

Habitar lo habitual: formas del espacio en la narrativa de Angélica Gorodisher, Nérida Piñon, Laura Restrepo y Cristina Rivera Garza

Thèse de doctorat présentée à la
Faculté des Lettres et Sciences Humaines,
Institut de Langues et Littératures Hispaniques
Université de Neuchâtel (Suisse),

pour l'obtention du grade de docteur ès sciences humaines et sociales par
Yamile Amparo García Bustamante

Direction :

Dr. Antonio Sánchez Jiménez, Université de Neuchâtel

Rapporteurs :

Dr. Catarina von Wedemeyer, Université de Genève

Dr., Antonio Corredor Aveledo, Université de Neuchâtel

Date de soutenance : le 15 décembre 2025

IMPRIMATUR

La Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Neuchâtel, sur les rapports de M. Antonio Sánchez Jiménez, directeur de thèse, professeur, Université de Neuchâtel ; Mme Dre Catarina Von Wedemeyer, maître d'enseignement et de recherche, Université de Genève ; M. Dr Antonio Corredor Aveledo, chargé d'enseignement, Université de Neuchâtel autorise l'impression de la thèse présentée par Madame Yamile Amparo García Bustamante en laissant à l'autrice la responsabilité des opinions énoncées.

Neuchâtel, le 15 décembre 2025



P.O. JUAN PABLO SANCHEZ MENDEZ

La doyenne

Kristina Schulz

Résumé

La division entre le privé et le public n'a pas seulement organisé des rôles et des hiérarchies sociales, elle a aussi rendu invisibles les savoirs et les tâches féminines, renforçant les inégalités de genre, de classe et d'ethnie. Avec le temps, cet espace idéalisé qu'était la maison a commencé à se révéler comme un lieu où s'exercent et se dissimulent aussi des dynamiques de pouvoir et d'exclusion. Ces dernières décennies, la narration écrite par des femmes a remis en question de manière critique ces modèles, en rendant visibles d'autres façons d'être au monde et en soulignant le rôle actif des femmes dans la vie publique et dans la littérature. Dans cette perspective, les œuvres d'écrivaines comme Angélica Gorodischer, Nérida Piñon, Laura Restrepo et Cristina Rivera Garza ne se contentent pas de représenter l'ordre social : elles l'interpellent, transformant l'écriture en un espace de résistance et de resignification. La littérature permet ainsi d'explorer les liens entre les discours idéologiques et les processus de transformation sociale.

En particulier, la narration produite par des femmes en Amérique latine a joué un rôle fondamental pour dépasser les frontières entre le privé et le public, entre l'intérieur et l'extérieur. À travers l'analyse de différents espaces — la maison, la ville, les institutions et des marges comme la forêt ou l'île —, on examine leur valeur symbolique ainsi que les stratégies de résistance élaborées par les personnages et les autrices elles-mêmes. La recherche articule des apports issus de la philosophie de l'espace, de l'anthropologie et de la théorie littéraire afin de comprendre comment les relations entre les corps et les territoires ont été historiquement régulées, fragmentées et normées. L'objectif est de retracer les logiques d'exclusion à l'œuvre dans la tension entre dedans et dehors, et de réfléchir à la manière dont la littérature peut contribuer à imaginer et à construire des sujets critiques, capables de résister et de transformer les modèles hérités.

Mots-clés : Écrivaines latino-américaines, Corps et espace, Pratiques de l'habiter, Spatialité symbolique, Imaginaires spatiaux.

Abstract

The division between the private and the public spheres not only structured social roles and hierarchies but also rendered women's knowledge and labor invisible, reinforcing inequalities based on gender, class, and ethnicity. Over time, the idealized space of the home began to reveal itself as a site where power dynamics and mechanisms of exclusion are also enacted and concealed. In recent decades, narratives written by women have critically challenged these models by making visible other ways of being in the world and highlighting the active role of women in public life and literature. From this perspective, the works of writers such as Angélica Gorodischer, Nérida Piñon, Laura Restrepo, and Cristina Rivera Garza do more than represent the social order—they question it, turning writing into a space of resistance and re-signification. Literature thus becomes a means to explore the links between ideological discourse and social transformation processes.

Specifically, narratives by Latin American women have played a key role in breaking down the boundaries between the private and the public, the interior and the exterior. By analyzing a range of spaces—the home, the city, institutions, and margins such as the forest or the island—this research examines their symbolic value and the strategies of resistance deployed by both the characters and the authors. The study draws on contributions from the philosophy of space, anthropology, and literary theory to understand how the relationships between bodies and territories have been historically regulated, fragmented, and normalized. Its aim is to trace the logics of exclusion at work in the tension between inside and outside, and to consider how literature can contribute to imagining and shaping critical subjects capable of resisting and transforming inherited models.

Keywords : Latin American women writers, Body and space, Practices of inhabiting, Symbolic spatiality, Spatial imaginaries.

A Omar.

*A Antonio Sánchez Jiménez,
Por empujarme a la escritura científica.*

Contenido

Introducción	9
Corpus, estructura	16
Hipótesis y objetivos.....	20
1. Contexto latinoamericano: el espacio compartido.....	23
1.1. Postura política y estética de las autoras.....	57
1.1.1. Fantasmagorías: Angélica Gorodischer (Argentina, 1928-2022)	67
1.1.2. Tradición y subversión: Nélide Piñon (Brasil, 1937-Portugal, 2022).....	78
1.1.3. Estética de la realidad: Laura Restrepo (Colombia, 1950)	88
1.1.4. Historias para la memoria, el cuerpo y el tiempo: Cristina Rivera Garza (México, 1964).....	99
2. El espacio de la representación: clasificación de espacios	113
2.1. Espacios privados: la casa y sus metáforas.....	121
2.1.1. La casa-cosmos	128
2.1.1.1. A república dos sonhos (Piñon, 1984)	132
2.1.1.2. Delirio (Restrepo, 2004)	139
2.1.2. La casa-institución	148
2.1.2.1. La casa-institución en Delirio (Restrepo, 2004)	154
2.1.2.2. La camisa del marido (Piñon, 2015)	161
2.2. Espacios públicos: expresiones de poder.....	166
2.2.1. El palacio: <i>Voces del desierto</i> (Piñon, 2006)	178
2.2.2. Manicomio: <i>Nadie me verá llorar</i> (Rivera Garza, 1999), <i>La Castañeda. Narrativas dolientes desde el Manicomio General México. 1910-1930</i> (Rivera Garza, 2010).....	186
2.3. Espacios del afuera	204
2.3.1. Prostíbulo	215

2.3.1.1. Nadie me verá llorar: el prostíbulo, la antesala del fin	223
2.3.1.2. Fábula de la virgen y el bombero (Gorodischer, 1995): un lugar para el prostíbulo.....	229
2.3.1.3. La novia oscura (Restrepo, 1999): la prostituta del progreso	237
2.3.2. Bosque.....	247
2.3.2.1. El mal de la taiga (Rivera Garza, 2014) y Allí te comerán las turicatas (Rivera Garza, 2013): experiencias límite en los márgenes de la civilización	250
2.3.3. Isla.....	267
2.3.3.1 La isla de la pasión (Restrepo, 1987): ficciones del paraíso y extravíos del poder	270
Conclusiones: porque habitamos la literatura latinoamericana	285
Lista de obras citadas.....	290
Anexos.....	303
Anexo A. Entrevista Cristina Rivera Garza (15 de agosto del 2018)	303
Anexo B. Entrevista Nérida Piñon (25 de julio del 2017).....	316
Anexo C. Expediente n.º 6373 Modesta Burgos. Interrogatorio, p. 2.....	324
Anexo D. Expediente n.º 6373 Modesta Burgos. Boleta de admisión.....	326
Anexo E. Expediente n.º 6373 Modesta Burgos. Concepto de la profesora Magdalena O. Viuda de Álvarez sobre la paciente	328
Concepto de la profesora Magdalena O. Viuda de Álvarez sobre la paciente (Transcripción).....	328
Anexo F. Expediente n.º 6373 Modesta Burgos. Oficios diplomáticos, 22 de diciembre de 1932	329
Anexo G. Expediente n.º 6373 Modesta Burgos. <i>Oficios diplomáticos</i> 4	331

Introducción

Durante siglos, la sociedad patriarcal vinculó a la mujer principalmente al cuidado de los hijos y al hogar. La intimidad y el resguardo de la casa se convirtieron en un espacio privado que, aunque protegido, también significó una especie de condena al aislamiento. Las tareas que tradicionalmente se realizaban en ese ámbito —como asear, cocinar, cuidar, bordar o tejer— fueron minimizadas frente a las actividades desarrolladas por los hombres en el espacio público: la oficina, el taller, la empresa. Esta división instauró un orden social fijo desde el cual se ejerció el poder y se definieron roles. Factores como la clase social y los rasgos étnicos acentuaron las distancias entre espacios y funciones; del mismo modo, creencias culturales, mitos y prácticas milenarias, como la figura de la madre y la tierra en su papel procreador, ayudaron a perpetuar estas diferencias. Las relaciones que surgieron de esta configuración social, así como los vínculos culturales y afectivos, generaron un exceso de sentido tanto en el interior como en el exterior de la casa. Sobre la dimensión emocional del espacio interior, Sloterdijk señala que «como nido, habitación, cueva, cabaña, casa, hogar, plaza, pueblo, familia, pareja, linaje, ciudad, se oculta[n] [...] cosas impensadas, que exige[n] que se lo siga soñando, sin que nunca haya podido dilucidarse del todo ni ser captado representativamente» (2017: 132). Entonces, el hogar es mucho más que un lugar físico; es un espacio cargado de significados que a menudo escapa a la representación clara, lo que deja espacio para equívocos y diversas interpretaciones.

La construcción social de la casa como un lugar seguro y protector se ha visto trastocada por las condiciones de la vida contemporánea. Victoria Sendón de León recuerda que en la antigüedad, Hestia, la diosa del hogar, la familia y el fuego, «pervivió como divinidad debido a que la vida para las mujeres griegas transcurría en el hogar, considerado también como templo. Ella como su protectora, propiciaba la seguridad, la felicidad y el sagrado deber de la hospitalidad» (2006: 125). Sin embargo, con el paso del tiempo, las configuraciones sociales comenzaron a transformar este sentido positivo y pasivo del hogar, pasando del mito y el ritual a distanciamientos y limitaciones que imponía la condición de permanecer dentro, exaltando y favoreciendo el papel de quienes

actuaban fuera. Esta oposición entre afuera y adentro relegó el desarrollo igualitario y equitativo¹.

En este contexto, Emanuele Coccia señala que, tras los primeros grandes tratados griegos sobre la *oikonomia*, el orden y gobierno de la casa, cuya influencia fue inigualable, la filosofía decidió abandonar el espacio doméstico de sus preocupaciones. Esta ausencia no es casual ni inocente; como explica Coccia, «a causa de ella, la casa se ha convertido en un espacio donde los agravios, las opresiones, las injusticias y las desigualdades han sido ocultados, olvidados y reproducidos inconsciente y mecánicamente durante siglos. Es en y a través de la casa, por ejemplo, donde se ha producido, afirmado y justificado la desigualdad de género» (2024: 16). Las contradicciones que surgieron de este descuido se manifestaron de forma casi permanente en las distintas sociedades y trajeron consigo diversas formas de relacionamiento y desigualdad. La preeminencia del mandato masculino y la necesidad de establecer un orden más equitativo exigen hoy revisar cómo estos procesos se han arraigado en el pensamiento, el cuerpo y los espacios de interacción social. En este sentido, como advierte Sendón de León,

las mujeres de ciertos países, de ciertas clases y con cierto nivel de instrucción nos hemos liberado relativamente de los roles, pero no de la personalidad que la psicopolítica de dominación nos ha ido imponiendo. Esta historia de dominación ha convertido las diferencias en desigualdades, pues ése es el mecanismo preferido por el dominio patriarcal, que se ha perpetuado fundamentalmente a través de las prácticas sexuales. (2006: 41-42)

Esta reflexión indica que el problema no es solo la división de espacios, sino cómo esta división se ha traducido en formas complejas de poder y control. Por consiguiente, nos ocupan en esta investigación los matices del espacio como productor de significado, el modo en que opera sobre las mujeres, y la manera en que este aspecto ha sido abordado por algunas escritoras latinoamericanas.

¹ Tim Ingold propone esta inquietud acerca de la transformación del sentido del hogar: «¿Qué tal si concibiéramos el hogar [como un modo doméstico de producción] como una concentración de materiales y potencial de energía, desde el cual las líneas de vida irradian hacia el entorno de la tierra y el aire, donde se enredan con las líneas de todas las otras cosas vivientes que, en su habitar la tierra, van depositando sus propias rutas en forma de raíces y tallos, senderos y huellas?» (2018: 215)

A raíz de las transformaciones sociales, políticas y económicas de la segunda mitad del siglo XX, sustentadas en los avances sociopolíticos alcanzados por los movimientos feministas de principios de siglo, las mujeres han asumido un papel más decidido y notorio en el ámbito literario. Partimos de la premisa de que el discurso literario revela la conexión entre paradigmas literarios/ideológicos y los cambios sociales. La literatura, así, reproduce, analiza y expone estos modelos, generando una alteración en el modo de pensar colectivo.

En este sentido, Deleuze y Guattari proponen que el libro y el mundo se afectan mutuamente mediante procesos de desterritorialización y reterritorialización, el libro no es solo imagen del mundo, sino que se entrelaza con él, permitiendo la apertura de nuevas formas de significación y pensamiento. Como afirman: «el libro no es una imagen del mundo, según una creencia muy arraigada. Hace rizoma con el mundo, hay una evolución paralela del libro y del mundo, un libro asegura la desterritorialización del mundo, pero el mundo efectúa una reterritorialización del libro, que a su vez se desterritorializa en sí mismo en el mundo, (si puede y es capaz)» (2015: 16). Este proceso de extrañamiento e identificación asegura efectos estructurales persistentes, pues la literatura no solo representa la realidad, sino que la transforma, cuestionando los mecanismos de uso, distribución y simbolización del espacio. De este modo, la narrativa femenina latinoamericana contribuye a la aceleración de la conciencia de ser mujer y a la exploración de nuevas estrategias de resistencia y ruptura frente a los modelos.

Esta conciencia sobre las estructuras de poder impulsa una aceleración en el rol de la mujer. En este proceso, la escritura aporta, por un lado, nociones comunes que permiten considerar la resistencia política como estrategia de posicionamiento social y, por otro, herramientas para explorar el sentido de la carga histórica, su valor y las posibilidades de una ruptura hacia un papel diferente. En este escenario, la clasificación del espacio adquiere una relevancia particular, ya que la representación y distribución del espacio en la narrativa pueden poner en cuestión las estructuras de poder y los roles de género. No obstante, tal como indica Elodia Xavier, el espacio ha sido un campo poco estudiado en las investigaciones literarias.

