

## FICCIONES DE INTIMIDAD

### LA AMISTAD CON EL LECTOR

En *En breve cárcel* de Sylvia Molloy leemos: “Qué placer recordar que alguien se cortó el pelo y dejó de comer queso, qué placer recordar que alguien se guardó la lanzadera de su madre, inútil, a pesar de que se la necesitaba. Estas líneas no componen, y nunca quisieron componer, una autobiografía: componen —querrían componer— una serie de violencias salteadas, que le tocaron a ella, que también han tocado a otros” (p. 68). Qué placer en los detalles, en la enumeración de lo cotidiano, lo fisiológico, lo doméstico, los filamentos de una memoria que no se decide a recordar sino a través de lo parcial. Rencores, presentimientos, descripción de los movimientos de la escritura, conciencia de tener sed, el aroma de un pan, caminatas, presencia de cuartos, comidas, miradas. La novela de Molloy practica una autorreflexión de lo escrito que, en vez de apartarnos del personaje para arrastrarlo (arrastrarla) en la diseminación de la capacidad alusiva del lenguaje, inventa un cuerpo y un aliento.

*En breve cárcel* efectúa, así, un doble ejercicio; nos recrea la imposibilidad de la memoria en tanto secuencia y nos brinda la posibilidad de ver, espiar, ser parte. Ausentes el momento histórico, el ruido y el sentido de los pasos colectivos, el universo de oficinas, burocracias, partidos políticos que de vez en cuando llamamos *realidad*.

La lectura de *En breve cárcel* se apoya en un pacto de reconocimiento, en una proximidad de lectura. Los detalles aludidos adquieren el carácter de una suerte de confidencia y ponen al lector en el papel de quien escucha y acompaña. La ficción de una voz cercana es intensificada por la restricción de lo nombrado; una estricta austeridad nutre, paradójicamente, los detalles de la novela y les da un peso decisivo. “Sólo registra lo pequeño, lo único que siente a su alcance: los cigarrillos y el encendedor, la cajita de plata que fue de Sara y que ella más tarde le había regalado a Renata para sus rituales remedios” (p. 60). Novela eminentemente **al alcance** del lector que sugiere un contrato por el cual la esfera de lo social se desvanece para dar lugar a una estética del secreto y la complicidad. Esta prolija delimitación de un mundo y la inclusión de un lector que recibe lo leído como una carta, un vínculo, montan los efectos de intimidad en *En breve cárcel*. Si gran parte de la obra nombra la inestabilidad de las relaciones amorosas y el carácter elusivo de la memoria, también construye simultáneamente una corriente de participación con el lector. Así, la pareja solicitada a través de las menciones de las otras parejas es formada por narradora y lector.

¿Cuáles son las características de esta otra relación, implícita, sustrato de la

posibilidad misma de las historias? Las últimas oraciones de la novela nos brindan una clave: “Desamparada, se aferra a las páginas que ha escrito para no perderlas, para poder releerse y vivir en la espera de una mujer que quería y que, un día, faltó a una cita. Esta sola: tiene mucho miedo.” (p. 158). Seducir ahora al lector para que finalmente entre y tome posesión de lo que se le ha estado ofreciendo: rescatar a la protagonista, asumir la responsabilidad del círculo íntimo, entrar y encarnar no a Vera ni Renata sino al futuro virtual contenido en el presente del miedo de la protagonista.

La maniobra de la interlocución íntima en sus efectos más intensos, hace del lector ese personaje maleable, esa oreja que facilita, participa, torna real, simpatiza.

### LA AUTENTICIDAD DE LO INCONFESABLE

*Los ojos azules* de Alina Diaconú está narrada en primera y tercera personas, dividida en capítulos titulados alfabéticamente de A a O.

La niñez reaparece en el discurso de la narradora, esta vez a pesar suyo en la forma de un olor a cebolla que relaciona con su casa familiar. El texto cuenta un viaje que es también una prolija humillación de la protagonista. Turista por casualidad en un lugar no especificado, el viaje se convierte en una mirada interna, un develamiento de fuentes de placer y asco. Uno de los clientes del hotel donde reside la protagonista, a quien llaman “Ojos Azules”, suscita la siguiente conversación: “-Le preguntaba, querida, que es lo que a usted le da placer... Qué es lo que a ella le daba placer. En una época, los vestidos de telas con mucho brillo y los tacos muy altos, era la así llamada “pubertad”, hace milenios de eso.

