

## *Cuerpos preñados de fantasía* (Instrucciones para darse a luz a sí misma)

FERNANDO AÍNSA

Los cinco sentidos —es casi obvio recordarlo— son medios de comunicación con el mundo: recogen información, la procesan y la retransmiten en un permanente transvase entre oído y vista, olfato, gusto y ese tacto con que el cuerpo respira y vibra hacia el exterior, protegiendo al mismo tiempo lo más íntimo y secreto de un organismo, donde el asombro y la rutina, el placer y el dolor van entrelazando su compleja relación con los demás. Se necesita de una armónica interdependencia para garantizar el equilibrio de ese intercambio, de una sutil maquinaria para que los sentidos funcionen como emisores y receptáculos de la fisiología orgánica de la que son parte y se necesita, también, de una mente con sus delicados filamentos, admirable milagro del cuerpo humano, tan violento y expresivo como frágil y sensible, tan transparente como opaco, gobernando el todo.

¿Qué sucede cuando los cinco sentidos se cierran al exterior y el autismo se instala como todo gobierno?; ¿qué pasa cuando los sentidos entreveran sus ondas y el cuerpo se desarticula?; o —por el contrario— ¿qué pasa cuando todos se ponen en admirable sintonía y los cinco funcionan al servicio de una pasión intensamente vivida, orgasmo pletórico en que un cuerpo se explaya gozoso y respira al unísono?

Una escritora mexicana —Angelina Muñiz-Huberman— se refugia en lo primero, el autismo; una uruguaya —Teresa Porzecanski— se descubre en lo segundo, gracias a lo cual reconstruye un lenguaje hecho de las ruinas desorientadas de su propio cuerpo; una narradora chilena —Lucía Guerra— exagera sus sentidos y preña su cuerpo de fantasía. A las tres está consagrada esta ponencia.

### LA PATRIA INTERIOR DE LA PALABRA EN ANGELINA MUÑIZ HUBERMAN (MÉXICO)

Una mujer sentada en el asiento trasero de un automóvil que rueda en el interminable Periférico del Sur de Ciudad México sufre una intensa revelación interior. Respirando los gases tóxicos de ruidosos tubos de escape y ante un paisaje de fábricas con sucias chimeneas, edificios despintados y barrios miserables que desfila ante sus ojos, descubre que su memoria, construida hasta ese momento únicamente con lo que otros le habían contado desde su infancia, está también hecha de “recuerdos propios” que “no son de nadie”, que son “exclusivamente suyos”.

Este descubrimiento de su propia conciencia, asumido como una súbita revelación, le permite lanzarse a la fantástica exploración de un mundo interior en el que se injertan los fragmentos de la memoria de los otros, lecturas y meras invenciones. En esta zambullida intransferible, cerrada con celo y desconfianza al exterior, la identidad de Dulcinea estalla esquizofrénicamente en varios personajes: Dulcinea, dama de compañía de la Marquesa Calderón de la Barca en el México del siglo XIX; Dulcinea, amante de Amadis, protagonista de un amor pastoril de aura provenzal y Dulcinea, exiliada de la guerra civil española, recordando su infancia en un albergue infantil de Rusia. Tres destinos diferentes, tres novelas posibles o dos novelas imaginadas y una vida vivida como una novela; en todo caso, tres historias narradas en forma paralela separadas por siglos en el tiempo. Tres argumentos prisioneros de la mente que los ha forjado; tres personajes para una sola conciencia que ha cortado toda relación sensorial con el mundo exterior.

Sin embargo, el autismo en el que se refugia Dulcinea es deliberado. “Una vez que se deja de hablar ya no importa. Ya diste el gran paso”, confiesa, para decirse que la gente sólo habla de lo que está pasando, trivialidades evidentes como “está lloviendo” o “hace frío”, cuando lo que “hay que decir es lo que no está pasando, lo que nunca pasó y lo que nunca pasará”. Lo que se piensa es lo que vale la pena, es decir, lo que nunca se dirá, dialéctica de hermetismo e incomunicación fundadora de la única realidad válida: la que impide escuchar, la que la lleva a perder el habla, la que induce a pensar hacia dentro, la que invita a escribir.

La verdadera revelación de Dulcinea es descubrir que el arte de cultivar la propia memoria es el arte de escribir. Pero su escritura será interior, mental. Dulcinea va a crear un libro dentro de su cabeza que no será nunca un libro oral ni escrito, sino un libro mental; “un libro interno, en continuo quehacer. Un libro que se repite o retoma por cualquier parte. Que se reforma y que nunca es igual. Que existe y no existe. Que vivirá en ella y que será tan largo como su vida”.