[C]omo categoria narrativa, só recentemente o espaço tem atraído a atenção dos estudiosos. Enquanto o tempo sempre foi privilegiado em estudos de crítica literária, o espaço não tem sido objeto de aprofundadas reflexões teóricas. E, no entanto, qualquer leitor crítico percebe quão

importante é o papel que o espaço exerce na narrativa, interagindo muitas vezes com os demais elementos da estrutura do texto. (2012: 17)²

Teniendo en cuenta que la perspectiva femenina, tanto de los personajes como de las escritoras, actúa como intermediaria entre lo real y lo ficticio, nuestro estudio recurre a la filosofía del espacio, la filosofía antropológica y la teoría literaria. Estas disciplinas han mostrado un particular interés por la representación y los efectos sociales de la segmentación del espacio. Temas como los individuos y sus mundos, el surgimiento de relaciones afectivas, las proyecciones, así como las aspiraciones sobre el orden, la distribución, el valor, las estructuras de poder y las percepciones, constituyen preocupaciones compartidas por estos campos y serán los ejes de nuestro análisis. La capacidad de concretar el espacio en imágenes o formas —como esferas, paralelepípedos o líneas— propuesta por autores como Peter Sloterdijk, George Perec o Tim Ingold, nos orienta en el abordaje de la espacialidad. Tal como advierte Perec, «no se puede concebir el espacio como totalidad sino como fragmento, iniciando así una dinámica extensional que hace que todo lo espacial se asimile a lo fractal, de modo que pensar el espacio es establecer ya de entrada un ordenamiento en las ideas que responda a esa fragmentación

² Elodia Xavier reúne una serie de obras que abordan el estudio del espacio narrativo desde distintas perspectivas teóricas. Entre ellas destaca *O Dicionário de Teoria Narrativa* (José R. Valles Calatrava y Francisco Álamo Felices, 2002), que subraya el apartado dedicado al concepto de espacio sustentado en los estudios posestructuralistas. De este texto le interesa, sobre todo, la consideración del espacio tanto como configuración narrativa cuanto como objeto de topografía. En continuidad con esta preocupación, Xavier incorpora también el estudio *Espaço e Literatura: introdução à topo-análise* (Oziris Borges Filho, 2007), que propone una clasificación de los espacios narrativos: de los microespacios a los macroespacios, que permite ejemplificar las variaciones en el uso del lenguaje y en la construcción simbólica del entorno. Para ampliar este marco conceptual, Xavier recurre asimismo a aportes extraliterarios, especialmente los de Marc Augé (*Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*, 1992) y Gaston Bachelard (*A poética do espaço*, 1989). Ambos autores destacan la importancia de la separación conceptual y emocional entre el “adentro” y el “afuera”, aunque lo hacen desde registros distintos: mientras Augé contrasta la calle y la casa como espacios de tránsito y pertenencia, Bachelard profundiza en la dimensión afectiva del hogar, otorgándole un valor simbólico asociado con la protección, la seguridad y la felicidad. Este último resulta particularmente significativo para el enfoque topográfico que Xavier busca desarrollar. A partir de este entramado teórico, nuestro estudio pretende contribuir a la comprensión del espacio y su interpretación en la narrativa contemporánea escrita por mujeres en Latinoamérica. Como antecedente específico, se reconoce la obra de María Fernández-Lamarque, *Espacios posmodernos en la literatura latinoamericana contemporánea: distopías y heterotopías* (Argus-a, 2016), que analiza espacios físicos, textuales, narrativos, sociales y psíquicos desde una perspectiva semiótica y filosófica. Dicho análisis permite abordar cuestiones como la opresión, el estereotipo y las formas políticas que operan en la región, así como la configuración de la sexualidad, el género y la vejez como contraespacios sociales. En consonancia con estas aproximaciones, *Casas de ficción* (EAFIT, 2000), de Alba Clemencia Ardila, ofrece un estudio semiótico de casas emblemáticas de la narrativa colombiana. Allí se examina la casa de la infancia (*Entrañas de niño*, Carrasquilla, 1907), la casa como testigo de la historia familiar (*Respirando el verano*, Rojas Herazo, 1967) y la casa como metáfora de lo femenino (*Finale capriccioso con Madona*, R. H. Moreno Durán, 1983). Su propuesta parte de la premisa de la continuidad entre los espacios reales y los espacios proyectados en la ficción, lo cual refuerza la relevancia del análisis espacial en la literatura latinoamericana.

propiamente dicha del objeto espacial» (2001: 12). Así pues, el estudio de los textos que constituyen el corpus se basa en la condición de habitar; nos interesan particularmente las interacciones entre el cuerpo y el espacio, tales como sus repeticiones, costumbres, regulaciones, limitaciones y las estrategias que la sociedad ha desarrollado para optimizar las funciones de los diferentes espacios, con el objetivo de comprender cómo se configura la experiencia de habitar lo habitual.

Durante la formación de la sociedad contemporánea³, la regulación del tiempo y la normalización del uso del espacio han facilitado la disposición de los cuerpos como componentes de un producto igualmente normalizado, fenómeno que Deleuze y Guattari llaman segmentarización. En opinión de estos autores, habitar es posible en la medida de dicha aplicación, ya que:

Estamos segmentarizados por todas partes y en todas las direcciones. El hombre es un animal segmentario. La segmentaridad es una característica específica de todos los estratos que nos componen. Habitar, circular, trabajar, jugar: lo vivido está segmentarizado espacial y socialmente. La casa está segmentarizada según el destino de sus habitaciones; las calles, según el orden de la ciudad; la fábrica, según la naturaleza de los trabajos y de las operaciones. (2015: 214)

La lógica operativa de estos segmentos ha desarrollado una rigurosa normativa que, en su creación y ejecución, revela estructuras de poder —a veces, poco perceptibles o de enraizamiento subrepticio—, que han ido generando nuevas formas de entendimiento que superan el objetivo inicial de la organización. Las instituciones que elaboramos como parte de la distribución espacial y de los procesos contemporáneos de vanguardia e innovación se sirven de la predisposición social a la obediencia, la segmentación y la separación para ejercer el adoctrinamiento y el modelado de los cuerpos en los espacios. Las condiciones de la vivienda, las instituciones como el palacio o el manicomio, sumadas a los espacios periféricos, prostíbulos, bosques e islas, poseen estructuras similares, crean patrones de exclusión y establecen lógicas que, en su complejidad y singularidad, ponen de manifiesto los rasgos culturales que se repiten constantemente. ¿Esto conlleva una

³ «Si hubiera que explicar de forma brevísima qué modificaciones ha producido el siglo XX en el ser-en-el-mundo humano, la información rezaría: ha desplegado arquitectónica, estética, jurídicamente la existencia como estancia; o más simple: ha hecho explícito el habitar. La arquitectura moderna ha desmontado en elementos, abordándola de nuevo, la casa, ese aditamento a la naturaleza posibilitador de seres humanos; la ciudad, que antes disponía el mundo en un círculo a su alrededor, se ha movido del centro, transformándose en un emplazamiento dentro de una red de flujos y rayos» (Sloterdijk, 2018: 383).

reflexión acerca de la incapacidad para crear nuevas modalidades de interacción, más equitativas y justas? Como producto cultural, la red que sustenta estas dinámicas se nutre de modelos divisorios cada vez más específicos y especializados. En este escenario, Sloterdijk propone una amplia metáfora acerca de la arquitectura de lo colectivo:

Desde el punto de vista de la arquitectura de lo comunitario, esto llevaría a la tesis: «la cultura es un edificio» y «la cultura sigue una regla de creación de espacio». Siempre que la isla humana adopta perfiles, aparece una tensión de reglas que atestiguan que en ella hay una reglamentación interior vigente: más bien imperceptible para sus miembros (prescindiendo de situaciones excepcionales), perceptibles o sorprendente para los extraños, y un motivo para reflexionar sobre el espíritu de las instituciones y sobre la institucionalidad del espíritu, para los filósofos. (2018: 362)

La delimitación taxonómica de los espacios que se analizarán sigue, principalmente, la oposición esencial mencionada: lo privado frente a lo público. A partir de esta distinción, rastreamos las constantes políticas alienantes presentes en la dialéctica entre lo interior y lo exterior, en relación con los elementos reales representados en los textos narrativos. Los espacios privados se estudiarán bajo la noción metafórica de la casa como cosmos y la casa como institución. Por otro lado, los espacios públicos incluirán la ciudad y sus instituciones —como el castillo, el manicomio y el prostíbulo—, así como ciertos espacios ubicados fuera de la ciudad, como el bosque y la isla.

Más allá de abordar los textos objeto de estudio únicamente como literatura, proponemos una comprensión amplia de las formas que pueblan esas páginas y de las correspondencias sociológicas en torno a las espacializaciones, los ejercicios de dominación y las interpretaciones sociales del espacio. Como señala Besse, «habitar es un destino colectivo y una experiencia individual que remite a fin de cuentas a la organización, a veces conflictiva, de la vida, es decir, a la definición de un tiempo, a la medición de un espacio y a su orientación general» (2019: 11). Metodológicamente esta perspectiva nos permite adentrarnos en los espacios descritos para analizar comportamientos, la efectividad de las normas y los procesos de segregación femenina que operan en las sociedades representadas. Tomamos la casa como punto de partida, tanto por su extensión mínima como por su función fundacional en la estructura social. Las obras seleccionadas comparten un carácter transgresor, rompen fronteras tradicionales y redefinen el espacio interior como ámbito de creación y autodescubrimiento, sin dejar de abordar el espacio comunitario en sentido amplio. Los

procesos de independencia y conquista de derechos se han dado cotidianamente, tanto a nivel personal como colectivo, y en este contexto la literatura escrita por mujeres en las últimas cinco décadas ha analizado, plasmado y construido nuevas y subversivas visiones de la mujer como agente de cambio en el mundo y en la configuración de los espacios y sus significados.

La interdependencia entre la práctica escritural y la conciencia política del papel de la mujer en el mundo contemporáneo evidencia un compromiso histórico y una responsabilidad propia de los momentos de cambio. Así lo expresa Luce Irigaray al preguntarse: «¿Cómo podría yo ser mujer por una parte y por otra escribir? Tal escisión o esquizofrenia entre la que es mujer y la que escribe, sólo puede existir para quien permanece en el automatismo verbal, o mimetiza un sentido ya establecido. Todo mi cuerpo es sexuado. Mi sexualidad no acaba en mi sexo o en el acto sexual (en sentido estricto)» (1992: 51). Por ello, seleccionamos obras escritas por mujeres, con el propósito de analizar los aspectos políticos implicados en sus discursos. En este marco, la reflexión sobre el «centro y la periferia», así como la configuración de «lo otro» como aquello que se sitúa fuera del centro emisor de normas, nos lleva a considerar el espacio de interacción primaria de escritoras como Angélica Gorodisher, Nérida Piñon, Laura Restrepo y Cristina Rivera Garza, es decir, Latinoamérica. Recorremos este espacio desde una mirada posmoderna y decolonial, pues consideramos que es la fórmula más adecuada para explicar la propagación de discursos de minorías, al validar y exponer su valor subversivo e incluyente. Además, observamos cómo en la escritura femenina se consolida una creciente autonomía y el desarrollo de ideas vinculadas al feminismo, tales como la conquista de espacios, la consolidación de una voz propia y un análisis amplio del rol social e histórico. Por ello, consideramos de gran relevancia la teoría derivada del análisis y la defensa de los temas que estas autoras abordan, ya que se consolida en la esfera situacional y geolocal como un componente indispensable en la construcción identitaria de Latinoamérica. La política del territorio, con sus intermitencias y rupturas, es la que construye Latinoamérica desde la óptica posmoderna y desde la periferia del conocimiento, del saber y del poder. Los procesos que contravienen el orden conjugan los deseos de la época y de las múltiples minorías, que con sus actos minan el sentido hegemónico de la historia y contribuyen a la restauración de la memoria y a la construcción de un orden divergente, acorde a las necesidades actuales. Las escritoras han buscado y autodeterminado su identidad, proponiendo retratar el momento histórico y la

construcción de imaginarios propios, combinando modelos regionales, anglosajones y europeos que reflejan sus posturas y diálogos culturales.

Corpus, estructura

Ya que las características políticas del espacio han ido haciendo presencia en la literatura latinoamericana; tomamos como muestra algunos textos de Angélica Gorodischer (*Fábula de la virgen y el bombero*, (1995)), Nérida Piñón (*A república dos sonhos*, (1984), *La camisa del marido* (2015), *Voces del desierto* (2006)), Laura Restrepo (*Delirio* (2004), *La novia oscura* (1999), *La isla de la pasión* (1987)) y Cristina Rivera Garza (*Nadie me verá llorar* (1999), *La Castañeda. Narrativas dolientes desde el Manicomio General México. 1910-1930* (2010), *Allí te comerán las turicatas* (2013), *El mal de la taiga* (2014)), en los que exploramos los modos de ser y estar en el espacio real representado en novelas y cuentos. De entrada, la pregunta por la forma e identidad de las particularidades de la escritura hecha por mujeres nos enfrenta a un panorama rico y complejo, contestario y beligerante frente a las estructuras sociales establecidas, más, estas autoras tienen en común que tomaron los géneros tradicionales para establecer novedosos límites de los temas y tratamientos a los que incorporaron estrategias distintivas. Por compartir el espacio latinoamericano, la primera parte de nuestro estudio se centra en la idea misma de «lo latinoamericano», teniendo en cuenta que esta se presenta en el contexto de una complicada lucha por el poder económico y cultural, en la que el centro dominante impone su presencia, uniformizando la diversidad y ocultando las especificidades de las comunidades de la región. Basándonos en escritores como Walter Mignolo, Valeria Badano y Jorge Volpi, veremos cómo la identidad de Latinoamérica está marcada por el legado colonial, la imposición de idiomas y conocimientos, y la creación de una imaginación que se adecúa a los intereses del poder (editorial, discursivo o académico). Así, analizaremos la manera en que la literatura y la espacialidad aportan a la formación de identidades y a la reinterpretación de los espacios habitados. Esta visión posibilita el estudio de los retos y oportunidades que emergen al considerar lo latinoamericano desde su diversidad y su trayectoria de silencios y apropiaciones.

En este marco, el análisis propuesto traza una taxonomía crítica de los espacios a partir de la relación «habitar-estar», con el fin de comprender cómo se ejercen, legitiman o subvierten las normas del poder en los distintos escenarios representados en el corpus.

