

*Mujeres miradas por mujeres en ficciones  
uruguayas de la última década del siglo:  
Porzecanski, Blanqué, Peri-Rossi*

*María Rosa Olivera-Williams*  
University of Notre Dame

Resulta atractivo y un tanto atemorizante fijarse críticamente en las construcciones de identidades femeninas surgidas de las ficciones de mujeres escritoras al finalizar el siglo XX. Atrae no solo porque desde mi postura de mujer deseara encontrar una culminación apoteósica del largo proceso de luchas de mujeres para ser reconocidas como sujetos históricos, políticos y culturales. Si bien dicho proceso, en su estadio moderno, abarcó todo el siglo que acabamos de dejar, desde las postrimerías del siglo XIX, mostrando que las problemáticas del feminismo se engendraron en las ideologías resultantes del desarrollo y profundización del modo de producción capitalista internacional, que es lo que hace interesante que se le estudie como un fenómeno cultural de características globalizantes, mi interés por él mismo radica en otro aspecto. La atracción de tal empresa crítica estaría en estudiar, precisamente al finalizar un siglo que con justicia recibió el epíteto del “siglo de las mujeres”, las maneras en que éstas subvierten las fuerzas de construcción y regulación genérica, mostrando modelos de identidad que no solo reflejan logros reales, sino que sirven de campo de reflexión para futuras relaciones de poder, en sentido amplio, tomando, como indicara Foucault en su revolucionario estudio de 1976, la sexualidad “como punto de pasaje” en las relaciones de poder entre “hombres y mujeres, jóvenes y viejos, padres y progenitura, gobierno y población” (103).

En el caso particular de este trabajo, me interesa ver las formas discursivas en las que tres escritoras uruguayas, Andrea Blanqué (1959), Teresa Porzecanski (1945)

y Cristina Peri-Rossi (1941), en ficciones publicadas en los años noventa, articulan diversas manifestaciones de la sexualidad<sup>1</sup>, expandiendo los límites de sus sujetos femeninos en las relaciones de poder con los hombres, la sociedad, la política. La dosis de temor con la que decidí mitigar mi entusiasmo se origina en lo que con cierta ironía una joven poeta uruguaya, Silvia Guerra, llamó en 1990 “el mismo siempre” “trajín”, “el mismo cansancio/en las mujeres”<sup>2</sup>. Por supuesto, este temor de que las mujeres queden todavía atrapadas en su “eterno cansancio” dentro de las redes proteicas de los discursos de poder que hablan de las manifestaciones de la sexualidad no se compara con la atracción de descubrir las maneras en las que estas tres escritoras proponen identidades femeninas que muestran la interacción de las mujeres con representaciones de lo femenino, subvirtiendo la ideología genérica que las encasilla en un concepto restrictivo del término “mujer”. La ideología genérica que produce roles limitantes para “la mujer” sería lo que Guerra llama “el mismo siempre” “trajín” de las mujeres. Asimismo, si estas ficciones efectivamente pueden ser leídas como propuestas subversivas, que permiten la posibilidad de sujetos más ricos, más libres y complejos, se debe a que la coyuntura historicosocial en la que se escribe y lee es receptiva a la subversión (Butler 139). Me propongo así leer *Perfumes de Cartago* (1994), de Porzecanski, *Querida muerte* (1993), de Blanqué, y *Desastres íntimos* (1997), de Peri-Rossi, como tres formas discursivas que, en el caso de la novela de Porzecanski, recupera el mundo de la sensibilidad montevideana de los treinta por medio de las historias privadas de una familia de inmigrantes judíos, constituida especialmente por mujeres; en el de la colección de cuentos de Blanqué, desarrolla la historia personal de una memoria femenina que necesita mantener vivas sus llagas para aspirar a un futuro y asimismo para reclamar una postura ética con respecto a esas experiencias femeninas que se presentan como alteridad; y en el de la compilación de relatos breves de Peri-Rossi, bucea en el mundo interior de sus personajes para plasmar los deseos, pasiones, delirios, frustraciones de hombres y mujeres que subvierten esa serie de “actuaciones reguladas”, que según Butler confiere identidad genérica a los individuos (145). Pero estas subversiones discursivas en los escenarios literarios de fin de siglo deben considerarse en relación con un proceso de transformaciones de la subjetividad femenina propuesto por la literatura que la antecede.

Históricamente el siglo XX, tanto en Latinoamérica como en el resto del mundo occidental, se convirtió en escenario de los movimientos de mujeres que reclamaban un lugar legitimado en la arena pública. Ellas tuvieron que combatir contra un concepto universal de “persona”, de “ciudadano”, que equivalía a lo “masculino”. Por lo tanto, sus discursos intentaron ampliar esa categoría de lo universal proponiendo una “pareja humana”, o sea la inclusión de lo femenino en lo universal-masculino. Así creyeron ver logradas sus metas cuando en la década del cuarenta obtuvieron derechos políticos y civiles que teóricamente las hacían iguales a sus

conciudadanos hombres<sup>3</sup>. El derecho al voto fue para las feministas de la primera mitad del siglo el símbolo de una liberación que deshacía el yugo cultural de su biología. Muy pronto se dieron cuenta de que el logro político no era mucho lo que cambiaba su situación en la relación entre los sexos.

La cultura de los cincuenta fortaleció las imágenes tradicionales de la mujer y el hogar. Se promovió la imagen de la mujer dulce y coqueta, inocentemente picaresca, cuyo centro de poder y protección estaba en el hogar moderno, más cómodo que el de sus madres, gracias a los adelantos tecnológicos. En el hogar, la mujer que ahora se dedicaba más al cuidado de su cuerpo y rostro, a la lucha por mantener la juventud y lograr ese “*sex appeal*” que desde revistas, vitrinas y etiquetas de cremas y otros productos de belleza les imponía el mercado en una campaña publicitaria sin precedentes en el ámbito uruguayo, no corría el riesgo de ser víctima del deseo masculino que su “*sex appeal*” había despertado. Las imágenes de las mujeres *sexy* o “fatales”, que tanto el cine de Hollywood como el argentino presentaban (Marylin Monroe, Rita Hayworth, Laura Hidalgo, Diana Ingro o Ivana Kislinger), o sea, las mujeres sexualmente activas, “sujetos sexuales” peligrosos, que atraían al hombre para luego volver a ser objeto del “deseo del otro”, inhibían a la mayoría de mujeres. Parece que la cultura de los cincuenta, tanto en el Uruguay como en el resto del Cono Sur, después de una fuerte ola de movimientos de mujeres durante la primera mitad del siglo, que concluyó como ya indiqué con un importante logro político, trató de dejar inocuo ese poder recientemente adquirido.