*Dulcinea encantada* —la novela de Angelina Muñiz-Huberman— es la transcripción de ese libro. Un libro que abarca todos los estilos, un libro que se cifra y se borra al mismo tiempo, “como escrito en arena o en mar”, y que no es más que un largo monólogo de casi doscientas páginas que se abre y se cierra en el mismo escenario circular del periférico de Ciudad México. Libro abierto al mundo y a una superposición de tiempos históricos por los cuales transita Dulcinea como un nuevo/a *Orlando* de Virginia Woolf, pero libro, al mismo tiempo, cerrado en el universo mental de la desconcertada pasajera de un automóvil atascado en el infierno contaminado de una autopista ciudadana, en ese “rugido de cemento sin paisaje, bajo un cielo empañado”.

Angelina Muñiz Huberman apuesta a este difícil ejercicio literario de construir *Dulcinea encantada* como una novela (¿lo es?) que refleja una vida que transcurre escapándose en palabras, al mismo tiempo que se proyecta en historias superpuestas, donde todo sentido y comunicación con el exterior se ha cortado deliberadamente. “Yo soy tantas historias que a veces es difícil elegir con cuál me quedo”, se dice la protagonista. En la superposición de círculos incomunicados entre sí, pero de los cuales se pasa ágilmente de uno a otro en un proceso de reenvíos recíprocos, más que avanzar en un argumento, se

profundiza en una indagación. Un escarbar hacia dentro que propicia un vértigo en el que sucumbe el lector, seducido por una prosa confesional que invita a la complicidad y a una dolida solidaridad con ese progresivo proceso de “desaprender lo aprendido, olvidar todas las rutas, borrar lo conocido y abandonar el mundo de la razón y la cordura”.

Es el amor de Amadís y Dulcinea el que llena el vacío en que se ha refugiado el autismo de la protagonista. “Soy mi propia progenitora, me siento como la primera o la iniciadora”, se dice antes de ceder al amor que ella misma ha creado para ingresar a otra ruta, abierta más allá de un recodo final del periférico, camino que transita entre pájaros y árboles cargados de frutos hacia las puertas del cielo. Un amor que se sella con el ingreso a la muerte.

Obra pensada y bien estructurada, elaborada pacientemente a lo largo de más de treinta años de reflexión y diez de trabajo —según explica Angelina Muñiz en *De cuerpo entero* (1991)— *Dulcinea encantada* es sobre todo una decantada reflexión personal sobre la muerte y el exilio, un “palimpsesto” de los topos arcádicos de la novela pastoril provenzal y de las crónicas costumbristas de la vida decimonónica mexicana y un intento de síntesis de la pluralidad cultural latinoamericana.

Autora de cuentos y novelas que han recreado la novela picaresca del Siglo de Oro en *Tierra adentro* (1977), la Edad Media en *La guerra del unicornio* (1983), gracias a una hábil transposición del lenguaje y las formas de la épica castellana al tema de la Guerra Civil Española, la vida de Santa Teresa en *Morada interior* (1972) auténtica proyección de su transida angustia al mundo actual, Angelina Muñiz es también una estudiosa de temas medievales. En *Las raíces y las ramas* (1993) investiga las fuentes y las derivaciones de la Cábala hispanohebraica con una asombrosa erudición y en *La lengua florida* recoge la tradición literaria sefardí, desde la Edad Media hasta nuestros días.

Pero más allá de su producción literaria y ensayística, inscrita en la buena tradición de la literatura mexicana donde las voces femeninas se expresan con la soltura que da la indiscutida madurez cultural de escritoras mayores como Elena Garro y Rosario Castellanos, Angelina Muñiz ofrece una visión caleidoscópica de su propia identidad a través del recuerdo permanente de su origen español y de los exilios sucesivos que han marcado su vida trashumante. Lo que sería natural en la tradición literaria aluvional de países como la Argentina, Brasil, Venezuela o el Uruguay, es excepcional en México, cuya literatura se inscribe en lo raigal y vernacular y prefiere la reflexión sobre “lo” mexicano más que lo que puede ser la dualidad emergente de una primera generación de inmigrantes.