La distinción entre espacios privados y públicos no solo obedece a una funcionalidad arquitectónica o social, sino que responde a un entramado simbólico donde el cuerpo es tanto signo como receptor de códigos. Tal como advierte Sendón de León,

dos elementos importantes para crear ese espacio de lo posible creativo son la deconstrucción y la subversión. La posibilidad de la deconstrucción se basa en que toda realidad es doble: la que aparece y la que se esconde. Una deconstrucción, por ejemplo, consiste en poner en evidencia la falsa conciencia deformante. Esta falsa conciencia sería el aspecto alienante de nuestra sociedad. (2006: 49)

La literatura, al hacer visibles estas realidades superpuestas, permite evidenciar la «falsa conciencia deformante», es decir, aquellas construcciones simbólicas que naturalizan jerarquías espaciales y corporales. A través de dicha deconstrucción, la segunda parte de nuestro estudio se propone abrir un espacio de lo posible creativo, un campo donde la literatura actúa como instrumento revelador de las tensiones que moldean y fracturan el territorio simbólico del espacio vivido.

El capítulo «Los espacios privados: la casa y sus metáforas» se centra en la casa como núcleo simbólico, emocional y político de la experiencia humana. Pues, lejos de ser solo un refugio material, la casa condensa una estructura de relaciones que articula el habitar con prácticas sociales, afectivas y de poder. No se trata de analizar la arquitectura como objeto físico, sino de comprender la densidad simbólica del espacio interior, sus ritmos, sus exclusiones y sus memorias. El análisis propone que la casa es, en efecto, una esfera: una forma cerrada, autosuficiente, que separa y protege, pero también delimita y vigila. Esta doble condición la convierte en una instancia clave para comprender las lógicas del poder y la subjetivación, especialmente cuando se trata de los cuerpos que tradicionalmente han sido confinados al espacio doméstico: mujeres, niñas, ancianos, trabajadores sin visibilidad pública.

A través de la metáfora de la casa como cosmos no buscamos romantizar el interior, sino dar cuenta de cómo este ha sido moldeado por normas sociales que responden a estructuras jerárquicas persistentes. Desde este enfoque, la metáfora de la casa-cosmos revela no solo la complejidad del mundo interior, sino también la tensión entre lo vivido y lo impuesto. Como señala Irigaray, «escribir es crear un corpus y un código de sentido, memorizable, difundible, susceptible de entrar en la Historia [...] un intento de crear una nueva época cultural: la época de la diferencia sexual» (1992: 50).

Esta afirmación resuena con el modo en que el capítulo aborda la casa no como un espacio neutro, sino como el escenario donde se inscriben y reproducen diferencias: de género, de clase, de edad. En novelas como *A república dos sonhos* (Piñon, 1984) y *Delirio* (Restrepo, 2004) se observa que las representaciones de la casa van más allá de la experiencia individual, es un lenguaje, un código compartido que fija el sentido de lo íntimo. Pero también puede convertirse en un lugar de resistencia, en el que se interrumpen o se subvierten las lógicas de obediencia. La metáfora de la casa-institución analizada también en la novela *Delirio* (Restrepo, 2004) y en el cuento *La camisa del marido* (Piñon, 2015) nos permite evidenciar cómo el orden doméstico naturaliza ciertas formas de control y exclusión, de tipo religioso, político o de clases. Estas representaciones no solamente obedecen al campo simbólico, sino que modelan lo real, condicionan nuestra forma de entender el tiempo, el cuerpo y la pertenencia. La literatura, en este marco, actúa como un espacio de relectura y reconfiguración de esos imaginarios, una práctica que, como plantea Irigaray, se sitúa entre la memoria, el presente y la proyección de otros futuros posibles.

En el capítulo «Espacios públicos: expresiones de poder» nos proponemos analizar cómo el espacio urbano, lejos de ser neutral, está estructurado para reproducir relaciones de autoridad. Las instituciones (gubernamentales, educativas, religiosas y económicas) no solo organizan tareas cotidianas, también regulan el comportamiento a través de su ubicación y diseño. Esa lógica construye un sentido de pertenencia, pero también instala mecanismos de vigilancia que limitan la autonomía. Luhmann señala que «el código del poder debe originar una relación entre relaciones [...] Esta unión motiva la transferencia de selecciones de acciones desde el portador del poder a la persona sujeta al poder. (2005: 32). En este sentido, el cuerpo actúa como receptor de esas disposiciones, aprende comportamientos, se adapta a una pedagogía espacial y asume una posición dentro de una jerarquía. A partir de ahí, reconocemos también las grietas en ese orden, representadas por cuerpos que desobedecen y subjetividades que resisten, y que interrumpen la continuidad que el poder intenta imponer. La ciudad, entonces se transforma en un campo de fuerzas en el que intervienen las instituciones, y en el que se disputa el sentido del habitar⁴. Los ejemplos del palacio en la novela *Voces del desierto*

⁴ En correspondencia con la figura de lo fractal, agregamos el aporte de Geneviève Fraisse al respecto: «Lo que se llama la separación de lo privado y lo público adquiere un tinte bien distinto cuando se abandonan las imágenes de espacios para mostrar sociedades o estructuras. Utilizar la palabra sociedad permite mantener el concepto de relaciones entre personas y de la organización de estas relaciones. En cada

(Piñón, 2004) y del manicomio en *Nadie me verá llorar* (Rivera Garza, 1999) y *La Castañeda. Narrativas dolientes desde el Manicomio General México. 1910-1930* (Rivera Garza, 2010) funcionan como polos opuestos desde los que se observa el alcance del poder institucional: uno como símbolo del orden soberano y otro como contenedor de la diferencia excluida. Ambos facilitan la comprensión de las fronteras que establece el espacio, las reglas y estructuras, pero también ejemplifica el modo en que puede ser modificado por aquellos que lo habitan.

El capítulo «Espacios del afuera⁵» examina la forma en que se configuran los espacios que no pertenecen a las esferas íntimas o institucionales, y que, por tanto, escapan a las reglas fijas del adentro. Estos espacios como prostíbulos, bosques o incluso islas son inestables, cambiantes y heterogéneos. En ellos, los cuerpos están expuestos a relaciones inciertas y deben adaptarse constantemente⁶. A partir de autores como Peter Sloterdijk, Michel Foucault y Francesco Careri, analizamos cómo estos lugares funcionan como escenarios de encuentro entre subjetividades distintas, y cómo ahí se negocian formas de convivencia, poder y afecto. Insistimos en la idea de que el espacio del afuera no es solo material, sino también emocional y simbólico, en él se superponen memorias⁷,

estructura, familia y ciudad, existe, pues, un gobierno, una instancia que organiza y dirige una sociedad; un lugar de poder» (2003: 141).

⁵ «El Afuera, en Foucault como en Blanchot (de quien Foucault tomó esta expresión), es lo que se encuentra más allá de todo mundo exterior. De ahí la mutua y perpetua inversión de lo cercano y lo lejano. El pensamiento no viene de dentro, pero tampoco se origina en el mundo exterior. Viene de este Afuera y a él retorna, consiste en afrontarlo. La línea del afuera es nuestro doble, con toda la alteridad del doble» (Deleuze, 2019: 177). En este sentido, la indicación corresponde a las formas representativas y organizativas de los espacios, pero tal como veremos, los conceptos analizados nos llevarán de vuelta a los sujetos y a la condición interna de los mismos.

⁶ En un campo de fuerzas en el que principalmente se evidencian los enfrentamientos conceptuales, económicos y de superioridad, se expone que «el derecho a dibujar (y a redibujar a voluntad, según se necesite) la línea de separación entre coacción legítima e ilegítima, permitida y prohibida, legal y criminal, tolerada e intolerable, es el principal trofeo en juego en las luchas de poder. La posesión de tal derecho no deja de ser, a fin de cuentas, el atributo definitorio del poder, del mismo modo que la capacidad de hacer uso de ese derecho y convertir ese uso que se hace en algo de obligado cumplimiento para otros es el rasgo definitorio de la dominación» (Bauman, 2017, 26).

⁷ *Fábula de la virgen y el bombero*, por ejemplo, está ambientada en Rosario, ciudad de adopción de Angélica Gorodischer. Aunque no se narran hechos biográficos, la memoria del espacio y el valor simbólico que ocupa en el imaginario de los argentinos, como la ciudad que impulsó el desarrollo económico de la región a principios del siglo XX, sirven de escenario a la trama de la historia. No por nada, en la narrativa de Gorodischer, Rosario, la «ciudad de los confines del hemisferio sur, constituye el trasfondo de varias de sus obras. Evocada, inventada, traída al campo de la memoria, es imaginada por la autora desde el registro de la pertenencia. Rosarina hasta los huesos, no oculta [...] su amor a la ciudad, sus lugares y su gente. El tejido urbano constituye una lengua espacial que los personajes actualizan en cada uno de sus recorridos» (Aletta de Sylvas, 2009: 199).

violencias, exclusiones y deseos. Bajo estas premisas, en las novelas *Nadie me verá llorar* (Rivera Garza, 1999), *Fábula de la virgen y el bombero* (Gorodischer, 1995) y *La novia oscura* (Restrepo, 1999), el prostíbulo se presenta más que como un lugar de comercio sexual, como un espacio en el que se evidencian la exclusión, la vigilancia, la marginalidad y la violencia simbólica.

La exploración del espacio bosque nos permite entrever en este espacio geográfico, la dimensión simbólica en que convergen fuerzas opuestas: lo ancestral y lo moderno, lo salvaje y lo domesticado, lo femenino y lo normativo. A través de la lectura de la novela *El mal de la taiga* (2012) y el cuento *Allí te comerán las turicatas* (2013) de Cristina Rivera Garza, veremos el funcionamiento del bosque como un lugar liminal donde las protagonistas se enfrentan a procesos de autoconocimiento que desafían las estructuras sociales impuestas. La cabaña en la frontera entre lo conocido y lo inexplorado, la figura del lobo como guía o protector, y la niebla que confunde el tiempo y el espacio son elementos que nos permiten el análisis emocional del territorio. El capítulo se cierra con una lectura crítica de *La isla de la pasión* (1987) de Laura Restrepo, en la que la isla es abordada como microcosmos donde se agrupan formas sociales fragmentadas del destino histórico y cultural de los sistemas predominantes. *La isla de la pasión* actúa como un laboratorio donde se manifiestan patrones de comunidad, conflictos políticos y aspiraciones fundamentales, todo esto atravesado por el fracaso estructural de una compañía aislada de la historia y del mundo. Clipperton, el lugar real, posibilita una representación teatral del exilio como una experiencia de desplazamiento espacial y temporal.

Hipótesis y objetivos

El análisis antropológico de los espacios representados en las obras que conforman el corpus nos permitirá identificar el modo en que estas obras operan como metáforas de las profundas transformaciones en el rol social de la mujer latinoamericana⁸, y abrirá nuevas perspectivas para comprender las dinámicas de poder, resistencia y construcción identitaria que configuran procesos de rebeldía y consolidación de nuevos

⁸ Nos concentramos en este grupo, no solo porque «la totalidad social siempre es irrepresentable, incluso en el caso de los grupos de personas numéricamente más limitados, [sino en razón a que, a través de la muestra] es posible trazarla y puede permitir que se construya un modelo a pequeña escala sobre el cual interpretar con mayor claridad las tendencias fundamentales y las vías de huida» (Jameson, 2009: 29).

órdenes sociales. Esta investigación aspira a revelar cómo la espacialidad se convierte en un eje fundamental para desentrañar las complejas intersecciones entre género, cultura y política en América Latina, proponiendo un marco amplio para interpretar las reconfiguraciones sociales que definen la estancia y la actuación tanto de las mujeres representadas como de las escritoras estudiadas.

Partimos, pues, de la identificación de los cuerpos, que, en tanto contenedores de una compleja carga histórica, simbólica y de demarcaciones habitacionales, contravienen las restricciones al alterar y transformar la posición que ocupan en un universo sensible. En nuestra lectura, el análisis del espacio en estas narrativas permite cuestionar la lógica moderna que ha concebido el territorio como un ámbito de orden, pertenencia y estabilidad. Atendiendo a los aportes de la crítica contemporánea del espacio, consideramos que estos textos no representan los lugares simplemente como escenarios, sino como estructuras simbólicas en las que operan mecanismos de clasificación, vigilancia y normalización de los cuerpos. De este modo, islas, sanatorios, ciudades, enclaves fronterizos y refugios íntimos funcionan como heterotopías que exponen las grietas del proyecto político y social latinoamericano, revelando la manera en que el poder permea y modela subjetividades alienadas. Así, advertimos que cuando el hogar se convierte en encierro, cuando el refugio se vuelve territorio hostil, cuando el poder se fractura, se abren posibilidades de subversión. Las protagonistas, sometidas a regímenes espaciales que restringen o desbordan su experiencia, se resisten mediante la imaginación, la memoria, la escritura, la errancia o la reconfiguración del vínculo con su entorno. Así, las obras que conforman el corpus reescriben la relación entre espacio, poder y subjetividad, y muestran que la literatura escrita por mujeres en América Latina no solo denuncia los dispositivos de alienación, sino que también imagina formas alternativas de habitar el mundo, constituyéndose en un laboratorio crítico para la emancipación simbólica y política.

El presente estudio reflexiona sobre la jerarquización de los espacios que han condicionado el papel de la mujer y propone un modelo de análisis narrativo de obras seleccionadas de Nérida Piñon (Brasil, 1937-2022), Angélica Gorodisher (Argentina, 1928-2022), Laura Restrepo (Colombia, 1958) y Cristina Rivera Garza (México, 1964). El objetivo es identificar las variables que condicionan el ejercicio del poder y demostrar cómo, a través de su escritura, las mujeres subvierten y critican estas relaciones. Partiremos de un análisis temático centrado en los espacios domésticos y las instituciones

urbanas que aparecen como escenarios comunes en el corpus presentado. Posteriormente, exploraremos cómo opera el poder en dichos espacios, examinando los aspectos sociales reflejados, las dinámicas de los personajes y las posibles conexiones entre los espacios reales y los ficcionales. Nos interesa particularmente entender los ensamblajes de sentido entre las condiciones conflictivas y contradictorias presentes en los matices del espacio como productor de significado, el modo en que opera sobre las mujeres, y la manera en que este aspecto ha sido abordado por las escritoras mencionadas.

Desde lo estético, veremos cómo el discurso literario revela la conexión entre paradigmas literarios e ideológicos y los cambios sociales, y cómo la literatura reproduce, analiza y expone estos modelos, generando transformaciones en el pensamiento colectivo; para, de este modo, identificar las formas en que la literatura contribuye a la alteración y resignificación de modelos sociales y culturales en el contexto estudiado.