Desde la literatura, las escritoras uruguayas de los cincuenta y sesenta intentaron desviar la mirada tradicional de los lectores y lectoras hacia un cuerpo de mujer que rehusaba ser solo objeto del deseo ajeno, y en algunos momentos receptáculo del placer propio cuando se sabía deseada. Sirvan de ejemplo, *La sobreviviente*, de Clara Silva, “*Días dorados de la señora Pieldediamante*”, de Sylvia Lago, *La mujer desnuda*, “*El derrumbamiento*”, “*El hombre del túnel*”, de Armonia Somers, o la prosa poética de Marosa di Giorgio, en la cual el erotismo femenino toma perfiles fantásticos. Asimismo, “el reino del hogar”, como en la escritura de las vanguardistas de los veinte, se desestabiliza, se vuelve un lugar pesadillesco como muestran los relatos de *Zoologismos*, de Mercedes Rein, al igual que todas las obras recién citadas. A partir de un momento en el que, por una parte, el derecho al voto se traducía como un factor de gran importancia simbólica en las propuestas estéticoideológicas de las escritoras uruguayas de los cincuenta y sesenta, y por otra, el ideal femenino de la literatura canónica masculina, así como el propuesto por la cultura popular era el de la mujer silenciosa, dócil y conformista, las ficciones de las escritoras uruguayas expandían los límites de lo culturalmente inteligible como “sujetos” y cuestionaban el concepto tradicional y universal de poder.

Las representaciones de mujeres, así como las interpretaciones de las experiencias femeninas en la literatura escrita por ellas en los años cincuenta y sesenta,

muestran el difícil enfrentamiento de la mujer con una sexualidad, la suya, a la que quisieran trascender y que sin embargo no pueden abandonar si quieren subvertir, ampliar, modificar las relaciones entre los sexos y, en sentido amplio, sus relaciones con el poder. La literatura uruguaya de mujeres de la segunda mitad del siglo XX da cuenta de múltiples subversiones al ámbito particularmente “oscuro”, para ellas, de lo sexual, proponiendo diferentes representaciones de lo femenino.

A partir de los ochenta, el desarrollo y difusión de las teorías feministas del primer mundo, así como la renovación de las ciencias sociales en cuanto al tema de la mujer en nuestros países, pareció hacer más propicia la incursión simbólica en lo femenino. Sin embargo, en estos últimos años, cuando el “mercado global” de la cultura convirtió la “literatura femenina” en un artículo de consumo de alto rendimiento, y más cuando se enfoca en la mujer latinoamericana (una “doble otredad”, fácilmente catalogable), y cuando la democratización del arte, o la desvalorización del mismo, parece restarle importancia a las estrategias discursivas de ellas, pasando a integrar uno de los *ghettos* del pluralismo del mercado “neoliberal”, una estética marcada por el género sexual se vuelve peligrosa. Pero es precisamente en un momento de pluralidad de discursos; de cuestionamiento sobre el valor del arte, y la literatura en particular; de ausencia de un espacio crítico, que las propuestas literarias de identidades femeninas que desestabilizan conceptos fijos de sexualidad se convierten en actos sociales que coadyuvan a la constitución de sujetos mujeres que han dejado de ser solo objeto de la espectacularización masculina.

*Perfumes de Cartago* recrea un momento muy especial de la vida montevideana. Los años treinta son la década en que las uruguayas lograron el derecho al voto, pero también fueron testigo de la desaparición de Baltasar Brum, paladín de su lucha, y del gobierno *de facto* de Gabriel Terra, lo que frenó el *momentum* de sus aspiraciones igualitarias. Asimismo, es cuando Juan Carlos Onetti reclamaba una nueva narrativa nacional que articulara los nuevos perfiles de la modernidad urbana uruguaya<sup>4</sup>. Obvia decirse que la propia obra narrativa de Onetti, estéticamente revolucionaria y orientada hacia una preocupación social, rectificaba con maestría la miopía de sus contemporáneos con respecto a la temática de la llamada “literatura nuestra”. Sin embargo, la poderosa voz de Onetti, que mostraba que el paisaje urbano uruguayo y la mentalidad de sus pobladores habían cambiado después de 1933, no incluía un cambio esencial en la sensibilidad montevideana de la época, la conciencia de género, a pesar del gusto del maestro por las historias de prostíbulos. Las nuevas actrices dentro de la sociedad uruguaya, las mujeres recientemente reconocidas como ciudadanas con derechos políticos, así como aquéllas que constituían el grupo desgraciado de la trata de blancas desde la Europa Central, no entraban en la temática de la injusticia social. La conciencia de género no tenía un espacio ideológico en el programa “universal” de la mejora social. Ante esta ausencia temática de lo femenino, las escritoras de los cincuenta, como ya he mencionado,

negociaron sus roles dentro del establecimiento literario y cuestionaron la centralidad del discurso hegemónico, escribiendo ficciones que necesariamente debían partir del rincón oscuro del sexo para poder desarrollar una campaña subversiva contra los papeles estereotipados de la feminidad. Lo que parecía atraparlas en un monopolio temático se convirtió en realidad en una avenida que promovía la creación de una coyuntura receptiva a la subversión. Sin embargo, solo en un contexto donde el discurso hegemónico se ha debilitado considerablemente, y una multiplicidad de voces, de relatos, trazan el mapa de un territorio plural, es posible una novela como la de Porzecanski. En *Perfumes de Cartago*, las historias de una familia de inmigrantes judíos, mayoritariamente mujeres, se insertan en la vida pública del país, desde sus rituales cotidianos, desde sus prácticas religiosas y culturales. El mundo privado no se convierte en un microcosmos del espacio público, sino que, al narrarse desde una perspectiva femenina, en toda la dinámica de las relaciones de sus distintos componentes, lo cotidiano, lo sexual, lo ritual, lo psicológico, lo político, una época clave, particularmente para las mujeres uruguayas, toma corporalidad sensorial y emotiva.