Si ha confesado que “ese ir de país en país creó mi propia morada interior” y que, educada en el tráfico de los espacios, se acostumbró a vivir en cualquier parte del mundo, es evidente que habiendo perdido su tierra de origen se fue aferrando a la “tierra de las palabras”. En el espacio del lenguaje, hecho de intimidad creativa, pero también de atenta apertura al exterior de cuyos ecos ha recogido los múltiples referentes, tanto del presente mexicano como del rico pasado medieval, Angelina Muñiz se siente ciudadana de una verdadera “patria literaria”, esa morada interior con que se identifican los buenos escritores por sobre toda nacionalidad.

LOS CUERPOS DESINTEGRADOS DE TERESA PORZECANSKI (URUGUAY)<sup>1</sup>

Con obsesiva tenacidad, los cuentos y relatos de la uruguaya Teresa Porzecanski son una dolorosa comprobación de la fragilidad del cuerpo humano y lo difícil que es mantener el equilibrio de la mente que debe regir funciones fisiológicas y ritmos circulatorios bajo la constante amenaza de su desarticulación. Su prosa, hecha de la agotadora tensión que esa vigilancia de la armonía del propio cuerpo conlleva, está llena de alusiones a la rutina y a las tentaciones de locura que invitan a trasponer los límites de una identidad cuestionada. Con frecuencia cede a esa invitación y entonces el relato resbala hacia otras formas narrativas o estalla, como un caleidoscopio, en los fragmentos de cuerpos sangui-nolentos lacerados y miradas que no se reconocen en los espejos que las reflejan. La deconstrucción corporal se revierte así en una trabajosa articulación lingüística capaz de expresarla. Son las “construcciones” que Teresa Porzecanski propone desde el propio título de una de sus obras clave —*Construcciones* (1979)— edificación por el lenguaje de lo que ha sido demolido en la propia entraña, desechos orgánicos transformados en novedosa materia narrativa.

La empresa es deliberada y se ha ido precisando a lo largo de siete volúmenes que se han completado, entrelazado y complementado, reiterado hasta hacerse concomitantes, desde *El acertijo y otros cuentos* (1967) hasta *Nupcias en familia y otros cuentos* (1998). El proceso creativo no ha sido lineal, sino un permanente cuestionamiento de los puntos de partida iniciales, variantes de un mismo texto, acotaciones, repeticiones y apostillas de volúmenes que son antologías de otros, pero acompañados de novedosas inflexiones circulares, al modo de un pensamiento que se fuera desenroscando en la medida que otros anillos se repliegan con pavor sobre sí mismos.

Obra singular en las letras uruguayas contemporáneas, Teresa Porzecanski ha hecho de sus cuentos auténticas alegorías iniciáticas. Por lo pronto, de iniciación al lenguaje. La entrada en el lenguaje es para la autora de *La respiración es una fragua* (1989) como un paseo a lo largo de palabras encadenadas en corredores truncados, laberínticos y llenos de “puertas falsas, inconducentes y maléficas”<sup>2</sup>. Este recorrido permite la invención de un mundo —del que forma parte la ficción— gracias a un “sacrificio de definiciones que crepitan y se exhuman y renacen”, función subversiva que ejecuta violentando las palabras y asociándolas en forzadas parejas metafóricas, no siempre fáciles de desentrañar. Las frases se retuercen como lianas que van ahogando sentidos y acepciones reconocidas, para abrirse a los abismos insondables de otras que habrá que ir bautizando con dolores de parturienta.

---

1 Libros de cuentos de Teresa Porzecanski:  
*El acertijo y otros cuentos*, Montevideo, 1967  
*Historias para mi abuela*, Montevideo, Letras, 1970  
*Esta manzana roja*, Montevideo, 1972  
*Intacto el corazón*, Montevideo, 1976  
*Construcciones*, Montevideo, Arca, 1979  
*Ciudad impune*, Montevideo, 1986  
*Nupcias en familia y otros cuentos*, Montevideo, 1998.