1. Contexto latinoamericano: el espacio compartido

Definir el concepto de «lo latinoamericano» conlleva reflexiones en torno al ejercicio del poder económico y cultural ejercido desde un centro, con el que están en disputa ideas sobre el reconocimiento, el esencialismo y la identidad. En autores como Walter Mignolo (2007), Valeria Badano (2006), Jorge Volpi (2008), Lucía Guerra (1994) y Carlos Granel (2023), son comunes las referencias del colonialismo, la búsqueda de la identidad frente a las imposiciones y adopciones culturales, que, aunque híbridadas, traslucen silencios. Para Mignolo, por ejemplo, la mención de «lo latinoamericano» está atravesada por el efecto del pensamiento colonial derivado de las políticas impuestas por los centros de poder, que sistemáticamente han desconocido la riqueza etnográfica del «otro». Como señala el autor, «en el control del espacio, la apropiación de la tierra y la apropiación del saber (dos esferas de la matriz colonial del poder) se asocian para seguir acumulando capital en las manos de unos pocos y para reforzar la marginación y la deshumanización de otros» (2007: 73). En este caso, el término «otros» designa a los grupos periféricos que orbitan en torno al pensamiento occidental, en particular los latinoamericanos, un conjunto heterogéneo y diverso que, sin embargo, desde la óptica centralista del poder, se convierte en una uniformidad. Para el centro de poder, las diferencias y particularidades se entienden mejor bajo el estándar de «lo latinoamericano», sin más, y es en torno a este único adjetivo que persiste el anhelo de reunir la pluriculturalidad, las cosmogonías y las identidades múltiples, sin tener en cuenta los procesos históricos, geográficos, antropológicos y lingüísticos que las configuran.

Por su parte, Badano aporta una pregunta fundamental: «¿es posible hablar de una identidad latinoamericana a partir de sus producciones creativas, donde se sintetizan las categorías universales en un hecho original?» (2006: 16). El esencialismo expresado en esta pregunta convoca un origen común para los latinoamericanos que no tiene una época determinada. Tal vez, el único momento colectivo que, no obstante, motiva las fracciones y divide los criterios, sea el «descubrimiento de América». Cabe entonces preguntar: ¿dicha esencia latinoamericana se registra antes o después de 1492? Si se trata de un origen común, ¿se vincularía al lenguaje o al territorio? Sobre la escritura anterior a la llegada de los europeos conservamos pocos registros; la mayoría de estos corresponden a

interpretaciones⁹ u obras híbridas entre el español y alguna lengua originaria¹⁰, por tanto, muy poco de su literatura y de las formas en que nombraron el mundo con sus palabras y gramáticas ha llegado hasta nosotros. La mayor parte del corpus literario del que tenemos conocimiento es posterior al siglo XV. En el caso de los países latinoamericanos (exceptuando Brasil, Guyana Francesa, Guyana Inglesa, Surinam y las Antillas), el español predominó sobre las formas lingüísticas que existían en el momento del encuentro. En consecuencia,

el reconocimiento de la impronta cultural y, por lo tanto, lingüística de España en América nos ubica frente a la cuestión de la lengua. El idioma se torna en herramienta de la colonización tanto política como intelectual. Es decir, por medio del idioma es posible acceder a los representantes de la civilización a dominar, gracias a este se los oprime. Y es ese idioma, además, el que obedece a una retórica idónea para describir, para «significar» esa nueva realidad. Es en esta nueva civilización donde el idioma adquiere nuevas formas, necesarias para dar validación a la nueva realidad que hay que vivir. (Badano, 2006: 24)

Los procesos de mezcla étnica estuvieron precedidos por el enfrentamiento de realidades dispares: las locales y las extranjeras, ambas temerosas de los modos de apropiación del mundo ajeno. El encuentro entre europeos e indígenas, y más adelante la incorporación de los africanos como esclavos, implicó la adquisición y la configuración de saberes que entronizaron las consignas europeas como las verdaderas. Bajo el estandarte de la civilización, lo europeo se estableció como norma. El reemplazo de las realidades, los modos de percepción y de entendimiento implicó la adopción o la aceptación de los idiomas civilizatorios y, como consecuencia lógica, las diferencias tendieron hacia la uniformidad. Así, la imposición de las lenguas oficiales en el territorio recién descubierto y luego conquistado fue un instrumento más dentro de las estrategias de sometimiento desplegadas en el continente americano. En el proceso de adquisición

⁹. Investigaciones recientes sobre el sistema escritural prehispánico en el imperio Inca recalcan la desconexión y el sesgo de superioridad que primó en los conquistadores y cronistas de la época y que imposibilitó la conservación de sistemas locales. Magdalena Anna Setlak en su tesis doctoral menciona, entre otros muchos ejemplos, el de Molina, quien «dice que los incas no conocían escritura, pero usaban hebras de lana: “no ser jentes que usavan de escritura, porque si la usaran no tuvieran tan ciegos y torpes y desatinados errores y fábulas, no obstante que essavan de una cuenta muy subtil de unas ebras de lana de dos nudos, y puesta lana de colores en los nudos, los quales llaman quiptos (*sic*)» (2022: 2012). Esta cita trasluce la tensión entre la imposición del paradigma escritural occidental y la negación de las epistemologías indígenas.

¹⁰ El Códice Mendocino, fabricado entre 1542 y 1552 en México, combina imágenes nahuas con palabras del castellano y constituye un ejemplo ampliamente estudiado sobre las colaboraciones alrededor de la comprensión de formas expresivas lingüísticas derivadas del encuentro entre dos mundos, el americano y el europeo: «En conjunto, las pinturas y textos de las tres secciones evocan tanto nociones tradicionales mesoamericanas del orden social como aquellas que importadas de España constituyeron puntos de convergencia y tensión entre ambas sociedades» (Gómez Tejada, 2021: 13).

de las lenguas oficiales y frente al declive de las lenguas originarias, las voces y narraciones quedaron en manos de los conquistadores, quienes, a través de sus crónicas, construyeron en Europa una versión del Nuevo Mundo en la que la identificación de los habitantes nativos se basó en el refuerzo de estereotipos como el del «salvaje» o el del «bárbaro».

Como apuntó el historiador mexicano Edmundo O’Gorman, nuestro continente no fue descubierto por los conquistadores españoles, sino inventado por ellos. O, en el mejor de los casos, reinventado conforme a los dictados de la imaginación medieval: hábitat de monstruos y prodigios, utopía e infierno tropical, espacio fuera del tiempo, refugio de locos y poetas al margen de las civilizaciones. (Volpi, 2009: 68-69)

Lo anterior se debe a que en las cortes europeas se implantó un imaginario que validó la imposición del poder cultural del colonizador. Dicho proceso propagandístico fue también secundado por las Bulas Alejandrinas (1493)¹¹, cuyo propósito evangelizador sirvió como motor para implantar modelos de pensamiento acordes a los del Viejo Mundo. A través de las sucesivas masacres de la población nativa y el traslado de cortesanos, religiosos y funcionarios europeos al suelo americano, se instituyeron e implementaron formas sociales y organizativas en las que los sobrevivientes indígenas ocuparon las posiciones más bajas de la escala jerárquica. Del mismo modo, se construyeron ciudades que imitaban la arquitectura y las disposiciones urbanísticas de Europa, alterando para siempre las formas del paisaje y el territorio. Así, la dominación impuso el uso de relatos, principalmente católicos, que en ocasiones reinterpretaron las narraciones locales de índole mágico-sagrada y, en la mayoría de los casos, suplantaron las necesidades espirituales y emocionales de los pueblos originarios. El colapso de las estructuras políticas y culturales existentes antes de la conquista fue visto como una fase subsecuente al proceso expansionista de los reinos europeos, y el avance civilizatorio se consideró, además, un impulsor del desarrollo económico de los países colonizadores, en especial a partir de la explotación de las minas de plata y oro, así como de la actividad agrícola del maíz, el cacao y la papa. Este ejercicio comercial afianzó los mercados intercontinentales, pero también, para los americanos representó el saqueo de la tierra, la imposición de un sistema económico desconocido para sus saberes, el enfrentamiento con el trabajo forzoso y la propagación de enfermedades a gran escala (viruela, sarampión,

¹¹ Las Bulas Alejandrinas (*Bula Inter caetera*, 3 de mayo de 1493, *Bula Eximiae devotionis*, 3 de mayo de 1493, y *Bula Inter caetera* o de donación y de partición, del 4 de mayo de 1493) fueron emitidas por el papa Alejandro VI a favor de los reyes de Castilla y León.

tifus y malaria). Las desproporciones en las que se dio este proceso expansionista, desde la perspectiva de Mignolo, coinciden con la crudeza de la modernidad. Al respecto, afirma:

El continente americano es el resultado de la primera expansión comercial europea y el motor del capitalismo. El «descubrimiento» de América y el genocidio de esclavos africanos e indios son parte indispensable de los cimientos de la «modernidad» [...]. Más aún, son la cara oculta, la más oscura de la modernidad: la «colonialidad». Por lo tanto, excavar la «idea de América Latina» implica comprender cómo nació Occidente y cómo se fundó el orden mundial moderno. (2007: 18)

El cambio de paradigma en este orden económico perpetuó la segregación y afianzó a los grupos que residían tanto en el centro del poder como en la periferia en lugares diferenciados por su actuación e influencia, cuyo destino fue la distancia social y las tensiones económicas entre las partes. No obstante, los procesos históricos originados en este encuentro cultural no fueron analizados en su momento debido a la inexistencia de instituciones o métodos adecuados para este fin. Las resistencias de algunos grupos indígenas de la recién llamada América se transmitieron principalmente a través de la oralidad; sin embargo, es un tema que hoy interesa especialmente desde la reescritura de la historia¹². En retrospectiva, las contribuciones de América no fueron reconocidas ni tenidas en cuenta por la historiografía hasta los recientes discursos decoloniales impulsados por el mundo académico; es desde el presente que aplicamos una mirada crítica a los cambios históricos en los que hemos participado.

La «idea» de América no es solo la referencia a un lugar; funciona, sobre todo, a partir del poder y el privilegio de enunciación que permiten convertir una idea inventada en «realidad». No se ha prestado atención a este hecho; es como si el continente tuviese el nombre inscrito naturalmente en la faz de la Tierra. «América» no eligió para sí ese nombre, que vuelve invisibles las relaciones de poder que quedan detrás de su nomenclatura. Aquí entra en acción la colonialidad del conocimiento, que se apropia del significado, tal como la colonialidad del poder se apropia de la autoridad y de la tierra y explota la mano de obra. (Mignolo, 2007: 171-172)

¹² En el caso colombiano, excavaciones arqueológicas desarrolladas a partir del 2006 en Santa María la Antigua del Darién (Chocó) —Antigua hace referencia a la virgen de la Antigua, venerada en Sevilla— permiten entender las luchas que se dieron entre los pueblos nativos y las comunidades españolas. En 1510 se fundó esta ciudad como la primera en territorio americano con cédula real; los indígenas emberá, katio y cuna, residentes milenarios de este territorio resistieron estos embates de “siembra” de comunidades foráneas (2000 españoles expedicionarios), hasta que en 1532 fue abandonada tras un incendio. Como resultado de las excavaciones funciona allí el museo de sitio, Parque Arqueológico Santa María de la Antigua del Darién. Véase un informe preliminar en Sarcina, A. (2017, junio). Santa María de la Antigua del Darién, la primera ciudad española en Tierra Firme: una prospección arqueológica sistemática. *Revista Colombiana de Antropología*. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-65252017000100269

En esta lógica, el lenguaje se aplica al territorio y permite el funcionamiento de la «idea de América Latina» como una entidad que reúne diversas fracciones de significados impuestos para promover una forma distinta de existencia colectiva. Aunque los alcances de la colonialidad en el territorio son incuantificables, las modificaciones abruptas nos permiten entender las diferencias creadas a partir de la llegada de los españoles a América, tanto en el pensamiento como en el espacio. La pérdida y el saqueo sistemático imposibilitan la secuencialidad o linealidad del relato propio y su desarrollo.

La Colonia, que abarcó desde el siglo XVI hasta el XIX, fue una empresa pujante que combinó la fuerza bélica con los conocimientos comerciales y científicos para extender los límites de los reinos y e imponer sus fundamentos religiosos. Esto nos permite afirmar que, en el origen del concepto de lo latinoamericano, subyace la pérdida: el despojo de la tierra, de los entornos y el despertar forzado a culturas ajenas. Así, podemos afirmar que

la «idea» de América es una invención europea que eliminó las denominaciones dadas por los pueblos que habían vivido en el continente durante siglos antes de que Colón lo «descubriera». El fenómeno ha sido definido como «deculturación», «desposesión» (material y espiritual), y en épocas más recientes, como «colonización del saber» y «colonización del ser». (Mignolo, 2007: 47)

Los pueblos originarios, privados de sus más profundas convicciones para entender el devenir del mundo y la vida, se enfrentaron a una urgente asimilación de estructuras simbólico-mágicas de tipo existencial. De este modo, el proceso de «deculturación» nos acerca al establecimiento de la categoría de «latinoamericanos» e implica el reemplazo de una cultura por otra, lo que conlleva despojarse de los constructos adquiridos y llenar los vacíos con nuevas fuentes, transformándose en otro y conservando en secreto la nostalgia por lo perdido. En el fondo de la identificación latinoamericana palpitan la incompletitud del pasado, los silencios y la certeza del saqueo. El «descubrimiento» es, al final, el punto cero desde el cual se funda la pregunta sobre el significado de ser latinoamericano, aunque no sea ese el momento en que se formula. Latinoamérica nació cuando en Occidente avanzaba la modernidad; así, nuestro pasado colonial determinará la configuración política, cultural y epistemológica. Como reitera Mignolo:

es conveniente considerar la «modernidad/colonialidad» como dos caras de una misma moneda y no como dos formas de pensamiento separados: no se puede ser moderno sin ser colonial, y si uno se encuentra en el extremo colonial del espectro, debe negociar con la modernidad, pues es imposible pasarla por alto. La idea de América no puede separarse de la colonialidad: el continente en su totalidad surgió como tal, en la conciencia europea, como una gran extensión de tierra de la que había que apropiarse y un pueblo que había que evangelizar y explotar. (2007: 32)