—Oh, no tanto— sonrío el viejo, y sus bigotes retorcidos bajo la tintura hace que algo torcido inunde todo su rostro, es un equívoco que la confunde, creándole un malestar.” (p. 49)

Rodeada de personajes arltianos, seducida por una prostituta, participe en escenas sexuales donde se la manosea y orina, “Ojos Azules” nos entrega este viaje como una confesión. Hay un tono de brutalidad, de descubrimiento de algo terrible y negro en esta novela donde la proximidad con el lector reside en su ser recipiente de una cadena de cosas ocultas, inconfesables a la luz del día, una suerte de cuchicheo acerca del deseo. ¿A quién pertenece el deseo nombrado en la novela? ¿Quién experimenta el placer? ¿Y cómo responde la novela a la pregunta efectuada por el turista anciano? “Ojos azules” recibe la comodidad del hotel como una oportunidad para recordar que en circunstancias normales no podría pagar por su estadía: “¿Qué hacer entonces en esta habitación que excede sus posibilidades de disfrutarla?” (p. 144). La vacación en la isla reproduce a lo largo de la novela esta noción de culpabilidad que en la frase citada tiene sentido monetario. O bien ella no se merece lo que está recibiendo; es **demasiado** y sólo sirve para recordarle que es pobre y no alguien que veranea regularmente en islas, o es llevada a una intensa escena amorosa que sólo al final es reconocida como una traición. Esta traición,

donde se revela que la mujer con quien ha tenido esta relación es una prostituta que espera ser pagada por sus servicios sirve también para revelar la falta de adecuación de la protagonista. Ella no sabe suficiente, no tiene una intuición que le permita construirse una narrativa comprensible y controlable. Cree entender que no debe disfrutar completamente del cuarto de hotel debido a su carencia de dinero pero se equivoca al creer que puede gozar con esa mujer porque también para eso necesitaría dinero. Vulnerable en una suerte de esencialización del ser pobre, el hotel y el orgasmo sólo cumplen la función de intensificar su falta de ubicación, la extrema debilidad que la define. A nivel estrictamente físico, su debilidad es expresada en desmayos, estados de enfermedad, percepciones desde la incapacidad física. Una suerte de ola fisiológica recubre esta novela donde el interrogante del placer es resuelto a favor de la humillación de la protagonista. Sus placeres la condenan, no éticamente sino como perceptora de sus propios avatares. El recurrente olor a cebolla la devuelve a la niñez y a lo que ella percibe como un destino.

El viaje a la isla en *Los Ojos Azules* es un intento de desnudar, de mostrar algo percibido como esencial. Aquí, el lector es testigo y la intimidad consiste en la recepción de imágenes eminentemente privadas, de experiencias y pensamientos. Las mezquindades y humillaciones comunicadas a través de la novela dicen al testigo como transgresor, suscitan la noción de una visión privilegiada. Al entrar en el agujero del miedo de "Ojos Azules", el lector reacciona ante cierta **desnudez**.

La presentación de las flaquezas y humillaciones de la protagonista sugiere que la estamos viendo con una proximidad que no deja nada por develar; la ilusión de autenticidad se apoya en estas referencias y pretende construir en el lector la conciencia de un cuerpo y una vida, "al desnudo". Así, la falta de control de la protagonista posibilita el control casi totalitario del lector cuya posición en el texto le permite acceso privilegiado a las verdades sólo intuitas por "Ojos Azules". Vergüenza, falta de adecuación, sentido de culpa, el lector recibe todo esto y, como resultado, cree saber quién es la protagonista. *Los Ojos Azules* registra la verdad como efecto de lo interior. Y lo interior como un desequilibrio, un desacomodo, un caer a veces a propósito y otras por casualidad en situaciones donde la protagonista sólo puede hacer el ridículo. Se trata de un profundo ridículo registrado por la protagonista como autodefinición. El lector sale invicto de estos trastabilleos. La batalla no lo ha tocado porque la novela produce sus imágenes en el registro del espectáculo. Lector- consumidor, así, de una desgracia hiperbólica.

Si hay una apelación al placer de la lectura en *Los Ojos Azules*, éste radica en el brillo de la transgresión; en la proyección en los personajes crueles que explotan a "Ojos Azules". La novela se cierra como una pesadilla ajena o una obra de teatro, como si hubiéramos presenciado un momento de las fantasías de un Erdosain femenino. La visión de los otros personajes y sus circunstancias a través de un distanciamiento es parte de la multiplicación de las instancias del espectáculo. Ridícula y débil, "Ojos Azules"; impenetrables pero repugnantes y amenazadores, los demás. En esta novela de Alina Diaconú la ilusión efectuada en el lector es la

de un conocimiento y comprensión de la protagonista que, simultáneamente, favorece su rechazo y la coincidencia con su propio juicio de sí misma. A esa desvalorización del personaje y sus acciones debido a las revelaciones que se nos han hecho en la novela, la lectura nombra como “autenticidad”. La intimidad está aquí sostenida por el desprecio.