2 T. Porzecanski, *Esta manzana roja*, ed. cit., pág. 37.

Invirtiendo el principio del discurso del método cartesiano —“Pienso, luego existo”— los personajes de Porzecanski pueden decirse: “Yo, o sea mi cuerpo, mis venas latiendo, el endemoniado ritmo de la vida”<sup>3</sup>, toma de conciencia de la compleja riqueza de los fluidos corporales y las funciones fisiológicas ajustadas como un mecanismo de relojería, que solo hace más patente el equilibrio frágil proclive a la desarticulación y al desarreglo. Cuando un cuerpo cae desde un tercer piso —como en *Intemperie*— los pedazos se descolocan, como “liberándose violentamente del engranaje de la circulación que los había mantenido ligados por un artificio aglutinante de rutina”<sup>4</sup>. No es extraño que se pregunten, en el borde del desquicio, “si los cuerpos pueden conservar vidas fragmentadas en sus partes amputadas” o si “tal vez les quede algo de aderezo en sus tendones o un dispositivo, que no su voluntad, los ensamble con los automáticos vaivenes de los astros”<sup>5</sup>. La conclusión es fatalmente negativa: “Hay quien nos disgrega del todo. Siempre. Al final”.

La identidad, estructurada gracias a esos ritmos sanguíneos circulatorios, temperaturas corporales, capacidad respiratoria, número de leucocitos en la orina, glándulas funcionando “ajenas a las decisiones”, está continuamente amenazada por el desequilibrio y una automarginación que invita a la paranoia. Así, de golpe un ritmo corporal hecho de una rutina no cuestionada se desarticula y estalla en fragmentos que un mórbido coleccionista etiqueta, como el protagonista de *Hobbies (Ciudad impune, 1986)*, para descubrir con horror que la pieza que le falta es su propia pierna.

Otra pierna, una pierna suelta, abandonada y enterrada entre escombros y basura, emerge y reclama una atención que la indiferencia de los pasantes desmiente en el relato *Pedazos*, aparente condición ajena que termina siendo propia. “Y abandonar mi cuerpo ya sin aliento sepultado allí con los escombros. Y la pierna. Dejé también la pierna, que todavía respiraba. La tuve que condenar a su propia agonía”<sup>6</sup>.

Del mismo modo, la digestión aparece como un proceso donde los “nobles alimentos”, una vez ingeridos, “rondan el vientre depravado” y “los minerales locos se modifican con ansia competente en ese intestino grueso”<sup>7</sup>. El estómago se “regodea” con los alimentos y segrega “jugos gástricos”, peptonas y grasas, se hincha y se retuerce, para segregar “las mucosas sus palpitantes jugos”<sup>8</sup>, un modo de exaltar la provocadora confrontación entre los estómagos satisfechos y el hambre que ronda alrededor de cocinas pletóricas de ollas humeantes y desperdicios de comidas: “El hambre exasperada, petulante, imperiosa, el pobre hambre engañada, tierna, postergada”<sup>9</sup>.

Las funciones fisiológicas primordiales —lo que Julia Kristeva llama *en pouvoirs de l'horreur* la “semiótica de la suciedad”— son evocadas por Porzecanski en su cruda y cotidiana ritualidad: el excremento que recorre el intestino como “una casa conocida,

3 *Ibid.*

4 T. Porzecanski, *Nupcias en familia y otros cuentos*, ed. cit., pág. 31.

5 T. Porzecanski, *Pedazos*, en *La respiración es una fragua*, ed. cit., pág. 8.

6 T. Porzecanski, *La respiración es una fragua*, ed. cit., pág. 11.

7 T. Porzecanski, *Esta manzana roja*, ed. cit., pág. 31.

8 T. Porzecanski, *Esta manzana roja*, ed. cit., pág. 81.

9 T. Porzecanski, *Esta manzana roja*, ed. cit., pág. 33.

esperada”<sup>10</sup>; ese “defecar en paz y largamente hasta deshacerse de las propias entrañas” o el “defecar solemnemente hasta las maldiciones”<sup>11</sup> o el triste “orinarme encima a los cuarenta y tantos años de respetabilidad, cagar solemnemente mientras engullo una manzana”<sup>12</sup>, aunque en otros casos la locura pueda sospecharse subyaciendo en la normalidad, cuando se anuncia que “la tía defeca gusanos verdes” que trepan por las paredes del retrete como “tallarines flagelados”<sup>13</sup>. En el colmo metafórico se puede hablar de “lírico excremento”.

El cuerpo, cuando se observa con minucia, puede provocar sorpresas. Al ir mirando sus propias partes en un microscopio —como hace Rogelio en una de las *Historias de locura* que componen el volumen *Historias para mi abuela*— se puede culminar en una alucinante autogénesis: un darse a luz a sí mismo “entre sangres y delirios”. “Lo vio aparecer entero, pequeño y enrojecido: el ser humano primero que él también había sido”<sup>14</sup>, Un nacimiento que en otras ocasiones se define como “un mejunje arbitrario de probeta” (*Primera apología, Esta manzana roja*). Un mejunje que es el resultado de una relación sexual que en la confusión de los cuerpos convierte a los seres en hermafroditas. En ese entrelazamiento surge el “espacio de nadie, donde nadie es ninguno, y todos, esa gelatina oseosa y fusionada que empapa las carnes como una mermelada, iguala los cuerpos y los sosiega”<sup>15</sup>.