Según estas premisas, la institución colonial asumió como objetivo el desmantelamiento de las sociedades preexistentes en el territorio descubierto y conquistado. Lo latinoamericano incluye, pues, una experiencia traumática y profundamente desequilibrada; en este sentido, su incorporación al ritmo histórico y económico de los demás continentes, en las condiciones señaladas, no puede entenderse sino como una irrupción surgida más allá del mar, en la periferia del mundo conocido, condición que se ha perpetuado hasta hoy. La configuración territorial, política y económica que ha situado a Latinoamérica como el «otro» requiere, desde el pensamiento decolonial, una rectificación histórica que permita entender que no hubo un continuo de los pueblos, independientemente de su ubicación geográfica o conceptual, sino líneas de tiempo interrumpidas y alternadas. Si bien las narrativas y concepciones del mundo proclamaron el triunfo de un modo de pensamiento sobre el otro,

la noción de «americanidad» corrige la creencia de que existe una única historia del mundo, pues esa historia excluye una parte importante (a la que se denominó América) que les era desconocida a quienes escribían la historia universal. Así, la idea de «América» es parte del relato histórico europeo, ya que a los millones de personas que poblaban el «territorio» no se les permitía narrar sus propias historias. Ellos tenían relatos diferentes del origen y la evolución de los seres humanos, del concepto de «humano» en sí, del conocimiento o la organización social, por dar solo algunos ejemplos. Las diferencias, sin embargo, fueron anuladas por la matriz colonial de poder. (Mignolo, 2007: 70)

La narrativa de los pueblos originarios, con su complejidad y los vacíos subsecuentes, evidencia el surgimiento de la denominación de Latinoamérica desde una perspectiva de imprecisión histórica. Sin embargo, «si en lugar de concebir la historia como un proceso cronológico lineal, pensamos en una “heterogeneidad histórico-estructural”, en procesos históricos que interactúan, entenderemos cuál es la función de la “idea” de América y de la “americanidad”» (Mignolo, 2007: 72). Desde esta perspectiva, se da prioridad al rescate de narraciones, voces y particularidades que han sido eludidas. Según la óptica contemporánea las historias resultantes, al ser heterogéneas, construirán microrrelatos más vinculantes, que permitirán entendernos como una suma de fragmentos. A medida que crece la necesidad de narrarnos y comprendernos de otras maneras las disparidades implícitas generan variaciones,

mientras que las omisiones perpetúan el proyecto de la totalidad. Ante la escasez de contenido surgen la investigación y la apertura de nuevas visiones para diseñar estrategias de reconstrucción histórica. Mignolo hace énfasis en el reconocimiento de la heterogeneidad como un método decolonial, puesto que

si consideramos la historia como un conjunto de nodos en el que se despliega la heterogeneidad histórico-estructural, disponemos de una base teórica en la perspectiva de las historias (y lenguas) locales en lugar de grandes relatos. Así se abre un espacio donde tiene cabida una diversidad de puntos de vista y procesos histórico-estructurales que son producto de una serie de acontecimientos interpretados por la retórica de la modernidad (progreso, felicidad, riqueza) y por la lógica *constitutiva* de la colonialidad (estancamiento, muerte, pobreza). (2007: 72-73)

A partir de este decurso histórico, las versiones oficiales perpetúan conceptos de unicidad que resultan insuficientes para describir un territorio tan vasto. Por ello, es urgente deconstruir el pensamiento colonial para lograr reconocer a «los otros» en su pluralidad y, desde allí, revertir las imposiciones en favor del auto reconocimiento.

En la medida en que los ejercicios de poder analizados hasta ahora multiplicaron las estrategias mediante las cuales se produjeron nuevos centros y periferias —lo que dificulta un diálogo equitativo—, podemos afirmar que el poder sigue residiendo en Occidente.¹³ Las epistemes fundadoras de la cultura occidental contienen los parámetros que prevalecen; los propósitos expansionistas ejecutados por las monarquías europeas configuraron el mundo desde la modernidad hasta la primera mitad del siglo XIX, no sin generar efectos en las disputas territoriales lideradas por otros imperios desde entonces. Desde esa época se ideó el mundo y su distribución; se instituyeron formas de control sobre las regiones descubiertas, apropiadas y sometidas, y se establecieron renglones comerciales convenientes a sus rutas mercantiles. En consecuencia, los imaginarios instaurados han definido los lugares y roles en las actividades subsecuentes. Mignolo recalca el impacto de la Colonia como punto de partida del reparto del mundo cuando señala que

la idea de América (y más tarde, de América Latina y América Sajona) es producto y consecuencia de esa ideología de la civilización y la expansión occidental. Occidente es el lugar de la epistemología hegemónica antes que un sector geográfico en el mapa. [...] «(Latino)américa» no es una «entidad» que pueda observarse o experimentarse, sino una «idea» que se origina en los conflictos de interpretación de la diferencia colonial. Las «diferencias» entre América Latina y Europa y Estados Unidos no son solo «culturales» sino que son, precisamente, «diferencias

¹³ Con Occidente nos referimos al conjunto cultural, político y simbólico que se ha tomado como la medida de valores universales, civilizatorios o modernos. No designa a Europa o Estados Unidos en particular, sino a la manera en que producimos sentido y jerarquía sobre otras culturas al margen.

coloniales». En consecuencia, la *relación* entre los países industrializados, desarrollados e imperiales y los países en vías de industrialización, subdesarrollados y emergentes es la diferencia colonial en la esfera donde se establece el conocimiento y la subjetividad, la sexualidad y el género, el trabajo, la explotación de los recursos naturales, las finanzas y la autoridad. (2007: 61)

En cuanto al territorio, las delimitaciones cartográficas consolidaron las reparticiones realizadas en los ámbitos político, económico y cultural. Sin embargo, el distanciamiento generado trascendió esos límites, asegurando la fragmentación y, de este modo, las categorías civiles se instauraron como base del pensamiento. «América Latina se tradujo como un conjunto de Estados-nación de segunda clase dentro del orden mundial, y sus ciudadanos también se tradujeron como ciudadanos de segunda categoría» (Mignolo, 2007: 164). Las separaciones implícitas incluyeron también las epistemes del saber. Como señalamos, los conocimientos de los pueblos originarios no fueron valorados como tales, ya que sus productos creativos no se alineaban con los cánones de los colonizadores. Por esta razón, durante la conquista, la Colonia, la Independencia y buena parte del siglo XIX, su literatura fue considerada menor y, en el mejor de los casos, leída bajo estereotipos de exotismo y superstición. Mignolo continúa indicando que

un tipo diferente de traducción sería aquella basada en el respeto mutuo y en el reconocimiento de lo que se ve a través de la lente propia y de lo que queda fuera de su alcance a causa de las limitaciones de la experiencia y la ubicación geohistórica. En lugar de traducir historias y conocimientos ricos y diversos en abstractos universales, el tipo de traducción que se requiere en un mundo de varios mundos conservaría la dignidad de todos y preservaría la autonomía de las historias locales y no dependientes. (2007: 164)

La melancolía expresada aquí resalta la necesidad del reconocimiento entre iguales. Sin embargo, los elementos de poder, de centro y periferia, y de quienes participan desde un lado o el otro están definidos y parecen perpetuarse en sus posiciones. Bajo estas circunstancias, avanzaremos hacia una reflexión sobre la identidad latinoamericana para comprender las implicaciones de habitar y producir desde lenguajes y formas de pensamiento adquiridos.

La identidad se fundamenta en un ejercicio de autodefinition y pertenencia. Los elementos compartidos por los latinoamericanos trascienden los lenguajes y los territorios: Latinoamérica, culturalmente diversa y heterogénea, varía de una región a otra. No obstante, persiste un esfuerzo por integrar una entidad que, aunque escurridiza e indefinida, permita fijar puntos comunes que perduren en el tiempo y nos aglutinen. Algunas prácticas con fuertes cargas simbólicas ocurren de manera fugaz y, en ocasiones, espontáneamente; estos hechos dejan una profunda huella en la memoria colectiva

(violencia, estallidos sociales, ídolos). Por el contrario, también existen gestos repetidos, rutinarios y anodinos cuya carga simbólica pasa desapercibida en el momento, pero que son determinantes en la formación de imaginarios. Estas prácticas —como la gastronomía, los mitos, las costumbres y los idiolectos— constituyen un sello que perdura en las familias y se transmite de generación en generación.

Dichas marcas identitarias se tornan evidentes en la medida del contraste. Sin embargo, siguiendo a Granés, observamos que el momento decisivo para delimitar la identidad dentro de los procesos literarios estuvo motivado por intereses políticos. Así, nos remontamos a finales del siglo XIX para recordar un texto paradigmático: en su famoso ensayo “Nuestra América” (1891), Martí afirmó que «no podíamos seguir gobernando nuestros países con ideas prestadas; teníamos que volver la mirada sobre nuestro continente, conocerlo, investigarlo, atender a su psicología, incluso a las inclinaciones de raza» (2023: 27). La relación política expresada en ese entonces permeó la producción literaria, elevando el discurso hacia prioridades previamente desatendidas. Esta renovada búsqueda de identidad motivó a los escritores a explorar las relaciones entre las letras y otros ámbitos de la vida pública, a teorizar sobre un pasado remoto, casi inexistente, y a interpretar el mundo a través de los préstamos ya incorporados.

El origen de esta necesidad identificatoria puede radicar en un territorio común donde las particularidades intentan subordinarse al sentido de pertenencia. En este contexto, la subjetividad permite que la identificación exprese la voluntad de adentrarse en lo común y en lo circundante. Del periodo colonial emana una marca de tensión histórica, que perpetúa deseos de rebeldía y autodeterminación, y configura un punto de partida: una esencia múltiple y matizada que retorna a la inquietud por el significado de ser latinoamericano y producir desde esa identidad. Por tanto, el escritor latinoamericano no aspira a parecer un escritor occidental; más bien, desde su afirmación recién adquirida, se posiciona como un creador al margen de las premisas europeas, nutriéndose de estas sin renunciar a su mirada caleidoscópica pues integra tanto el discurso universal como el local, configurando un pensamiento englobante.

La producción escritural, con sus distintos frentes políticos y estéticos, sirvió de refugio para plantear, desde lo personal, la cuestión de la identidad. La literatura, como dispositivo de expresión y reflexión, funcionó como un espacio de anclaje posibilitando la creación de una conciencia colectiva en torno a lo que era, o debería ser, el elemento determinante de la identidad latinoamericana.

La pregunta general era esa: ¿qué diablos eran América Latina y cada uno de sus países?, y buena parte de los escritores y artistas trataron de responderla. Los que escribían desde sus respectivos países siguieron a Rubén Darío [Nicaragua, 1867-1916], a Santos Chocano [Perú, 1875-1934] o a Lugones [Argentina, 1874-1938], o también a posmodernistas como el peruano Abraham Valdelomar [1888-1919] o López Velarde [México, 1888-1921]. Los otros, los que partían a Europa en busca de la vanguardia cosmopolita, acababan asumiendo el compromiso americano de la más paradójica de las maneras. [...] los artistas latinoamericanos descubrían América en Europa. La descubrían porque la vanguardia parisina estaba fascinada con el primitivismo, y ese interés acababa resonando en ellos. (Granés, 2023: 57-58)

Entre la nostalgia y el deslumbrante futuro, la literatura concilia la colonización con la experiencia traumática como recurso creativo, integrando sus huellas en la conciencia histórica. En la construcción de una identidad marcada por imagerías, supersticiones y un eclecticismo católico, lo latinoamericano alude al borrado sistemático que dio paso a la aceptación de lo impuesto, a la sumisión a los cánones y, al mismo tiempo, al extrañamiento causado por lo indefinido del pasado. Esta lógica «se pone de manifiesto en el acto de «decirse», en el modo de apropiarse (manera de decir), de usar aquella lengua, de hacerla suya. [Y] se funda así, en el intento de manifestar una identidad propia—no prestada— una tradición literaria» (Jitrik en Badano, 2006: 21).

A inicios del siglo XX, cuando el exotismo se posiciona en las vanguardias del pensamiento occidental, hablar de los colonizados y destacar sus características como rasgos comunes a cualquier ser humano, o como un fragmento extraviado en el devenir histórico, acentúa la dualidad de ser latinoamericano: desposeído e inventado. En el continuo extrañamiento de sí mismos, la autogeneración se vuelve tan urgente que obliga a extraer fragmentos de un pasado indefinido para reconocer, como un eco fantasmático, aquello particular.

En los discursos contruidos desde fuera, las contradicciones constituyen la base de lo latinoamericano ya que, pese a la impronta colonial, la carga de primitivismo persiste en señalar nuestras diferencias y

aparecemos como buenos salvajes, dominados por la superstición y el misterio, habituados a convivir con lo sobrenatural o, en el otro extremo, como un pueblo primitivo que demuestra su apatía ante lo insólito. La interpretación social de un recurso literario adquiere, así, un matiz político perturbador: a los latinoamericanos no nos distingue nuestra fantasía, sino nuestra resignación. Una resignación de turbio origen católico que explica el conformismo que nos convierte en súbditos dóciles, en bien dispuesta carne de cañón, en sucesivas víctimas del colonialismo, el imperialismo, el comunismo, el capitalismo y el poscolonialismo. (Volpi, 2009: 70)

Para los territorios que conforman la periferia, Volpi identifica en la literatura una herramienta fundamental para la búsqueda y la reflexión sobre la identidad

latinoamericana. Su mirada crítica condena la docilidad de una escritura que no se aparta de los estereotipos y exige de los autores posturas beligerantes e imprudentes que promuevan pensamientos innovadores, creativos y descentralizados. Este requisito podría encontrar eco en Granés, quien, en su recorrido histórico, destaca los postulados más alucinantes desarrollados por escritores de diversas corrientes:

entre uno y otro extremos hubo alternativas cosmopolitas, como la antropofagia brasileña, el criollismo de Xul Solar [Argentina, 1887-1963] y de Oliverio Girondo [Argentina, 1891-1967], las fantasías mestizofílicas del joven Vasconcelos [Brasil, 1882-1959] e incluso el creacionismo americanista de Huidobro [Chile, 1893-1948], que se inventaron una América Latina abierta a todas las sangres y a todas las influencias culturales, un templo erótico donde el intelecto y la creatividad de la humanidad entera podían aparearse, mezclarse y contaminarse hasta convertir al continente en el centro del universo. (2023: 104)