## LA VERGÜENZA DEL CUERPO

En un relato muy breve recogido en su volumen *La furia*, “El mal”, Silvina Ocampo intuye modos de creación de este desprecio. Un hombre en la cama de un hospital convalece de un mal que lo mantiene en un estado de incapacitación. Sin embargo hay momentos en los cuales su condición se le antoja una oportunidad de ver la realidad de otra manera: “Ahora, reconocía la diferencia que hay hasta en los gustos de una naranja y de una mandarina” (p. 39) Esta visión optimista, traducible por el inocuo “no hay mal que por bien no venga”, es inmediatamente ampliada del siguiente modo: “Cuando sentía necesidad de orinar tocaba el timbre; mágicamente aparecía una mujer, con blancura de estatua, trayendo un florero de vidrio que era una suerte de reliquia y esa misma mujer, con ojos etruscos y uñas de rubí, le ponía enemas o lo pinchaba como si cosiera un género precioso.” (p. 39). Rubendariana en su carácter estatuesco y el rubí de sus uñas, esta enfermera nos cuenta un secreto. “El mal” nos invita a asomarnos y entrever aquello que convierte a la víctima en beneficiario. Terminamos el relato habiendo sido incapacitados para la compasión: el conocimiento de cómo come y cómo recibe sus enemas no se traduce en complicidad con el personaje, por el contrario el humor llena el intersticio del distanciamiento y empieza a elaborar la destrucción de la amistad entre lector y protagonista. Los placeres corporales del personaje son recibidos como una fuente de vergüenza, nos remiten a su gozo como una confirmación de la extrema pobreza de su existencia, abren la posibilidad de una devastadora mirada retrospectiva que, con un guiño al lector, expulsa al enfermo por medio de sus propias sensaciones.

Ficción de amistad extrema en *En breve cárcel*, proyección de la visión autodestructiva del personaje en *Los ojos azules* y castigo de quien confiesa en “El mal”... Las obras comentadas ofrecen la noción de intimidad como distintas estrategias de un compromiso de signo diferente, convirtiendo al lector en un personaje maleable a través de la hipótesis del saber acerca de un cuerpo desnudo, de cuerpos deseándose, de cuerpos en el encuentro sexual. Una noción de interioridad y de privilegio de lo privado, del detalle, de esas “violencias” a las cuales se alude en *En breve cárcel* permea la idea de verdad y autenticidad en estas obras. Las tapas de *Los Ojos Azules* y *En breve cárcel* nos muestran imágenes de mujeres desnudas. ¿Es ésta, entonces, la verdad acerca del cuerpo? ¿Son éstos descubrimientos, denuncias, escándalos y crueldades cotidianas la historia específica, personal, la que más peso tiene para la definición de lo dicho como auténtico? Acaso el personaje de Borges que se dedica a descifrar las manchas del tigre en “La

escritura del dios" se haya transmutado y ahora, absorto, contempla estos cuerpos y trata de articular lo indecible.

ALEGATOS A LA REPRESENTACIÓN:  
EL CANON POÉTICO FEMENINO CUBANO  
DESDE SUS ORIGENES HASTA LA AVELLANEDA

*Alicia Borinsky*  
*Boston University*

Leer a las mujeres poetas que practican un oficio que actualmente sólo cuenta con una categoría académica, llevamos a cabo un ejercicio de crítica, de ficción, de ficción y de fabulador de posibilidades míticas, profesiones todas que convergen en lo que los actuales teóricos del canon literario consideran como el poeta de primera línea como seletos creadores justos: es decir, investigar aquello que se fabula en el día. En el intento de rescatar la producción poética femenina del olvido que ha ocurrido desde las historias de la literatura cubana, se hace necesario consultar la labor historiográfica de críticos tales como Aurelio Millán, Juan J. Ramos, y Mervyn Henríquez Ureña, cuyas historias de la literatura cubana han contribuido a establecer el canon no sólo de la producción sino del valor otorgado a los textos poéticos femeninos. A esta canonización han contribuido también importantes autores de la lírica cubana tales como: Antonio López Prieto, José María Chacón y Cajiao, y José Manuel Carbonell y Rivero, tratando la poesía de ambos géneros, masculino y femenino, y Antonio Chacón Carro, Damián García de Coronado y Manuel Herrera de Herrera, cuando se refieren con sus respectivas antologías de poesía femenina cubana en particular. Sin los investigadores literarios del extranjero más los que históricamente han contribuido a la difusión o el ostracismo de la poética de estas autoras. A nivel historiográfico es de inigualable importancia la recopilación hecha por Carlos Manuel Tralles y Goshu, publicada en La Habana en 1927, que cubre el periodo que abarca desde el siglo XVII hasta 1916. De Tralles, el estadounidense Jeremiah Ford hace un extracto y lo amplía en 1933 para la Universidad de Harvard. Históricamente, los críticos cubanos Raimundo Lazo y Roberto Fernández Retamar establecen la teoría de las generaciones como la más apropiada para adquirir un conocimiento equitativo y equilibrado de los diferentes actores que forjan un período generacional situando a cada uno de ellos en contraste con sus costumbres. Lazo ejemplifica una tendencia de la crítica patriarcal que restringe los marcos generacionales a una participación puramente masculina, dejando a la mujer fuera del contexto generacional. Lazo plantea lo siguiente:

A nuestro juicio, en el proceso de constitución de las generaciones hay que distinguir la acción combinada de una facción histórica, la contemporánea, la comunidad de vivencias y la pertenencia de iniciativas. (17)

Por ello, teniendo en cuenta los principios constitutivos de cada generación, se hace necesario un replanteamiento de la circunstancia femenina dentro del marco social