Esta condición sexual ambigua que el travestismo del “señor Minimores” lleva al grotesco, reaparece en la mujer condenada por brujería a ser quemada, consciente que su herejía es la “más grande de todas, esa procacidad de ser mujer”. Al mirarse en el espejo, poco antes de ser conducida a la pira, se ve reflejada en una silueta superpuesta a la de su verdugo, el Gran inquisidor, en una ambigua condición de andrógino y con líneas borrosas allí donde “toda definición no alcanza, y nada alcanza, porque los nombres no están hechos de sustancia”<sup>16</sup>.

Ya en 1970, Mercedes Ramírez señalaba que Porzecanski era no sólo “creadora de mundos, ámbitos y atmósferas inquietantes”, sino que los elaboraba con “un estilo nuevo en el panorama de nuestra actual narrativa” para el cual se servía con igual naturalidad y fuerza de “la Biblia, de la ciencia ficción o de la realidad inmediata”. El resultado era para su prologuista: “una extraña y bella combinación de Apocalipsis y diagnóstico, vertebrada por su amor a los desheredados de la tierra”. Los años no han hecho sino confirmar y ahondar este tenso diálogo, porque se adivina en la Teresa Porzecanski que escribe impactada por la violencia imperante en el mundo, el intrincado intercambio de referentes entre el ámbito privado y la esfera pública.

En otros relatos, bajo la descripción de un mar que se aparece como espacio “espeso y licuoso” y donde sumirse es probar que es el “único sitio donde el hundimiento es

10 T. Porzecanski, *Esta manzana roja*, ed. cit., pág. 81.

11 T. Porzecanski, *Tercera apología*, en *Esta manzana roja*, ed. cit., pág. 68.

12 T. Porzecanski, *Esta manzana roja*, ed. cit., pág. 70.

13 T. Porzecanski, *Ciudad impune*, ed. cit., pág. 54.

14 T. Porzecanski, *Historias para mi abuela*, ed. cit., pág. 44.

15 T. Porzecanski, *Ciudad impune*, ed. cit., pág. 57.

16 T. Porzecanski, *Herejías*, en *La respiración es una fragua*, ed. cit., pág. 43.

verdadero”<sup>17</sup>, brota la sombra ominosa de los “desaparecidos”. Arrojadlos al mar, sus olas los devuelven a las playas como medusas verdosas resbaladizas y blandas como magmas, pero con los ojos abiertos con “interrogantes de pavor”.

No es extraño, entonces, que la protagonista de *Visitass* pueda decirse frente a los pizarrones escolares: “Estoy en una crisis deforme de todo el raciocinio, de la lógica toda, de la interpretación activa”<sup>18</sup>, cuando siente que se difiere el juicio aprendido. La locura tiene una finalidad tan contradictoria como el ingreso deliberado en su sinuoso y complejo territorio, tal como lo propone Porzecanski. A la locura se llega gradualmente por “un lapsus virtual de soluciones”, por un “ingresar sabiamente en un largo desvarío”, para “sentir directamente lo invisible, ampliar la evidencia de lo obvio para que no sea necesario saberlo” y también para “sustituir el miedo por el escalofrío, las buenas costumbres por el terror más vivo”.

En este nuevo espacio —el de la locura percibida como “cauce levemente alterado”— se moverán con soltura los cuerpos reencontrados con sus más complejos reflejos. Gracias a ella, la narrativa de Teresa Porzecanski se instala en el sesgo oblicuo y la descolocación que caracteriza la narrativa uruguaya contemporánea. La “ardua labor” que propone la autora de *Construcciones* da la pauta de un penoso, pero gratificante túnel a recorrer para “descubrir el universo recóndito de las propias entrañas”. Postergación y deseos con los que bien se desestructura un cuerpo, se construye un lenguaje y se mantiene viva una esperanza.