La protagonista, Lunita Mualdeb, una funcionaria pública de cuarenta y cuatro años y única heredera de la ruinoso casa familiar en la Ciudad Vieja, recuerda la historia de su familia en una noche que se prepara para un espectáculo popular, el carnaval. La alusión al carnaval tiene dos funciones importantes en la estructura de la novela. Por una parte, hace que las fronteras cronológicas se esfumen. La música ancestral de tambores africanos y figuras provenientes de distintos pasados: la mamá vieja, el escobillero, “la vedette”, se superponen al presente. La subversión temporal del espectáculo hace posible que ante los prolegómenos del mismo, Lunita se remonte al pasado de sus progenitoras. Recordaba que: “Sus bisabuelas habían flotado como ninfas por jardines de perfumes intensos, y habían sido ejecutoras de hechos mágicos [...] De pronto, una sensación de pérdida de familiaridad y reconocimiento la acometía” (*Perfumes de Cartago*, 8)<sup>5</sup>. Esa pérdida de familiaridad con el momento presente es la que le permite reconocer/recordar el pasado de las mujeres de su familia. Por otra parte, el carnaval que se realizaba en la época de sus bisabuelas y hasta en la de sus tías invitaba a que todos los sectores sociales se dieran cita en el espacio público de la calle<sup>6</sup>, facilitando en el recuerdo de la protagonista la apertura de la casa ancestral, la apertura del mundo privado. Una vez que presente y pasado se confunden, y que lo privado se abre para ser de conocimiento público por medio del relato, el proceso de recuperación de la memoria se metaforiza o corporaliza en las manos de Lunita, cuyas “inextricables líneas” (9) se convierten en raíces que la conectan con las vidas de sus antepasadas.

La corporalidad del recuerdo de tradiciones étnicas y religiosas (la cultura sefardita), tan insistente como los perfumes que destilaba el tío Jeremías Berro, y los olores de las comidas y licores de sus tías que deleitaban los sentidos, es la verdadera herencia de la protagonista. La casa familiar que legalmente hereda es una tapera,

cuya inservible llave tira en las profundidades del Río de la Plata, ya que: “Los lugares, antes que en su sitio, están dentro de uno mismo, pensó Lunita Mualdeb [...] radican en las soledades de uno mismo” (124). La casa ancestral, la que lleva adentro como una segunda piel, es la construida con los relatos de las relaciones subyugadas de las mujeres con respecto a los hombres, historias que saltan fronteras geográficas y temporales y que parecen repetirse morbosamente. Las historias que acontecen en un Montevideo de violencias políticas y sexuales, dictadura, movimientos anarquistas, violencia doméstica contra las mujeres, trata de blancas, se relacionan con historias tan remotas como las acontecidas en Ur, o Damasco o el Aleppo. Pero el patrimonio heredado por Lunita asimismo contiene relatos de cómo ellas manipulaban los papeles de feminidad pasivos, subvirtiendo las imágenes culturales que aparentemente adoptaban. Es precisamente este distanciamiento crítico de ciertas maneras de ser lo que las habría dotado de una capacidad de sobrevivencia bíblica (el caso de la abuela Nazira), y sobre todo, lo que las había llevado a unirse en una comunidad de mujeres. La casa de la vieja Nazira es el recinto donde mujeres de diferentes edades y razas<sup>7</sup> engendran sus deseos (los sueños de la prima Alcira, quien inventa un amante imposible, y de la negra Ángela, quien se embaraza “virginalmente” del ídolo del tango, Carlos Gardel). En ella, en una pequeña cocina que recuerda el cuarto del alquimista, dan libertad a sus placeres eróticos al transformar frutos prohibidos en exóticos manjares (la tía Jasibe, desatendida por su marido, descubre el erotismo de los sabores, convirtiendo su cuerpo en una enorme masa que contenía todas las delicias del mundo que ella había aprendido a devorar), y realizan el acto igualmente erótico de contar y escuchar relatos. Es en esa casa, templo de la cultura cotidiana, donde la repetición de rituales étnicos y religiosos confieren respetabilidad a sus identidades femeninas

El ser mujer aparece en *Perfumes de Cartago* como un proceso de roles aprendidos y repetidos desde siempre. En la comunidad de mujeres de la casa de Nazira se aprende a ser mujer, o sea, se aprende a representar los múltiples papeles de la feminidad: novia, esposa, madre, abuela, amante, solterona, viuda, cocinera, tejedora, etc. Estaríamos así ante el espectáculo de un carnaval femenino, en el cual los múltiples trajes de la feminidad se actúan un tanto lúdicamente, haciendo tomar conciencia de que “lo femenino” son actuaciones y no una naturaleza (Doane 82). Sirva de ejemplo la descripción de un almuerzo familiar:

Los lugares en la mesa eran fijos [...] Como en ceremonia antigua de ritual olvidado, Jeremías Berro iniciaba el almuerzo con aire de concentración y embebiendo un trozo de pan en aceite, agradecía al Señor sus bondades al permitir ese inminente y cotidiano placer de la comida. Ángela Tejera [...] lo contemplaba comer junto a su suegra, esposa y cuñadas, único hombre entre un disimulado harén de mujeres hacendosas [...] Las mujeres no solían hablar si él tenía la palabra [...] Ellas esperaban confundidas, un elogio al sabor, una aprobación (68).