En la experimentación de las maneras de crear lo latinoamericano se convocó la nostalgia y se implementó el deseo de innovación. Aunque esta búsqueda coincide temporalmente con las vanguardias artísticas desarrolladas en Europa no comparte sus premisas, pues en el centro de la indagación reside la particularidad de crear algo propio y de transformar la alienación en frenesí creativo. Granés, a partir de las coincidencias entre los procesos estéticos y los cambios paradigmáticos que se desarrollaron políticamente en la región, propone una lectura del siglo XX con una doble agenda. En este sentido, durante el auge del comunismo y el triunfo de la Revolución cubana (1959), ubica en paralelo el llamado *boom* latinoamericano, marcado por las superventas de autores como Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa. Estos puntos convergentes ratifican un panorama de fecundidad en procesos singulares:

el *boom* fue la culminación o el punto más alto del americanismo artístico, que coincidió en el tiempo con la culminación y mutación del americanismo político en comunismo. El *boom*, tanto como la Revolución cubana, fue impulsado por las corrientes estéticas y las preguntas identitarias que habían lanzado los modernistas de principios de siglo. Su gran virtud fue sumar elementos: el interés por la exuberancia del paisaje americano, la importancia de los tipos humanos, la aclimatación del surrealismo a las ensoñaciones y los delirios americanos, la experiencia en la gran ciudad y la vida urbana. (2023: 393)

Ante la imposibilidad de resistirse a los prejuicios y estereotipos, la escritura latinoamericana los incorporó y transformó, creando al menos dos formas de estar: una propia, alimentada por el influjo externo, y otra enfocada en resaltar y explotar las formas silenciadas junto con sus particularidades. Lo que podría interpretarse como un

estancamiento se convierte en formas creativas inesperadas; el autorreconocimiento da lugar a la ironía, la crítica, el humor y la invención. En el *boom*

[el] tema fue la peripecia vital de todos los americanos en un continente que seguía siendo un producto de la fantasía, de la superstición, de la creencia ideológica y del fanatismo, y que a pesar de la eterna indagación sobre sí mismo no había logrado ni integrarse ni definirse. América Latina seguía siendo un archipiélago de nacionalismos, y solo a partir de la Revolución cubana y del *boom* todo el continente empezó a tener un referente político común y a leer masivamente a los autores latinoamericanos. (Granés, 2023: 393)

La visibilización desde una perspectiva alternativa propició un diálogo en condiciones de reciprocidad, sostenido por la diversidad de prácticas escriturales orientadas a indagar en los núcleos constitutivos de lo latinoamericano. El vértigo creativo rescató lo fantástico, que en otras épocas se percibía como una quimera amenazante, y transformó ese ímpetu en teorías estéticas que inauguraron nuevos sistemas de producción y publicación. Estos esfuerzos dieron lugar a encuentros y simposios que facilitaron un diálogo inteligente y abierto. En síntesis,

el americanismo de principios de siglo había descubierto el tema americano, la vanguardia se había obsesionado con la identidad esencial del continente, la poesía de los años treinta había vuelto al paisaje, la novela de los cuarenta había introducido el surrealismo para aclimatarlo a los trópicos y las urbes latinoamericanas. A todo esto se sumaron las técnicas literarias de Faulkner, Joyce, Kafka, Woolf, y la ambición y los procedimientos de Flaubert, Tolstói, Cervantes. El resultado fueron novelas con el apetito totalizador de las narraciones decimonónicas y la agilidad y experimentación de las creaciones más modernas y contemporáneas. (Granés, 2023: 394)

La transgresión de las fórmulas narrativas permitió recuperar matices cotidianos, cambiar el enfoque e incorporar vidas normales al universo literario. A la vez, afirmó la producción desde los márgenes y sus exploraciones en tramas rocambolescas. La crítica a los modelos políticos y económicos dio lugar a un nuevo tipo de novela, más arriesgada, donde la experimentación técnica se convirtió en el vehículo para confrontar el pensamiento progresista con el realista, o las ideas socialistas con las liberales. Experimentar como premisa creativa implicaba el dominio de las letras canónicas, el conocimiento de las tradiciones y una comprensión de los cambios en los centros de poder del mundo contemporáneo. Sin embargo, significaba principalmente entrar en la conversación global y ser visibles en la órbita planetaria.

El éxito repentino de escritores provenientes del tercer mundo permitió que Latinoamérica se posicionara en la vanguardia de las letras. Es pertinente destacar que «el *boom* también fue un experimento político arriesgado e innovador; defendió el americanismo antiimperialista y un izquierdismo o un nacionalismo libertario y

continental, sin censuras ni talanqueras para la libertad de creación o pensamiento, ni miedo a las influencias culturales extranjeras» (Granés, 2023: 395). Los tintes de propaganda política, como corolario de los experimentos técnicos y estéticos, consolidaron la razón de ser de una escritura singular y dieron forma a un estilo subcontinental, peculiar e incluyente. Por primera vez

esa América Latina reducida a la miseria *kitsch*, al bazar de artesanías, al escenario vacacional de sabidurías alternativas y de rituales chamánicos, no era una fantasía liberadora. Todo lo contrario, era la continuación de los sueños opresivos que desde los tiempos de Colón habían convertido el continente en el sitio donde proyectar las pulsiones violentas, comunitarias y primitivistas proscritas en París, Madrid o Londres. (Granés, 2023: 400)

Por tanto, se trataba de un espacio heterogéneo de coexistencia, un depósito de ideas desechadas que recibían segundas oportunidades. Las novelas europeas del siglo XX, con tintes realistas, nacionalistas, comunistas o socialistas, encontraron en los escritores latinoamericanos lectores que trasladaron esas semillas al territorio propio, articulando nuevas relaciones y adaptándolas a procesos modernistas en constante transformación. Los anhelos cosmopolitas de los latinoamericanos abrieron caminos alternativos de indagación identitaria, conectándose con otras redes y configurando lo que quizá fue, hasta ese momento, el diálogo más fructífero e inclusivo.

La literatura latinoamericana había sido invitada al gran baile de la cultura universal, pero no en su conjunto, solo ciertas tendencias, y sobre todo aquellas que confirmaban los clichés latinoamericanos. Los yanquis querían soflamas antiimperialistas y voces que denunciaran el sufrimiento del pueblo; querían violencia liberadora, magia, otredad radical, y todo esto cuando los escritores latinoamericanos ya no podían con tanto cliché y con tanto tercermundismo y con tanta identidad, y más bien buscaban la forma de ser tenidos en cuenta en las discusiones globales como iguales, no como el caso particular y exótico. (Granés, 2023: 465-466)

Los factores de esta circunstancia, resultado de la búsqueda y afirmación identitaria, se agotaron al interior del territorio. Por tal razón era necesario enfrentar otros procesos afirmativos para esquivar los moldes preestablecidos. Con el debilitamiento de la sombra que el realismo mágico proyectaba sobre la región y el retorno a las preguntas fundamentales sobre lo que debía ser la escritura del Sur, emergieron temas como la urbanización, las crisis migratorias y la transformación vocacional de la ruralidad. Estas cuestiones, abordadas desde una escritura completamente renovada, rechazaban los patrones impuestos y volvían a explorar la estética latinoamericana.

La escritura colaborativa, concebida a modo de manifiesto, se convirtió en el puente que enlazó el siglo XX con el XXI. Aunque carecieron de continuidad como

rechazo formal a lo establecido, movimientos como McOndo y el Manifiesto del Crack representan ejemplos paradigmáticos, pues

no era simplemente que abandonaran la literatura de la tierra, o que se desentendieran de las poblaciones vernáculas o que prefirieran la novela urbana, no, era mucho más radical. En 1996 el chileno Alberto Fuguet y el argentino Sergio Gómez editaron la colección de cuentos *McOndo*, y los mexicanos Jorge Volpi, Ignacio Padilla, Jorge Ángel Palou, Ricardo Chávez Castañeda y Eloy Urroz lanzaron el *Manifiesto Crack*. Las dos propuestas coincidían en el mismo hartazgo y en el mismo intento de alejarse de lo que en el exterior se entendía por latinoamericano; en el caso de *McOndo* del realismo mágico, y en el de los mexicanos del tema americano, incluso de la idea misma de América Latina o de escritor latinoamericano. (Granés, 2023: 466)

El tono crítico de Volpi aborda desde entonces las razones detrás del señalamiento y la delimitación de una literatura que, en su opinión, no requiere estar confinada a los márgenes debido al cosmopolitismo y la modernidad en la que se desarrolla. Para el autor, la dualidad latinoamericana encierra una doble moral, en la que las consideraciones éticas tienden a eclipsar los productos artísticos. Desde su perspectiva, es

imposible entender a América Latina sin la religión católica y sus vericuetos: su férrea moral y su hipocresía cotidiana; su vocación por los pobres y los indígenas y su cercanía a los ricos y a los poderosos; su solidaridad con las víctimas y su complicidad con los torturadores; la educación que ofrece a sus élites y su rescate de los desheredados; sus lazos con la teología de la liberación y sus vínculos con los siniestros Legionarios de Cristo o el Opus Dei. (2009: 47)

En este sentido, la producción escritural responde a motivaciones circunstanciales y puede variar según las corrientes: la actitud pragmática de la vida trasciende a la literatura, que adquiere tintes políticos y se transforma en un arte condicionado; la cercanía a los poderes establecidos (religión, oligarquía, administradores del Estado) restringe las libertades creativas y determina el alcance de los temas y tonos discursivos, por lo que escapar de esta estructura supone una conciencia histórica distinta, que implicaría habitar los márgenes. Así, la identidad y la ética quedan comprometidas entre la marginación y la complacencia, siendo la indefinición un riesgo latente. Tomar partido según el lugar de enunciación, donde el bien y el mal funcionan como constantes para camuflar problemáticas sociales representadas en las narraciones, depende de una ética que varía entre periodos históricos. De este modo, la identidad opera como un rompecabezas en el que las piezas pueden ser reemplazadas¹⁴ y donde la crudeza de la

¹⁴ La obra plástica de Regina Silveira *To be continued* (1988) es un ejemplo de cómo opera esta imagen de puzle en el pensamiento latinoamericano desde dentro y desde fuera. Esta instalación mutante consta de diferentes fichas que contienen imágenes de ídolos latinoamericanos, fauna, flora, imágenes representativas de los procesos históricos, así como fotografías de eventos significativos, que son reemplazadas o ubicadas

realidad modifica continuamente las posibilidades configurativas. En consecuencia, la amalgama entre paraíso tropical e infierno emerge como una posible vía de escape, una alternativa para plantear lo latinoamericano.

Por otro lado, Volpi cuestiona los límites de lo latinoamericano en nuestro contexto contemporáneo. La migración¹⁵ y la fuerte presencia de la comunidad latina en países como Estados Unidos dejan entrever que la mezcla racial ha dado paso también a la deconstrucción, o incluso a la desaparición, del pensamiento latinoamericano tal como se concebía. Lo latinoamericano no puede restringirse al lugar de procedencia ni limitarse a recoger problemáticas locales en un escenario global. Queda en entredicho entonces si lo latinoamericano se aplica a los diecinueve países que conforman Latinoamérica o si debe entenderse como una idea imprecisa y cargada de nostalgia:

¿Y si América Latina ya no existe? ¿Si fuera un espejismo, la obsesión de unos cuantos políticos, una ilusión, la huella de un ideal extinto, una trampa, un hueco, un fantasma o un zombi, una mentira piadosa, un simple sueño? ¿Y si de pronto descubriéramos que, en vez de un rutinario examen de salud, América Latina requeriría una autopsia? ¿Y si América Latina solo fuese, para decirlo dramáticamente, un cadáver insepulto? Los signos de descomposición se acumulan, alarmantes: todo aquello que alguna vez caracterizó a la región, que la hizo homogénea y reconocible, se esfuma de forma irreparable. [...] Cuatro signos, cuatro marcas, cuatro síntomas: el fin de las dictaduras (que no es lo mismo que el triunfo de la democracia) y el correspondiente fin de las guerrillas; el fin del realismo mágico y del exotismo forzoso; el fin de los intercambios culturales entre sus integrantes; y el creciente desinterés del resto del mundo, en especial de Estados Unidos, hacia la región. (Volpi, 2009: 55-56)

Con estos signos como posibles marcadores de época, al pasar del siglo XX al XXI, los conatos de identidad parecen haberse reducido a pequeños grupos de indígenas o afrodescendientes. De esta manera, lo latinoamericano se diluye en sucesivas mezclas y experimentos conceptuales sobre sí mismo. Como un territorio aún rentable para la explotación, sigue alimentando los imaginarios de paraíso perpetuo, atrayendo capital extranjero, fantasías modernizadoras y promesas de un futuro caduco. En este contexto, las configuraciones económicas y el caos político —también permanente— debilitan los modelos y las democracias. Concebir lo latinoamericano desde la perspectiva del origen

en lugares distintos por la artista durante el tiempo de la exposición. Reitera la idea de la conformación de los estereotipos y el efecto del tiempo en la configuración de Latinoamérica.

¹⁵ «Las migraciones no son ninguna novedad en la era moderna en general; tampoco son un hecho esporádico provocado por una concatenación de circunstancias única y extraordinaria. Constituyen, en realidad, un efecto regular y constante del modo de vida moderno, con su permanente obsesión por la construcción de un orden y por el progreso económico, dos cualidades que son, por sus consecuencias, verdaderas fábricas de «personas superfluas», personas «inempleables» o intolerables en el lugar en que viven y que, por ello, se ven forzadas a buscar refugio o unas oportunidades de vida más prometedoras lejos de sus hogares» (Bauman, 2017: 79).

o de la permanencia, tanto de las personas como de las producciones escriturales, parece una tarea imposible. Intentar rescatar lo propio desde algún rescoldo de la conciencia o del pensamiento se torna infructuoso ya que, en calidad de rasgo idiosincrásico,

vivimos en un territorio extraño, ajeno a la modernidad occidental, donde los milagros se administran en abundancia y todo puede ocurrir; un lugar donde conviven la violencia y lo sobrenatural, la miseria y los prodigios: un paraíso donde se superponen las tradiciones hispánicas y la superchería católica y donde la única lógica es la ausencia de lógica. El país de las maravillas elevado a continente. Un parque temático de lo absurdo. La isla de la fantasía, aunque con frecuencia se trate de una fantasía atroz. (Volpi, 2009: 67-68)

Sin embargo, como un constante retorno a las fantasías coercitivas, la literatura transita entre esquemas que reiteran las dificultades para encontrar alternativas a los moldes heredados del latinoamericanismo. El esfuerzo por producir sin depender de un marco delimitante ya sea como afirmación o como negación del entramado de poder, genera nuevas agendas, ingeniosas y fecundas en métodos y estéticas, que exploran sendas creativas en un proceso de persistente invención, en reacción a los paradigmas impuestos. Tal como advierte Volpi, el riesgo de «obstinarse en mantener a los distintos países de América Latina como meros “productores de exotismo” constituiría el verdadero efecto negativo de la globalización» (2009: 169). En un contexto de apertura económica y cultural resulta insustancial y contradictorio imponer a las nuevas narrativas ideas obsoletas, pues «arrinconar a los escritores del llamado tercer mundo en «reservas de identidad» es una práctica neocolonial más peligrosa que respetar su libertad a la hora de elegir sus temas, sin obligarlos a tener siempre en cuenta las condiciones especiales de sus países (es decir, su marginación o su pobreza)» (Volpi, 2009: 169). Lo periférico se mantiene como escenario constante, no solo como pretexto, sino como argumento desde el cual se observa la producción literaria. Dado que expone los problemas sociales, lo periférico se posiciona en el núcleo de la discusión política. Habitar los márgenes y escribir desde allí implica un compromiso político extremo. Las estrategias surgidas y el interés de otras latitudes se volcaron hacia esa Latinoamérica que ofrecía formas narrativas alternativas. La experimentación rindió frutos y «el paradigma ya no consiste en edificar una nueva torre o una nueva cúpula, sino en trazar un holograma: novelas que solo de manera oblicua o confusa, fractal, desentrañan el misterio de América Latina» (Volpi, 2009: 171).