#### LA JUGOSA CONDICIÓN FEMENINA DE LUCÍA GUERRA (CHILE)<sup>19</sup>

Lucía Guerra, la escritora chilena que recibió en 1997 el Premio Gabriela Mistral, ha elaborado a lo largo de más de veinte años una obra coherente y sistemática. Si bien ha cultivado en forma paralela la crítica y la ficción, ambas vertientes de su creación estructuran un mismo discurso: la exploración reivindicativa de todo aquello que está “más allá de las máscaras” de una condición femenina fragmentada por las convenciones y un orden jerarquizado a partir de la visión masculina imperante.

Sin embargo, pese a que ambos discursos —el crítico-ensayístico y el ficcional— son complementarios y se informan mutuamente del esfuerzo esclarecedor que los guía, el lenguaje de cada uno de ellos, más allá de la intertextualidad a la que su misma preocupación invita, es independiente, no se contamina y respeta las reglas de los géneros a través de los cuales se expresa. Si la prosa ficcional es apasionada, aunque nunca rencorosa o despechada; si la mujer plena a la que aspira, clama sus derechos en las páginas de

17 T. Porzecanski, *Ciudad impune*, ed. cit., pág. 59.

18 T. Porzecanski, *Esta manzana roja*, ed. cit., pág. 29.

19 Narrativa de Lucía Guerra:

*Más allá de las máscaras*, México, Premiá, 1984.

*Frutos extraños*, Caracas, Monte Avila, 1991.

*Muñeca brava*, Caracas, Monte Avila, 1993.

*Los dominios ocultos*, Bogotá, Editorial Oveja Negra, 1998.



cuentos y novelas y transgrede normas como una forma de auto-afirmarse en su menos-cabada condición, la vertiente crítica ciñe su objetivo a una prosa objetiva, rigurosa, de *scholar* abocada a una investigación de campo bien delimitado.

Así, Lucía Guerra se siente atraída por la vocación transgresora de María Luisa Bombal, cuyas *Obras completas* (1996) ha editado y anotado y a la que ha consagrado su ensayo *La narrativa de María Luisa Bombal* (1980). Guiada por la misma preocupación, en *Mujer y sociedad en América Latina* (1980) o en los volúmenes colectivos que ha coordinado sobre *Texto e ideología en la narrativa chilena* (1987) y, sobre todo, *Splintering Darkness: Latin American Women in Search of Themselves* (1990), Guerra ha hecho de la “escritura femenina” en las letras latinoamericanas algo más que una mera plataforma reivindicativa. En *La mujer fragmentada: historias de un signo* (Premio Casa de las Américas, 1994) fija los ejes de la “territorialidad patriarcal” y “las fronteras y los antifaces del signo mujer” en una sugerente apuesta a favor de una Mater-Narrativa, cuerpo receptáculo y albergue de la gestación, pero también gestadora de hijos y creadora de ficciones. La prosa crítica se prolonga en una estimulante provocación y, al recrearse en la escritura de sus cuentos y novelas, se esgrime como gozosa y descarada rebeldía del cuerpo y del lenguaje.

*Más allá de las máscaras* (1984), *Frutos extraños* (1991), *Muñeca brava* (1993), y *Los dominios ocultos* (1998) integran un corpus ficcional que evita sin interferencias el peligro del *roman à thèse*, de la plataforma reivindicativa que ha tentado a tantas otras escritoras que han hecho de la condición femenina el tema de su ficción. La obra creativa de Lucía Guerra evita esos riesgos y se salva literariamente —¡y es un crítico hombre que lo afirma!— porque en la defensa casi militante de la mujer que asume, no cae en el error de creer que esa plenitud femenina a la que legítimamente aspira, se logra a partir de la castración masculina, de la invalidación de la “otra mitad”.

Por el contrario —reconoce en *Muñeca brava*— “los hombres también la hacen a uno”<sup>20</sup>, complementaridad que no es resignación, sino jocunda aceptación de un destino hecho de la lucha y el juego entre esas “dos mitades” que componen la humanidad. Es en el sexo plenamente gozado como jugosa “expresión corporal”, en la realización del ser que se entrega para conquistar su propia independencia, donde Lucía Guerra convence y entusiasma.