La repetición de estos roles pasivos de lo femenino, sin embargo, cambia de acuerdo a la coyuntura histórica. El harén silencioso de mujeres que espera la aprobación del amo, como recién se vio, no asume inconscientemente la sumisión femenina, sino con ironía. El rol del patriarca Jeremías es observado por las mujeres con “oscura rebeldía” (68). Asimismo, Jasibe, la esposa, quien dramáticamente baja los ojos al recibir un obligado elogio a sus platos, subvierte con el mismo arte culinario el papel de esposa sumisa y se deleita en los goces eróticos del paladar<sup>8</sup>, transformando su cuerpo en una inmensa masa de delicias ingeridas. El patrimonio cultural que hereda Lunita, por medio de la casa simbólica de su familia, está inserto en la historia y es transformado por ella. No es casual que en el sótano de la casa viviera un anarquista, representante del estado político tumultuoso que se vivía en el país. Estas mujeres que deben trabajar afuera y adentro de la casa para mantener la unidad de una familia muy extensa, en la que los matrimonios, los nacimientos y las viudeces son aceptados, pero los divorcios nunca, muestran en la repetición de roles femeninos tradicionales, a pesar de sus solapadas subversiones, una forma de identidad opresiva. Esta opresión se hace más evidente dentro de la contextualización histórica. Por lo tanto, la densa y compleja herencia cultural que recibe Lunita hace que ella, por medio del recuerdo, tome distancia crítica y deje al descubierto la ideología que delineó las imágenes femeninas de su familia. Arrojar la llave de la casa al mar no es rehusar simbólicamente a la herencia, sino haber aprendido (haberse graduado de la casa-escuela) a apropiarse de los roles femeninos heredados con ironía crítica.

Andrea Blanqué, en su segunda colección de cuentos, *Querida muerte*, primer premio de narrativa de La Feria Nacional de Libros y Grabados, relata, desde una conciencia femenina, experiencias personales de violencia, soledad, frustración, sadomasoquismo, venganza, en distintas historias de relaciones eróticas. Heredera de una literatura de mujeres que había encontrado en los setenta y ochenta, en la escritura erótica, una propuesta de liberación textual, política y sexual, Blanqué escribe con un lenguaje liberado sobre la sexualidad, la seducción, el erotismo. Lejos quedaron los tabúes lingüísticos contra los que tuvieron que luchar las escritoras de los cincuenta y sesenta, y los que contribuyeron a modelar de una manera especial y limitante las representaciones imaginarias de su propia sensualidad (desde una Clara Silva, a Sylvia Lago y hasta los propios terrores adolescentes de una Marosa di Giorgio). Sin embargo, su lenguaje liberado y transgresor no cuenta historias igualmente liberadoras e igualitarias en las relaciones entre hombres y mujeres. Por lo contrario, Blanqué se enfoca en las fuerzas destructivas de la seducción y el poder.

Si el erotismo, como indica Cristina Peri-Rossi en su ensayo *Fantasías eróticas*, por medio de la imaginación fabuladora, “intenta nombrar lo innombrable (el cuerpo del deseo) y transferir sus emociones al lenguaje, al poema, al cuadro, al cine” (46), Blanqué no se detiene en la fantasía que corporiza el deseo (“que inventa relaciones, símbolos, analogías, que exalta o que denigra”, Peri-Rossi 46), sino en el

otro plano de la ecuación: en la percepción de la realidad. Sus relatos muestran el desgarrón de la seducida o seducido, el poder del seductor y la cadena de odios y venganzas que tal situación de inequidad produce. Al narrarse desde la postura del otro, del esclavo en el modelo de dominación y sumisión propuesto como necesario por Hegel en su dialéctica del amo/esclavo, Blanqué asume una conciencia tradicionalmente femenina. Parecería que debiera detenerse en el desgarrón producido por las relaciones de poder entre los sexos no solo para hacer conocer el papel explotable de lo femenino, sino para mostrar el grado de internalización de esas relaciones de poder aún en los noventa. De esta manera, los relatos invitan a sentir la necesidad de cambiar esa situación; llaman a asumir la responsabilidad que reclama “el otro”/“la otra” (la alteridad que en estos casos se presenta como experiencias femeninas) para poder tener acceso a la zona del placer.

Este libro de relatos no permite hablar de una historia de la violencia patriarcal, aunque al hablarse de relaciones de poder entre los sexos así lo parezca, sino de una memoria personal que se detiene en recuerdos desgarradores de la experiencia femenina. Blanqué no se centra en la problemática de las estructuras de dominación, y sí en la memoria personal de un “yo protagónico” que ha sido “olvidado”, “degradado” por un “otro”. Esta perspectiva, que se enfoca en las prácticas de autorrealización de lo femenino y que sin embargo no deja de señalar la importancia que “el otro”, ese otro que está cerca del “yo protagónico”, despertando con su cercanía el deseo erótico y asimismo llamando a una relación responsable entre los seres, es una estética ética.

El sentido ético de la ficción de Blanqué responde bien al concepto filosófico de alteridad y responsabilidad desarrollado por Levinas en *Otherwise than Being*. Para Levinas la responsabilidad es un lazo imperativo que ordena todos los movimientos subjetivos, y de esta manera constituye la subjetividad. La responsabilidad es una relación con el otro, entendido como alteridad pura. Esta relación hace posible el reconocimiento del “otro” y “los otros”, pero no solo el re-conocimiento de la presencia de esos otros (lo que implicaría teñir la demanda de la alteridad con valores predeterminados), sino reconocer la fuerza de los reclamos de los otros como alteridad. Esta fuerza existe *a priori* de la aparición del “otro” y, por lo tanto de la subjetividad misma, la que se constituye en el *locus* donde la alteridad aparece. Así la encarnación de la subjetividad, el tener una exterioridad y hacerse vulnerable al mundo, es la necesidad de existir en exposición o apertura a la alteridad. Resumiendo, para Levinas, la relación ética reclama nuestra sensibilidad por el otro, nuestro ser-para/por-el otro, y nuestra encarnación material, constantemente abierta a la alteridad. Blanqué en su discurso ficcional muestra las experiencias de la feminidad que se abre, en la materialización de su subjetividad y en las manifestaciones de su sensibilidad y erotismo, a la alteridad, y los resultados desgraciados de la ruptura de la cadena de responsabilidad, o sea, las consecuencias de injusticia que se producen

cuando se rehúsa al llamado ético del “otro”, a la sustitución del yo por el otro. Para Levinas, lo ético es precisamente ponerse uno mismo en el lugar del otro (la sustitución), pero no para experimentar una perspectiva diferente del mundo, sino una contestación a mi apropiación del mundo. Los relatos de *Querida muerte* presentan una perspectiva femenina que reclama que el acto de la lectura se vuelva una experiencia ética, una puesta de los lectores en el lugar de la alteridad ficcionalizada, para de esta manera reconocer y, por lo tanto, contestar a una apropiación del mundo que no ha tenido en cuenta los reclamos de los personajes femeninos. Esta propuesta de lectura tendría una repercusión social y política, ya que estaría convirtiendo al lector o lectora en el tercero de la relación entre el “yo” y “el otro” que articula la ficción. Como “tercero”, “yo” en mi papel de “lectora” no solo respondo al reclamo de la alteridad ficcional, sino que mis propios reclamos como “otra” esperan ser contestados más allá del plano establecido entre “yo” y el texto en la relación de la lectura. El texto aquí se convierte asimismo en alteridad.