Así, la nueva narrativa latinoamericana acepta su lugar periférico y produce en consonancia con la globalización, consolidando sus experimentos como auténticos asuntos contemporáneos. «Entre las escasas mutaciones que pueden detectarse en la

novela latinoamericana, destacaría dos: la desaparición de las fronteras entre autobiografía, ensayo, novela, periodismo y poesía (entre ficción y no ficción, en la jerga estadounidense), y la aparición de una nueva literatura fantástica» (Volpi, 2009: 202). Estas transformaciones articulan temporalidades que combinan lo histórico con las realidades transculturales del presente.

El recorrido presentado hasta aquí contextualiza puntos clave sobre la pregunta acerca de qué significa lo latinoamericano entre los siglos XIX y XXI. Sin embargo Latinoamérica, como espacio compartido, no es un territorio igualitario; en este sentido, la escritura hecha por mujeres no es representativa durante este periodo, por lo que ha sido poco estudiada. Por ello, nos centraremos ahora en identificar puntos convergentes entre las temáticas analizadas: poder, centro-periferia e identidad y la escritura femenina. En diálogo con Oswaldo Estrada (2014), Lucía Guerra (1994) y María Ángeles Cantero (2008), repasaremos conceptos y etapas que nos permitirán ubicar el lugar de enunciación y los intereses políticos propios de la escritura femenina latinoamericana.

Como hemos visto, la indefinición del término latinoamericano nos remite a la importancia de las delimitaciones: la conexión con el territorio o con la lengua conlleva procesos de apropiación y desapropiación durante el periodo colonial. Aunque estas dinámicas han mutado en sus estrategias, los alcances y las imposiciones económicas, políticas y culturales siguen vigentes. Si ser latinoamericano implica aceptar el vínculo desterritorializante de ser «otro», la condición de mujer agrega un doble señalamiento de alteridad, dado que su rol fue considerado accesorio y la segregación se usó como una estrategia eficaz para invisibilizarla.

La independencia, la adultez y la ciudadanía representaron procesos que demandaron libertad y socavaron el sistema patriarcal, así como la lucha por conquistar el derecho a escribir. Hasta bien entrado el siglo XX, la educación y la creación permanecieron como espacios vedados para las mujeres; sin embargo, al examinar los mecanismos transgresores en los exiguos procesos escriturales de los siglos XVI al XIX encontramos que la escritura hecha por mujeres muestra un marcado interés por los «otros»¹⁶. En un periodo en el que las mujeres, los indígenas, los criollos y los mestizos

¹⁶ Carecemos de una estadística sistemática sobre los temas abordados por las escritoras latinoamericanas en los siglos XVI al XX. No obstante, estudios como los de Susana Regossi y María Teresa Medeiros-Lichem ofrecen análisis puntuales que ilustran el interés de la escritura femenina por los márgenes sociales y los sujetos excluidos. Regossi señala que, «desde un punto de vista cultural-ideológico, [las autoras] presentan una postura más atrevida y valiente que sus compañeros, al introducir temas difíciles como la denuncia de los aspectos crueles de la esclavitud en *Sab* (1841) de Gertrudis Gómez de Avellaneda, la explotación del indígena en *Aves sin nido* (1889) de Clorinda Matto de Turner, o la denuncia y el juicio

eran excluidos de la educación y del conocimiento, sor Juana Inés de la Cruz (México, 1648-1691) defendió, a través de la poesía mística y la dramaturgia, el acceso igualitario a los campos epistemológicos de la época, superando las barreras de sexo y clase social. De manera similar, autoras como Gertrudis Gómez de Avellaneda (Cuba, 1814-1873) y María Firmina Dos Reis (Brasil, 1825-1917) fueron precursoras del abolicionismo en sus respectivos países, lo que las convirtió en referentes de la lucha por mejores condiciones de vida para los marginados en el resto de Latinoamérica. En Perú, Clorinda Matto de Turner (1852-1909) escribió la primera novela en la que los personajes femeninos protagonizan demandas de justicia para los indígenas, consolidándose como una voz femenina en el ámbito público y político, y Mercedes Cabello de Carbonera (1845-1909) defendió el libre pensamiento y la educación laica e igualitaria desde su producción novelística y su dirección de la revista *El Perú Ilustrado*, al tiempo que abogaba por la emancipación de la mujer. En Bolivia, Lindaura Anzoátegui (1846-1898), bajo la premisa de la ficción histórica, defendió las causas indígenas y femeninas. Estos ejemplos representan una escritura modesta pero profundamente transgresora, marcada por una aguda conciencia social. Este fenómeno puede explicarse a través del concepto del «otro generalizado», una idea que Cantero recoge de Benhabid para demostrar que la escritura femenina busca generar conciencia sobre la necesidad de construir un mundo más equitativo.

En lo que atañe a las relaciones del sujeto con el otro («self»-otro), Seyla Benhabid establece la distinción entre lo que denomina «el punto de vista del otro generalizado» y «el punto de vista del otro concreto». ¿En qué consiste «el punto de vista del otro generalizado»? En primer lugar, «nos demanda considerar a todos y a cada uno de los individuos como seres racionales, con los mismos derechos y deberes que desearíamos concedernos a nosotros mismos». (2004: 21)

Se advierte, entonces, que la exigencia de igualdad implica la apertura y el acceso a esferas sociales restringidas, al tiempo que demanda la validación de múltiples puntos de vista, considerados igualmente legítimos. No obstante, en la práctica la marginalidad se ha configurado mediante el fortalecimiento y la construcción de numerosos «otros» diferenciadores. La artificialidad de las jerarquías sociales evidencia el complejo entramado de los límites, donde la asimilación de códigos opresores vinculados a categorías como mujer, pobreza, indígena o negritud expone las diversas realidades a las

político del gobierno de una colonia como en *La Havane* (1844) de la Condesa de Merlin» (2013: 209). Por su parte, Medeiros-Lichem, al referirse a la construcción de la voz femenina, afirma que «la voz femenina [...] no es monológica sino el resultado de una estrategia doble de escuchar y reconstruir las voces de los silenciados, las voces de la resistencia, de la violencia doméstica o política, de las experiencias de la mujer en el espacio privado y público» (2006: 19).

que son sometidos los grupos marginados en función de la exclusión. Los valores y significados inscritos en los cuerpos, los espacios y las políticas revelan cuestiones fundamentales sobre la conciencia de los esquemas de poder, así como su alcance e impacto en las sociedades. Por ello,

un sector de escritoras [...] se ha propuesto asumir y expresar los valores del mundo de la periferia. Por lo común, este mundo de los márgenes está representado en la narrativa a través de un personaje protagonista o de un narrador/personaje perteneciente a la cultura marginal. Mujer, homosexual, lesbiana, indio, negro... serán los personajes válidos para mostrar el «otro» lado, la esfera de los sentimientos, el mundo interior y sus valores sin otros marcos referenciales. A través de estos personajes, la cultura de la periferia se incorpora como sistema básico y marco organizador de valores, espacio desde el cual la cultura ilustrada puede sentirse, ahora sí, como parte del mundo del *otro*. (Osorio en Cantero, 2004: 108)

En esta inversión imaginaria de los roles culturales el lugar de enunciación ofrece una perspectiva diferente, en la que aspectos esenciales como la igualdad, la cohesión y el progreso se reorganizan desde otras sensibilidades. En este periodo, en el que las estructuras de poder perpetúan la voluntad de los opresores sobre los oprimidos, resulta imprescindible cuestionar los procesos de segregación. Puesto que el sistema de poder se encuentra profundamente arraigado en el pensamiento, los cuerpos, la dirección de los Estados y la cultura, las respuestas provenientes de la escritura femenina recurren a la personificación de grupos minoritarios para dialogar con estos mismos grupos sobre la necesidad y las posibilidades de construir formas alternativas de participación e inclusión social.

La separación de las esferas pública y privada, junto con otras dicotomías disociadoras —hombre-mujer, blanco-indígena, blanco-mestizo, blanco-afrodescendiente, rico-pobre, letrado-salvaje—, se naturalizaron durante y después de la Colonia, convirtiéndose en pilares fundamentales de la sociedad contemporánea. No obstante, el concepto del «otro generalizado» abre paso a una posición igualitaria que articula dinámicas analítico-críticas y transferencias conceptuales capaces de generar espacios inclusivos. De este modo, la escritura femenina actúa como un motor para procesos de integración y reconocimiento de las capacidades intelectuales y de autonomía de los sujetos:

Lo que resulta más interesante de esta perspectiva, [...] es el refuerzo que desde la literatura se ejerce para conseguir de la cultura latinoamericana una cultura íntegramente humana. En una cultura como esta, que desde sus orígenes se ha manifestado rigurosamente masculina, resulta fundamental que el discurso literario muestre la posible conexión entre sus paradigmas literarios/ideológicos y los cambios sociales producidos en el imaginario social. (Cantero, 2004: 112)

Desde esta óptica humana las asociaciones cuerpo-naturaleza y lengua-madre, que aproximan el mito a la narrativa, contribuyen a las transformaciones relacionadas con la politización de los discursos como estrategia y territorio de producción. El cuerpo reproductor, entendido como papel biológico taxativo de la condición femenina, junto con la permanencia de las mujeres en el ámbito privado para desempeñar labores de cuidado de la familia y del hogar, sirvieron históricamente como fórmulas para la separación de espacios. Sin embargo, como señalamos, la escritura femenina latinoamericana ha abordado estos roles para cuestionar, expandir y diseminar el pensamiento sobre la pertinencia o no de conservar dicho patrón.

En particular, la relegación de la mujer al espacio privado, considerado una pieza clave de la organización social, fue parodiada en la literatura para provocar un análisis político de sus limitaciones y alcances, así como de la influencia de las instituciones que sustentaban dicha distribución. Desde novelas como *Hualparrimachi* (Anzoátegui, 1894) hasta la popular *Como agua para chocolate* (Esquivel, 1989), observamos cómo tales experimentos transformaron procesos de pensamiento en intercambios conceptuales, instalando la identidad femenina en el terreno del debate político. El cuerpo se convirtió en un elemento simbólico de autodeterminación al romper la relación estrecha entre el sentir y la conciencia, llevando la acción individual y su reconocimiento como subjetivo y afectivo a una deliberada aproximación al «yo» personal. Lucía Guerra sintetiza lo anterior cuando afirma que

esta postulación del cuerpo femenino como *locus* de la escritura ha promovido la exploración de un espacio silenciado que, en la tradición de Occidente, se había reprimido, aunque, como recurso subversivo, no resulta nada nuevo, al compararlo con la literatura de vanguardia. En realidad, nos parece que el cuerpo, en el contexto de la escritura producida por la mujer, es solo una respuesta provisoria determinada, mayormente, por su potencial transgresivo en una cultura que se ha restringido, desde la mirada del hombre, a elaborarlo como Objeto de Deseo y Objeto de Veneración. (1994: 155)

En esta perspectiva, lo provisorio se vincula con los discursos autodeterminantes, donde la exploración del cuerpo permite definir el «yo» personal, reconocer las competencias sociales y actuar desde este en el escenario público y político. Esto se debe a que el cuerpo es un terreno en constante ampliación y experimentación que, en el ámbito literario, desafía los modelos sociales establecidos en el contexto real. Como base del planteamiento identitario femenino, el cuerpo estuvo históricamente supeditado al ámbito íntimo, reprimido como discurso y condenado al espacio doméstico. Sin embargo, cuando la escritura de mujeres lo abordó, transgredió ese umbral trasladando lo privado al espacio

público para exigir nuevas formas de diálogo sobre las realidades físicas y emocionales de las mujeres.

Con la exposición de la intimidad se simboliza la subjetividad que, encarnada en el cuerpo, construye una narrativa abierta a cuestionar ideas sobre la familia, el ámbito doméstico, la maternidad, el erotismo y la sexualidad, desde donde se controvierte la imagen de la mujer como el «ángel del hogar». Aunque esta figura fue promovida en la transición del siglo XIX al XX por publicaciones como las «revistas para ellas», el ideal social no permaneció indemne ante autoras como Alfonsina Storni. Al considerar estas ideas una imposición social, Storni contribuyó a desarticular esa imagen sumisa y obediente a través del periódico *La voz de la mujer* (1896-1897). Más recientemente, hacia finales del siglo XX, Isabel Allende y Ángeles Mastretta centraron su narrativa en la intimidad como tema y,

por medio de su discurso, estas escritoras ordenan acontecimientos históricos, los cuales se hallan atravesados por cuerpos de mujeres (personajes femeninos) a través de los que se vincula la perspectiva política al universo íntimo. Es así como la feminidad desempeña una función capital, al establecer puentes entre las disyuntivas locales y globales, reconfigurando mensajes que llevan en sí una promesa de unidad. (Cantero, 2004: 129)

La relación consigo misma y la conciencia del cuerpo, en favor de procesos de pensamiento autónomo, encarnan nuevas formas de existencia que evaden las cargas sociales. Transformada en un fenómeno renovador donde la mujer se reimagina a sí misma, la intimidad y la feminidad se convierten en una puerta de entrada hacia configuraciones ilimitadas del mundo desarrollado a partir de la segunda mitad del siglo XX, en el que las mujeres comienzan a participar de manera visible. Desde las convenciones ideológico-culturales, como la educación religiosa, que presenta a la mujer como complemento del hombre y la somete al silencio y a la vocación de sufrir con fervor, hasta el universo interior, donde la mujer es condenada a enfrentar su propia conciencia y deseos, la literatura escrita por mujeres y los temas históricamente catalogados como «menores» se posicionan en la agenda. Es decir, la literatura reproduce estos modelos para analizarlos. Aunque no siempre cuestiona la estructura por completo, la expone y la desnuda, lo que representa una alteración en el modo de pensar. Esto se traduce en que, al ser la mujer misma el objeto-personaje, busca a través de él la identificación, y este gesto fragmenta la realidad.