En su prosa hay “vida vivida”; conflictiva, sí, pero real y expresiva; convincente porque está hecha de esa ambivalencia de la atracción de los cuerpos que trascienden el amor en algo más que mera dependencia. Lejos del sojuzgamiento dictado por las reglas de convivencia entre hombres y mujeres que denuncia, no sin ironía, Lucía Guerra desmenuza expresiones como la mujer “sumisa y buena madre”<sup>21</sup> preconizada por el Coronel Arreola, alude burlescamente a la mujer “dueña de casa”<sup>22</sup> o anota el carácter degradante

20 Lucía Guerra, *Muñeca brava*, ed. cit., pág. 43.

21 Lucía Guerra, *Muñeca brava*, ed. cit., pág. 26.

22 Lucía Guerra, *Muñeca brava*, ed. cit., pág. 64.



del insulto, incluso cuando es proferido por una mujer —“hijos de la gran puta, mal paridos, conchas de su madre”<sup>23</sup>— dirigidos, no por azar, siempre a una “respetable madre”.

La mujer lograda —esa mujer plena que conjura la autora de *Más allá de las máscaras*— es la intérprete de las “hartas melodías” en que se expresa el tocar música con el cuerpo. La virgen, por el contrario, es un “no ser todavía”, al modo como Ernst Bloch concibe la proyección utópica en *El principio esperanza*, una “tendencia” que impulsa la dirección que va del ser al deber ser: esa condición irremediable de la mujer que necesita del hombre que inaugura su cuerpo para asumirse realmente. Y ello sucede, aunque pueda decirse una de sus protagonistas que “la verdadera virginidad se va perdiendo con los años, cuando uno termina con el corazón todo agujereado por tanto hombre que nos viene a avinagrar las ilusiones”<sup>24</sup>.

En el relato *Espejos y faunos (Los dominios ocultos)* se intenta vanamente sustituir esa “necesidad” por una onanista pasión por sí misma. En los reflejos de su propia “blanda caverna” en la luna de un armario, en el “insecto despojado de caparazón” que frota hasta desencadenar una “bandada de mariposas”, intenta darse “a luz a sí misma” susurrando palabras de amor a su propia imagen “tan deseada”, partenogénesis que no sin socarronería imputa a la memoria de Freud. Por el contrario, lo que impera es la entrega o su recuerdo casi idealizado como en *La pasión de la virgen (Los dominios ocultos)* o una dependencia masoquista de la que solo por el asesinato es posible liberarse, como en el relato *Las tramas del amor* que no por azar integra en *Las tramas del texto*, una de las partes en que se divide *Los dominios ocultos*.

Para la autora de *Frutos extraños*, lo importante es llegar a “ser con todo el cuerpo”, lo que supone el ingreso a la condición femenina a través del rito iniciático de “sangre y besos” del acto amoroso: ese abrirse como una flor al rayo penetrante del hombre, ese renunciar deliberado a preservarse como virgen, ese aceptar el “regazo gozosamente adolorido” que sigue al primer contacto masculino. No se trata de un sacrificio sino, por el contrario, del fervor, del entusiasmo, de ese “derecho al placer” que le brinda la simple evocación de cómo ese “músculo hecho por Dios para que repose en la carne redondeada y esponjosa de una mujer”<sup>25</sup>, hace palpar el “vocerío vegetal” y los “caballos desbocados”<sup>26</sup> de un cuerpo que la convierte de virgen en la “dueña de todas las auroras”, ese sentir que “un barco enorme” echa fruto “en las entrañas” y se queda “tambaleando muy adentro”<sup>27</sup>.

El amor como plenitud gozada sin ambages es ensalzado por Guerra con ricas imágenes y metáforas. El amor son esas hormigas que descienden por su paladar para “despertar los recintos de sus entrañas”, son las “mieles nocturnas”<sup>28</sup>, esas mieles que pueden subyacer en un cuerpo que tiene “un panal adormecido”. Las imágenes vegetales, florales, acompañan por doquier la expansión de los sentidos: “La espalda de ella floreció en

23 Lucía Guerra, *Más allá de las máscaras*, ed. cit., pág. 84.

24 Lucía Guerra, *Muñeca brava*, ed. cit., pág. 41.

25 Lucía Guerra, *Frutos extraños*, ed. cit., pág. 14.

26 Lucía Guerra, *Frutos extraños*, ed. cit., pág. 15.

27 Lucía Guerra, *Muñeca brava*, ed. cit., pág. 43.

28 Lucía Guerra, *Frutos extraños*, ed. cit., pág. 78.

una multitud de pétalos movedizos”<sup>29</sup>; el amor son “mareas de frutos a mediodía” que buscan anidar en “un follaje de ternura” o “girando como un nardo en el agua, amó a ese muchacho que la guiaba por un laberinto de sombras y de fuego”<sup>30</sup>, sensación vegetal de un sumergirse en “un lago muy verde, lleno de algas y peces que me acariciaban las pier-nas, los pechos, toda entera...”<sup>31</sup>.