En el cuento titulado “A solas con el Tirano”, el despertar del erotismo, la respuesta al poder seductivo de otro, al que se llama “Tirano”, es asumida por la protagonista como un “error” (*Querida muerte* 39). Este “error” aísla, aliena, lleva a la narradora a un planeta desconocido, en el cual sus armas (“su fusil” 40), sus estrategias (la suavidad de sus palabras y su piel), su cultura (conoce más de treinta lenguas) son completamente inútiles. La narradora, una navegante espacial, ha caído en el planeta de los hombres, donde reina el silencio y la incomunicación. Es precisamente esa sensación de soledad y vacío lo que la lleva al Tirano. El deseo erótico, que tiene necesidad de la existencia de un otro, de ese cuerpo que se le ha presentado sin que ella voluntariamente lo haya llamado, y el que, sin embargo, se vuelve la única posibilidad de la realización del sujeto deseante, hace que la astronauta “secuestrada” en el planeta de los hombres se desnude, se muestre, se abra, se aceite para complacer el deseo del otro, para reconocer su alteridad. Para Levinas, esta responsabilidad por el otro: “This stripping beyond nudity, beyond forms, is not the work of negation and no longer belongs to the order of being. Responsibility goes beyond being” (*Otherwise than Being*: 15). La protagonista-narradora teatraliza los roles femeninos de la entrega. Ella se transforma en un espectáculo. El, sin embargo, no se muestra, no se desnuda, solo se despoja de su capa, y la posee, condenándola a desearlo siempre, a la eterna espera del placer, a la alienación social (“Mi piel continúa erizada por aquella presencia. Intento recordar mi planeta. Mi mundo. No puedo. Es imposible”. 47).

La cadena de responsabilidades se rompe en este relato. Ella se abre al Tirano al materializar su subjetividad en el planeta desconocido, en el espacio de la alteridad, que es más amplio que el simple reconocimiento de un “otro” diferente a ella. Sin embargo, el Tirano, al igual que los otros habitantes del planeta, por lo que se podría hablar de la experiencia de la masculinidad, permanecen encerrados en ellos mismos,

en su silencio. El encerramiento del Tirano y la magnitud nefasta del mismo, la cual se manifiesta en la multiplicación del silencio de los demás personajes masculinos, hace imposible la existencia de justicia. El Tirano no asume responsabilidad por la astronauta, la alteridad como hembra, que llega a su planeta, ni él se asume “otro” de un tercero. En el planeta de la tiranía, el silencio y la incomunicación, la justicia no existe. Sin embargo, el relato invita a que se haga justicia en la lectura, al convertir a los lectores en terceros, diferentes a la otredad femenina de la astronauta y también diferentes a la otredad de la masculinidad tiránica. Esta exigencia de justicia en la lectura es guiada por el cuestionamiento tematizado en otro relato del libro.

La recreación de los roles tradicionales de victimario/víctima (Bataille 18) en la relación erótica en “A solas con el Tirano” es contestado por “Justicia”, relato en el que una mujer del futuro, “con la misma fuerza que los hombres”(71), gracias a los progresos de la genética, mata a Ian, prototipo del seductor que ocasiona la muerte de las mujeres al no poder amarlas. El hombre dice ante la sentencia de muerte de la mujer: “No se me puede acusar porque no ame. Es algo que no controla mi cerebro. No es ética esta acusación” (71). Si bien la acusación no es ética y el castigo parecería desproporcionado, el relato desenmascara la ideología que hace ética cualquier relación humana basada en la destrucción real (no en el ámbito imaginario de la fantasía) del otro. Más todavía, el relato condena la perduración de esa ideología por medio de la literatura. En el mundo futurista en el que se desarrolla la historia, el protagonista masculino es un ávido lector que goza (se masturba leyendo) con la sensualidad del lenguaje, con imágenes que despiertan y satisfacen sus deseos. Es una literatura que alimenta una relación sadista, al eliminar a la otra participante de la pareja. Esta forma de representar la relación erótica se presenta como algo anacrónico. Se trataría de resabios de un mundo primitivo y egoísta, movido por el deseo de la autosatisfacción: el onanismo, el placer estático, la acumulación de riquezas, la persecución de la juventud. La crítica a la cultura individualista del presente neoliberal se deja sentir con claridad. Así, el castigo del protagonista ocurre cuando ya esa literatura deja de existir. Cuando la fabulación deja de avalar simbólicamente la violencia. Se dice que: “Los libros habían caído en desuso hacía más de un siglo”, sin embargo, Ian “cada vez estaba más aferrado a su práctica de encerrarse en la biblioteca a leer y masturbarse” (63). El egoísmo sádico de Ian amerita su muerte. Más todavía, una lectura que no tome una postura ética, que no vaya más allá del placer “onanista”, parecería condenar a la literatura a su desaparición.

Blanqué propone una literatura ética que estaría de acuerdo con lo expresado por Peri-Rossi en el ensayo ya citado: “La fantasía exacerbada no implica, necesariamente una pérdida del sentido de la realidad” (22). Y, ciertamente, con el concepto de ética desarrollado por Levinas. *Querida muerte* presenta la memoria de relaciones opresivas entre hombres y mujeres, que terminan con la soledad de sus personajes como una propuesta ética y estética que reclama la transformación de esas

relaciones de poder. Si bien los relatos de esta colección presentan memorias personales, su reclamo ético no da prioridad a la privatización de las relaciones humanas por encima de lo social, ya que al reclamar justicia en el acto de la lectura y reconocer a los lectores como terceros responsables de la alteridad presentada en los textos, la fuerza de la literatura se extiende al ámbito social. Por otra parte, Cristina Peri-Rossi, en *Desastres íntimos*, continúa ficcionalizando el mundo subjetivo de sus personajes, ampliando su repertorio de propuestas liberadoras en las relaciones de poder entre los sexos, lo que viene haciendo con renovada originalidad desde el comienzo de su carrera literaria. La simbolización y metaforización de los delirios de los personajes chocan con la recepción que los mismos tienen en el ámbito cultural. Estos, al no corresponder con las representaciones tradicionales de comportamientos sexuales, cuestionan la validez de tales comportamientos subvirtiéndolos. Así, lo erótico en esta colección de relatos, al dar cuerpo al objeto del deseo de los distintos personajes, al poder nombrar lo innombrable, descubre el poder de los sentimientos, el poder de la fuerza libidinal, ampliando posibilidades de identidad. De esta manera Peri-Rossi coincide con el juicio de la feminista Audre Lorde, para quien el poder revolucionario del erotismo radica en la satisfacción interior que sienten los individuos cuando sus sentimientos se canalizan hacia el objeto de su deseo. Esta satisfacción los lleva a combatir todo lo que se oponga a la realización de una identidad más amplia. Para Lorde:

The erotic is a measure between the beginnings of our sense of self, and the chaos of our strongest feelings. It is an internal sense of satisfaction to which, once we have experienced it, we know we can aspire (2).

En "*Fetichistas S.A.*", Marta, la protagonista-narradora pertenece a un club de fetichistas "anónimos". La alusión al anonimato de la sociedad es humorística e irónica, ya que iguala a los fetichistas con los alcohólicos o los jugadores compulsivos. Sin embargo, la asociación de los fetichistas con los alcohólicos o los ludópatas no se ajusta lógicamente –de ahí el humor–, ya que éstos a diferencia de los primeros sufren una adicción que transforma el deseo en sufrimiento, el placer en dolor. Los fetichistas, por otra parte, se sienten atraídos por algo en un objeto, como el "brillo" sobre la nariz en el caballete del rostro de ciertas mujeres del famoso ejemplo que da Freud para explicar el mecanismo de todo tipo de fetiche<sup>9</sup>. Si bien Freud no tiene problemas en racionalizar la función del fetiche para su paciente como una manera de denegar alucinatoriamente la falta de pene en la madre, o sea, de denegar la castración hipotética o imaginaria de la madre, vivida por el hijo como una amenaza a su propia castración por alguna figura de poder (Echavarren: 26), el fetiche, ese "brillo" ese exceso, ese apéndice que tiene el objeto para quien se siente atraído por el mismo, es una imagen que no se desvanece (que no se resuelve) en las interpretaciones. A diferencia de los excesos en los alcohólicos y ludópatas tratados como síntomas de

una enfermedad que se desea combatir en el seno de una asociación, el exceso en el fetiche es su cualidad constitutiva. Sin ese exceso el objeto no fascinaría al tocado por el mismo, y ese exceso apunta a algo que está dentro del mismo fetichista. Lo que está afuera en el fetiche se integra con algo en el interior del atraído. Por tal razón, Echavarren, luego de hacer un recorrido histórico de la función cultural del fetiche propone: “La intensidad, el poder de atraer, del fetiche surge [...] de que confronta e integra al menos dos momentos o dos objetos. Integra un objeto previamente eliminado [opción ‘descartada’] con un objeto supuestamente preferido [opción ‘elegida’]” (28). El club de fetichistas al que pertenece Marta es una sociedad anónima no porque intente borrar el estigma del exceso de un deseo, o sea una adicción, por un objeto compartido: el alcohol o los juegos de azar, como sería el caso en las asociaciones de alcohólicos o ludópatas anónimos. Por lo contrario, la anonimidad de los fetichistas señala el carácter individualista de la relación entre el objeto y el interesado en el mismo. La comunidad de fetichistas es incapaz de percibir “el brillo” particular que cada objeto tiene para cada integrante del club. Sin embargo, todos ellos comparten el pujar de la atracción que les despierta una imagen determinada. Los relatos de los fetiches particulares de cada integrante los hace solidarios de sus respectivas prácticas de autorrealización. De ahí que se sientan extrañados del resto de la sociedad, y que puedan relacionarse con otros “anómalos” o “enfermos”.

Autoconocedora de su delirio, y, por lo tanto, integrante del club, la protagonista colecciona cuellos masculinos. La descripción sensual de los cuellos parodia lúdicamente la descripción de diferentes penes. Marta dice: “me siento irresistiblemente atraída por un cuello con una nuez de Adán prominente, que sobresale como un pene en erección” (*Desastres íntimos*, 12). La atracción por los cuellos/penes, que la lleva a coleccionar fotografías solo de múltiples cuellos de hombres, desestabiliza la ideología que hace de la mujer naturaleza y del hombre un sujeto cultural.

En este relato, la mirada de la protagonista mujer tiene la capacidad de abstracción que por siglos se le asignaba a los hombres. No extraña que ella sea la única mujer en el Club de Fetichistas. En la ideología patriarcal, la imaginación transforma el cuerpo de la mujer en el objeto del deseo masculino. De ahí que pie, mano, brazo, piel, seno, cabello, sexo<sup>10</sup>, o bien sus afeites fetichistas, zapato, guante, sostén, cintas, bragas, se conviertan en sinécdoque de la mujer. La fragmentación simbólica de ella facilita la concretización del deseo de posesión sexual del hombre, y es a través de su mediación que el cuerpo de ella se puede recomponer. Si bien desde las primeras décadas del siglo XX, las mujeres también estuvieron fragmentando su cuerpo en textos poéticos (Delmira Agustini, Gabriela Mistral, Alfonsina Storni) y narrativos (Silvina Ocampo, María Luisa Bombal, Armonía Somers), esta fragmentación no buscaba ser sinécdoque del concepto de mujer “corno vehículo del deseo

masculino”, sino que, al impedir la recomposición de las partes, “vindicaban para el cuerpo de la mujer una pluralidad de lecturas” (Molloy 117). Sin embargo, la mirada femenina que fragmenta, observando, analizando, disfrutando estéticamente un trozo del cuerpo masculino se vuelve intolerable para el receptor hombre.