A través de la narrativa de Lucía Guerra es posible descubrir que la mujer en sí misma puede ser una alegoría de otras realidades. En los textos con que se inician los capítulos de *Muñeca brava*, Chile se representa como el cuerpo de una mujer. La imagen convierte los valles “regados de sauces y hortalizas” en una entrañable metáfora de los “jugos espesos que la habitan”, a los cielos primaverales que lo envuelven en “un rito de amor” y al sol en un “amante febril” que la cubre de “pétalos y retoños”. En esta fiesta de los sentidos, la contrapartida del Chile sometido a Pinochet es la violación de los “últimos resquicios de mi útero despedazado”, donde “la sangre me corre por entre las piernas manchando el territorio virgen de los ventisqueros australes”<sup>32</sup>.

Una sangre de cuerpo virginal violado que reaparece en forma obsesiva en su ficción: sangre que ya está presente cuando se empieza a ser un “renacuajo gelatinoso y sanguinolento”<sup>33</sup>, la “maldita” sangre menstrual<sup>34</sup>, secreción que convoca “los poderes del horror” que describe Julia Kristeva en su capítulo sobre los “humores” y “expulsiones corporales”, que no mancilla sólo el cuerpo de la mujer como un desprendimiento de la propia condición femenina, sino que también aparece en el “esperma sanguinolento”<sup>35</sup>.

La plenitud que la mujer de Guerra preconiza es el resultado de una elección deliberada y consciente: la entrega debe ser querida, consentida. Si hay violencia, forcejeo, el hombre es “enemigo” y su miembro “un tallo venenoso”<sup>36</sup>. Tampoco la entrega puede ser el resultado de los “frágiles antifaces de una mentira” con que se disfrazan las falsas promesas del “por siempre” y “nunca jamás” y de las cuales se nutre el escepticismo, la desilusión y el despecho. El “siempre” —nos lo dice en forma lapidaria— sólo existe en la muerte.

Las mujeres logradas de Lucía Guerra son mujeres deportivas, mujeres sofisticadas de California como se describen en **Frutos extraños**, pero son, sobre todo, mujeres del pueblo, lejos de los convencionalismos y los prejuicios de la clase media, como la Cristina de *Más allá de las máscaras*. Son esas mujeres sinceras, abiertas, que están en “la base” de un pueblo que enfrenta la tiranía en *Muñeca brava*, o anuncia el golpe de estado en la ocupación cruelmente aplastada de la misma novela *Más allá de las máscaras*. Mujeres como Aurora, la sindicalista, auténticas “muñeca bravas” como las prostitutas del burdel de la novela con ese título. Un hermanamiento por la resistencia al orden imperante que,

29 Lucía Guerra, *Frutos extraños*, ed. cit., pág. 60.

30 Lucía Guerra, *Frutos extraños*, ed. cit., pág. 49.

31 Lucía Guerra, *Muñeca brava*, ed. cit., pág. 43.

32 Lucía Guerra, *Muñeca brava*, ed. cit., pág. 9.

33 Lucía Guerra, *Frutos extraños*, ed. cit., pág. 114.

34 Lucía Guerra, *Más allá de las máscaras*, ed. cit., pág. 80-83.

35 Lucía Guerra, *Frutos extraños*, ed. cit., pág. 67.

36 Lucía Guerra, *Frutos extraños*, ed. cit., pág. 33.

sin caer en la consigna partidaria, es un mensaje claramente explicitado y de lectura unívoca.

La provocación de la narrativa de Lucía Guerra no es gratuita. La autora de *Más allá de las máscaras* asume con orgullo no sólo la liberación del cuerpo femenino, sino del propio imaginario en que se expresa, ya que se puede estar “atada a una estaca y con el cuerpo preñado de fantasías”. Una liberación por la fantasía que es también la de la escritura explotando en la osadía de metáforas inéditas en la que abundan sus relatos y novelas. Nos lo dice, pura y simplemente, al final de su primera novela, *Más allá de las máscaras*: “Sólo podría narrarme a mí misma. Narrarme”. No otra cosa ha hecho Lucía Guerra desde entonces.

No otra cosa hacen las tres escritoras abordadas en esta ponencia, aunque la narración sea tan diversa como la percepción que del mundo les procuran los cinco sentidos.