Aquí debemos volver al concepto integrador del fetiche planteado por Echavarren para comprender el alcance liberador que tiene el objeto-fetiche para la fetichista y la imposibilidad de aceptar tal subversión por aquél que no percibe la relación mágica entre la interesada observadora y el objeto. Los cuellos de diferentes tamaños, distintos grados de flexibilidad y visibles u ocultas nueces de Adán atraen la mirada de Marta y la llevan a realizar complicados trabajos para poder fotografiarlos y gozar de ellos en la privacidad de su apartamento. El aura que estos cuellos tienen para la única mujer del club de fetichistas al superponer el cuello con el pene “yuxtapone y sintetiza la diferencia de los sexos, es un oxímoron integrador, resume dos posibilidades antagónicas y complementarias en un solo trazo” (Echavarren: 31). El cuello-fetiche libera culturalmente a Marta, permitiéndole gozar al mismo tiempo de modos opuestos y complementarios. Su goce es activo y pasivo simultáneamente. Pero su novio, Fernando, es incapaz de comprender el goce, para él enfermizo, de Marta ante las imágenes de cuellos-penes amputados, sin cabezas ni valor simbólico para los portadores de esos cuellos. Para ser exacta, Fernando ve en las pesadillescas imágenes de los cuellos el despojo de los hombres que han perdido sus cuellos en la guillotina imaginaria de la lente de la cámara de Marta. El, como representante de una identidad que quiere creer inamovible en una cultura que no ha perdido totalmente sus características patriarcales, no puede dejar de interpretar esa galería de fotografías de cuellos masculinos como la materialización de su traumático temor de ser castrado por esta mujer fálica. Marta se relaciona en la imaginación de Fernando, con los primitivos robadores de trenzas<sup>11</sup>. Los cuellos que atesora en la privacidad de su apartamento cuelgan como las cabelleras en las tiendas indígenas. Son reliquias que simbolizan la victoria del fetichista sobre los portadores de aquello (cuello o trenzas) que atraía al fetichista, y lo que le daba un poder especial al portador de tal objeto. Ella se vuelve “enferma”, “loca”, bestial como ejecutora de un robo, que si bien imaginario, no deja de ser sacrílego. Para Fernando, Marta se ha apoderado de la masculinidad. Cuando la fragmentación es del cuerpo masculino, cuando el cuello/pene deja de tener el valor simbólico del falo/ley, lo que le daba una identidad inamovible al hombre, éste se espanta ante el horror de la profanación. La pluralidad de las lecturas del cuerpo de la mujer, aun cuando éste aparezca fragmentado, lo que enriquece las representaciones de lo femenino, en el caso del cuerpo del hombre, y desde una perspectiva masculina, estarían empequeñeciendo su identidad, al ponerlo en el mismo plano que las mujeres. Fernando, sabiéndose portador de un cuello-fetiche, que la ávida mirada de Marta desea y que en cualquier momento puede arrebatarse en una imagen encuadrada sobre la pared,

exclama: “Siento que todos esos cuellos me están mirando” (24). Tal frase enunciada por quien hasta antes de conocer el secreto del interés y placer de Marta por los cuellos masculinos se sentía racional, lógico, práctico, por lo tanto “el ganador” en “la dialéctica de los sexos” (Peri-Rossi: 15), origina el siguiente comentario irónico de ella, con el que se da fin al relato: “Los cuellos no son ojos, Fernando, son sexos” (24). La presentación aislada de los sexos de los hombres, solo como sexos, hace que el valor simbólico del falo se desvanezca, y que sea posible que esos sexos se conviertan en el locus del deseo erótico femenino. Estos penes son penes y otra cosa más que penes, sin caer en el recinto traumático de la ansiedad de castración<sup>12</sup>.

Desde la recuperación histórica de los papeles de las mujeres en el escenario del Uruguay de los treinta (Porzecanski), a la propuesta ética de una literatura femenina que no puede olvidar las historias de violencia y soledad originadas por las relaciones de poder entre hombres mujeres y principalmente por la denegación del concepto de responsabilidad por el otro en las relaciones interpersonales y, por extensión sociales (Blanqué), a la escritura erótica que encuentra en el fetichismo un discurso cultural liberador, ampliando posibilidades de “ser” y expandiendo la mirada femenina (Peri-Rossi), estos tres textos muestran que “el siglo de las mujeres” finalizó con una literatura que propone representaciones renovadoras de lo femenino. Recuperación, memoria y libertad del deseo en el erotismo de la escritura no impiden, sin embargo, escuchar y visualizar “el trajín” del ser mujer en el mundo real del fin de siglo.

#### REFERENCIAS

- Apter, Emily. *Fetishism As Cultural Discourse*. Ithaca. Cornell University Press, 1993.
- Bataille, Georges. *Eroticism*, tr. Mary Dalwood. San Francisco. City Lights Books, 1986.
- Blanqué, Andrea. *Querida muerte*. Montevideo. Feria Nacional de Libros y Grabados, 1993.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York. Routledge, 1990.
- Doane, Mary Ann. “Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator” *Screen*, 23, 3-4 (1982), 74-87.
- Echavarrén, Roberto. *Arte andrógino: estilo versus moda en un siglo corto*. Montevideo. Ediciones de Brecha, 1997.

- Foucault, Michel. *History of Sexuality*. Vol. I, tr. Robert Hurley. New York. Vintage Books, 1990.
- Freud, Sigmund. "Fetichismo" [1927]. *Obras Completas*. Vol. 111. Madrid. Biblioteca Nueva, 1973.
- Guerra, Silvia. *Idea de la aventura*. Montevideo. Ediciones de la Feria, 1990.
- Levinas, Emmanuel. *Otherwise Than Being Or Beyond Essence*, tr. Alphonso Lingis. Boston. Martinus Nijhoff Publishers, 1981.
- Lorde, Audre. *Uses of the Erotic: The Erotic as Power*. New York. Trumansburg, 1978.
- Molloy, Sylvia. "Female Textual Identities: The Strategies of Self-Figuration" en *Women Writing in Latin America*, eds. Sara Castro-Klarn, S. Molloy & B. Sarlo. Boulder. Westview Press, 1991. 107-124,
- Onetti, Juan Carlos. *Réquiem por Faulkner y otros escritos*, ed. Jorge Ruffinelli. Buenos Aires. Calicanto, 1976.
- Peri-Rossi, Cristina. *Desastres íntimos*. Barcelona. Lumen, 1997.
- . *Fantasías eróticas*. Madrid. Ediciones Temas de Hoy, 1991.
- Porzecanski, Teresa. *Perfumes de Cartago*. Montevideo. Trilce, 1994.
- Somers, Armonía. "El derrumbamiento" en *La rebelión de la flor*. Montevideo. Linardi y Risso, 1988.

## NOTAS

- <sup>1</sup> La decisión de escoger a dos narradoras que viven y publican en el Uruguay y a una, Cristina Peri-Rossi, quien desde 1972 reside en España y a quien la crítica y el público españoles consideran "española", se debe a que sus libros llegan con poco retraso al mercado librero uruguayo. Asimismo, si bien Peri-Rossi produce en un mercado del primer mundo y su obra tiene resonancia internacional, no se trata de una escritora "mimada y limitada" por el gran mercado de la cultura. Con respecto a las condiciones del mercado editorial uruguayo, hay que decir lo que muchos de los lectores ya saben, que es pequeño y que no se puede comparar con el de sus vecinos conosureños, el argentino y el chileno. La expansión capitalista del "neoliberalismo" no ha llegado, por lo tanto, al campo de la literatura, haciendo que las mujeres que dedican algunas de sus obras, o la totalidad de ellas, al tema de la mujer se sientan particularmente desprotegidas del mercado editorial y de la crítica literaria local.
- <sup>2</sup> El decimocuarto poema de *Idea de la aventura* dice: "aunque vuelvan y vayan/aunque quieran/aunque digan/o inventen/ aunque crean/es el trajín/el mismo siempre/es el mismo cansancio/en las mujeres (21).

- <sup>3</sup> Si bien las mujeres uruguayas lograron que el 16 de diciembre de 1932 se las reconociera como ciudadanas plenas, con derecho al ejercicio del voto, tuvieron que esperar hasta 1938, cuando concluyó el gobierno *de facto* de Gabriel Terra, y más precisamente hasta 1942, cuando las elecciones volvieron a hacerse democráticas. Asimismo, recién en 1946 el Uruguay culminó el proceso de reconocimiento de la mujer como sujeto político y civil, con la aprobación de la ley del 7 de octubre de ese año, que garantizó la igualdad de sus derechos civiles. Esto hace que la distancia cronológica entre el triunfo legal de las uruguayas (1932) y el de las argentinas (1947) y chilenas (1949) se reduzca.
- <sup>4</sup> Desde su columna “La piedra en el charco” del semanario *Marcha*, Onetti indicaba que: “no hay una literatura nuestra, no tenemos un libro donde podamos encontrarlos... Lo malo es que cuando un escritor desea hacer una obra nacional del tipo que llamamos ‘literatura nuestra’, se impone la obligación de buscar o construir ranchos de totora, velorios de angelito y épicos rodeos [...] Entretanto, Montevideo no existe [...] la llegada al país de razas casi desconocidas hace unos años; la rápida transformación del aspecto de la ciudad [...] ; la evolución producida en la mentalidad de los habitantes –en algunos, por lo menos, permítasenos creerlo– después del año 33; todo esto tiene y nos da una manera de ser propia [...] Es necesario que nuestros literatos miren alrededor suyo y hablen de ellos y su experiencia”. *Marcha*, 30-06-39 y 25-08-39. Reproducidos en *Réquiem por Faulkner y otros escritos*.
- <sup>5</sup> Las subsiguientes citas se marcarán en el texto con el número de página.
- <sup>6</sup> Si bien la narración no se detiene en el carnaval de los noventa, cuya fuerza como acto social se ha debilitado considerablemente, lo hace, en el capítulo dieciséis, en el de 1935. En aquél, el mundo civilizado de “señoritas acartonadas [...] muy blancas” se une al pasado africano por medio de los sonos de los tamboriles de las comparsas negras y sus figuras típicas: escoberos, yerberos, negras viejas. Ver: *Perfumes de Cartago*, 61-63.
- <sup>7</sup> A la familia de la vieja Nazira se une en calidad de empleada doméstica una negra joven llamada Ángela.
- <sup>8</sup> En la cocina, Jasibe: “Mientras cocinaba con empeño y concentración total [...] escuchaba músicas y cantos descendidos de otros tiempos, que le silbaban al oído sensuales melodías”. Este descubrimiento del placer hace posible que el contrabandista, que le traía frutas secas y brillantadas, le enseñara “a saborear los higos y las pasas desde su cuerpo malhecho. Untado en pegajosas mieles, Jasibe lo lamía desde los pies, como si fuera a devorarlo para insertarlo, a todo él, dentro del cuerpo de ella, crecido ahora en pos del absoluto” (56-57).
- <sup>9</sup> Ver: “Trabajo, fetiche, capital” en el ensayo de Roberto Echavarren. *Arte andrógino: estilo versus moda en un siglo corto*, 26-27.
- <sup>10</sup> El sexo femenino era generalmente aludido en las ficciones y poemas masculinos por eufemismos: el “monte de Venus”, o nombres coloquiales. Será en la literatura femenina que se lo llame por su nombre. A este respecto es interesante ver el tratamiento irónicamente burlesco que en 1953 despliega Armonía Somers en “El derrumbamiento”.
- <sup>11</sup> Sigmund Freud, “Fetichismo” (1927), en *Obras Completas*, 2.993.
- <sup>12</sup> Emily Apter, “Introduction” en *Fetishism As Cultural Discourse*, 4-5.