De esta manera, experiencia y representación se combinan en un ejercicio dual de ruptura, donde los sistemas de referencia, una vez expuestos, dan lugar a otras formas de pensamiento que cuestionan el curso histórico hasta ese momento:

[en las décadas previas a] los cincuenta, muchas de las novelas proyectan un mismo perfil de mujer basado en una protagonista de familia pudiente, cuyo matrimonio de conveniencia a edad muy joven termina siendo desgraciado. Sus vidas se reducen a un mundo interior centrado en el propio sufrimiento y aisladas del exterior. Los personajes que conviven junto a ellas son meras sombras, maridos infieles e insensibles. Textos todos ellos en los que se presenta una problemática derivada de las relaciones humanas y del desarrollo de la propia conciencia; temáticas que son más específicas de los países andinos y centroamericanos, de acuerdo con el estudio de Helena Araújo sobre escritoras hispanoamericanas. (Cantero, 2004: 81)

Identificarse como mujer y hablar desde la recién conquistada estrategia de llevar lo privado al ámbito público, rompiendo así las asignaciones inamovibles impuestas por la tradición, significa transitar del lugar marginal al que estuvo supeditada hacia un espacio de enunciación y denuncia. Esto implica un cambio desde la periferia del saber hacia un centro en el que las mujeres pueden reconfigurar su posición.

Para Oswaldo Estrada, el principio constructor del discurso femenino en perspectiva colonial parte de la producción «otra», que identifica en autoras mexicanas contemporáneas —y que puede extenderse a las del centro y sur del continente—, ya que alude a cuestiones subversivas como eje rector de su creación.

Tras el descubrimiento de la marginación y la otredad, hay una toma de poder, un intento por crear otras historias [...] En su denuncia intelectual vibra el afán de informar y adquirir mayores conocimientos. Y la hazaña, siempre política, activa un complejo vehículo ideológico que combate simulacros, círculos de opresión y discapacidades que van más allá de lo físico y corporal. (2014: 24)

Ese «otro» denota un saber nuevo, un cuerpo de conocimiento que modifica y reorganiza las estructuras establecidas. La representación de la mujer bajo las formas culturales impuestas deja de ser un marco de identificación; en su lugar, los procesos creativos generan espacios y modos de pensamiento que dan lugar a imaginarios distintos: inestables, desfetichizados, reemplazables, cotidianos y ajenos a la mirada colonialista. En síntesis, esto nos conduce hacia nuevas identidades.

Se trata de una reinención de sí mismas, donde la renuncia al sistema implica la revalorización de aquello que ha sido utilizado para su estigmatización: debilidad, silencio, diligencia y subordinación. Así,

para el análisis de esta identidad se ha partido de dos referentes: uno, la heterogeneidad endógena de los países americanos; el otro, la adopción de modelos culturales fundamentalmente europeos. Este último ha propiciado que el concepto de identidad haya sido teorizado en los mismos términos que el pensamiento de la tradición europea —el racionalismo, el logocentrismo— y, como tal, se halle impregnado del mismo totalitarismo androcéntrico. (Cantero, 2004: 26)

Por consiguiente, se trata de una mirada que omite las singularidades de las estrategias y, a la luz de la cual, los demás saberes provenientes de procesos culturales distintos carecen de valor conceptual y académico. En algunos casos, estos saberes son ignorados o, en su defecto, considerados como algo exótico. Los condicionantes de estas lecturas surgen de campos como las letras, las ciencias sociales y la antropología, donde las desigualdades acentúan los procesos de separación entre el centro y las periferias. Estas desigualdades aluden a disposiciones formales establecidas entre prácticas y territorios divergentes.

En la perspectiva latinoamericana, la incorporación de teorías europeas en las lógicas estéticas y representacionales de su literatura representa un desafío inclusivo y civilizador, pues se considera que esto facilita el acceso a diálogos en condiciones de igualdad. Sin embargo, la incorporación de otros horizontes culturales puede, de manera similar, reflejar un deseo de parecerse al civilizador. Entonces, ¿con qué propósito el intercambio cultural podría propiciar un diálogo entre iguales fuera de las lógicas agresivas instauradas desde la Colonia?

La cuestión radica, para Ruffinelli, en entender *la diferencia* que constituye la identidad americana. A juicio de este, existe un rasgo central definidor de tal diferencia: su heteroglosia, su variedad, su conformación europea e indígena, con un elevado número de inmigrantes pobres procedentes de la Europa excéntrica —aquella que careció de Ilustración—. (Cantero, 2004: 92)

Se trata de un «logos» distinto, vinculado a universos contrastantes y regímenes de pensamiento elaborados a partir de procesos culturales e históricos diversos. La noción del territorio y la territorialización de la producción literaria proviene de constructos sociales en los que resulta crucial comprender la disparidad de los modelos de pensamiento que conforman el corpus general. En consecuencia, el reconocimiento de las fuerzas que generan variaciones en los procesos de exploración y determinación, coincidentes con la herencia mítica, las maneras de narrar y las temáticas habituales, incluye una observación minuciosa sobre las formas de construcción de la autonomía y el modo en que, hasta el momento, se había concebido la identidad latinoamericana y femenina.

La cercanía con los aspectos naturales, la inmersión en configuraciones sociales fuertemente jerarquizadas y preestablecidas, así como el sentir que emana de estos nuevos modelos, constituyen junto con la manera de participar en la modernidad impuesta una avanzada en el reconocimiento de los grupos minoritarios, las diferencias y otras formas de producción. Es decir, la mezcla de heterogeneidades da lugar, desde el principio, a una conciencia incluyente, en la que el fenómeno del hogar y la feminidad adquieren un sentido simbólico y estético. Es en el interior de los espacios habitados, en la intimidad de las conversaciones, donde se da valor a las narrativas, lo que facilita su asociación con el papel de la mujer como guardiana y generadora de historias.

Por lo tanto, no es fortuito el hecho de que, ya a partir de sor Juana Inés de la Cruz, haya surgido, en Latinoamérica, una imaginación femenina que ha hecho del espacio doméstico un *locus* con dimensiones representacionales y simbólicas. En las pinturas de Remedios Varo y Leonora Carrington, la casa y, especialmente la cocina, se impregna de una atmósfera mágica en la cual la mujer, con su habilidad manual y su sabiduría, se representan como un alquimista. (Guerra, 1994: 176)

Consustanciales a los procesos identitarios y definatorios, el reconocimiento de los alcances sociales de un pensamiento propio y contestatario en el escenario político dio paso a una escena de desenvolvimiento femenino con características únicas. En este sentido, el protagonismo y la incursión en campos artísticos resignificaron espacios que contrastaban con los roles biológicos y domésticos. Por otra parte, la afirmación de las singularidades otorgó a la creatividad el carácter de un pensamiento específico.

La domesticidad, entendida como la traducción del refugio creativo, y la casa como un nido desde donde se expande el mundo y se conquistan otros espacios de lo público, permiten resaltar cuán distintos son los modos de pensamiento del hombre y la mujer. Por tanto, no se trata de acentuar estas diferencias entre géneros sino de comprender, a partir de ellas, los alcances y las perceptibilidades de cada uno. Así,

En la década de los sesenta y setenta la cuestión del género, tanto en la escritura feminista como en las prácticas culturales, se centró en la diferencia. Como diferencia sexual, el género fue crucial en muchos aspectos, por mencionar algunos podría subrayarse su importancia en la crítica de la representación, en el análisis de las imágenes culturales y narraciones, en el cuestionamiento de las teorías de la subjetividad y en la lectura y escritura del texto. De forma paralela se fueron creando espacios sociales, «espacios de mujeres» como los Estudios de la Mujer, revistas feministas, programas específicos en los medios de comunicación, etc., con el objetivo de afirmar, dirigir, analizar, especificar o verificar las propias diferencias sexuales. (Cantero, 2004: 50)

Observamos entonces que los temas femeninos se han transformado en símbolos que otorgan poder a los discursos. Enfrentar los modelos opresivos constituye una aceleración de la conciencia de ser mujer y, en este proceso, la escritura aporta nociones comunes: por un lado, para considerar la resistencia política como estrategia de posicionamiento social; por otro lado, para explorar el sentido de la carga histórica, su valor y las posibilidades de una ruptura en favor de un papel diferente.

Un ejemplo paradigmático es la escritura de Clarice Lispector (Ucrania, 1920-Brasil, 1977), cuyo discurso contestatario, irreverente y provocador incluye temas como la esclavitud, los problemas de clase, la feminidad y la intimidad. Su obra cumbre, *La pasión según G. H.* (1964), representa una auténtica interpelación al sentido existencial y al pasado histórico desde una perspectiva femenina. A través de esta obra, Lispector cuestiona los roles que las mujeres han desempeñado, los límites, las orillas y los espacios liminales entre lo físico y lo psíquico, creando un espacio de comunión con el lector no experimentado hasta entonces: una suerte de flujo de conciencia que se sitúa en el pensamiento del otro (lector) como si fuera propio. Hablamos, pues, de una identificación entre quien escribe y quien lee.

No existe una categoría absoluta de agentes constituidos en el tejido social. Por esta razón, las grietas funcionan como rutas de escape para diversas construcciones: a través de ellas se complementan las ideas, se suman intenciones y se teoriza sobre los hallazgos. La comunicación, que opera como transmisora, acrecienta las oportunidades de trascendencia en un hecho puntual. Este es el éxito que logró la escritura femenina latinoamericana en la década de los ochenta, en lo que María Ángeles Cantero denominó como el «*Boom* femenino hispanoamericano». En tanto hecho identitario sin precedentes, es

el tipo de la literatura que resulta de conjugar en el discurso literario una «aparente» aceptación y tematización de las prohibiciones, limitaciones e imposiciones patriarcales, haciendo uso del lenguaje propio de la comunicación de masas —que se ha identificado siempre con lo convencionalmente «femenino» y «La Mujer», concepción ideológica elaborada por el sistema patriarcal— es una narrativa, desde luego, de difícil asimilación. Se requiere un entrenamiento, una especialización, ya que se trata de un texto cuya voz resulta a la vez «propia» y «ajena», y cuyo distanciamiento ha de lograrse a través de mimetizar el lenguaje de masas. (2004: 116)

Dicha participación social en las prácticas de producción no es otra cosa que la beligerancia política expresada a través de la escritura. Ubicar en el centro temas cotidianos como la cocina, la moda, las actividades domésticas, las tardes de lavadero, narrar sus experiencias diarias mediante llamadas telefónicas o ventilar los problemas

maritales y familiares significó elevar estas actividades, tradicionalmente consideradas propias de las «levedades femeninas», a un nivel de representación imprescindible para la sociedad en general. Reconocer los traumas y hablar de ellos permitió la entrada al mundo íntimo y generó el vínculo necesario para convertir este ámbito en una proclama por la autodefinition y la transformación del rol histórico. Según la perspectiva de María Ángeles Cantero, dicho reconocimiento trasladó a la mujer de la periferia al centro, pues

si el modelo cartesiano organizó la comprensión del mundo alrededor de un punto llamado *Centro*, el cual sintetizaba una plenitud y coherencia de valores, la *Periferia*—concebida desde esta posición de Centro— significaba la indefinición; su alejamiento del medio implicaba la degradación simbólica por la pérdida de nitidez y, por ende, una caída en lo irrepresentable. Ahora, en esta narrativa de escritoras de la década de los ochenta [...], lo más destacable es el hecho de que *lo Otro*, lo diferente, las mujeres ocupan el centro de la representación. (2004: 11)

En la inversión de las lógicas representacionales se conjugan los procesos identitarios tanto de lo latinoamericano como de lo femenino. El discurso de la feminidad otrora considerado insulso transformó lo íntimo en un tema de interés, haciendo énfasis en la apropiación del cuerpo y su exploración abierta y subjetiva. En este contexto, el inconsciente colectivo se presenta como evidencia del lugar de enunciación y, desde allí, la producción y el reconocimiento de diversas formas de ser mujer situaron en el mercado renglones previamente ignorados. Por ende, la conciencia de las minorías dentro de la minoría conceptual que representaban las mujeres posibilitó un diálogo más amplio, inclusivo, diverso y equilibrado sobre el devenir de un territorio en construcción.

En línea con lo anterior, «es también la heterogeneidad latinoamericana la que ha permitido explorar, desde una nueva perspectiva feminista, un imaginario del mestizaje en el cual la mujer se representa con una autonomía y poder que la distingue de las imágenes construidas en la cultura europea» (Guerra, 1994: 181-182). Por tanto, corresponde al pensamiento femenino latinoamericano el posicionamiento de esas otras minorías y su reconocimiento en los ámbitos académico y cotidiano.

Entre los años sesenta y ochenta, Latinoamérica vibraba con un ambiente literario de renovación y visibilidad, propiciado tanto por el *boom* latinoamericano como por la movilidad de algunos escritores hacia Norteamérica y Europa. Aunque 1972 se reconoce como el fin de dicho periodo¹⁷, a lo largo de esas décadas surgieron nuevos nombres y la crítica mantuvo su atención en ellos fomentando un diálogo con otras latitudes. No

¹⁷ Para Ángel Rama, «el *boom latinoamericano* tiene como fecha de defunción 1972, entre otras causas, por la clausura del mercado librero, la creatividad juvenil que presuntamente había disminuido, el éxito de *Cien años de soledad*, publicada en 1967 y después de la cual parecía no avenir ningún texto significativo; todo lo anterior sumado al «año negro de la democracia suramericana: 1973» (1981: 85-86).

obstante, «dentro de[l] [...] contexto sexista de la crítica, la recepción de la producción literaria de la mujer estuvo marcada tanto por la total omisión como por la incompreensión de toda una zona ideológica y semántica que correspondía a las modelizaciones artísticas de la experiencia femenina» (Guerra, 2008: 27). De este modo, la autonomía consolidada en los círculos académicos en torno al feminismo y la activa participación en las discusiones ontológicas y estéticas del mundo editorial —donde las dualidades, las miradas alternativas y las perspectivas diversas reclamaban la independencia cultural— impulsaron la construcción de una identidad en la frontera, nutrida por la permeabilidad entre dos mundos. Esto preluó una participación decidida, y desde entonces creciente, de la literatura escrita por mujeres. Por tal razón

en [...] la década de los ochenta, cobra especial interés el análisis del imaginario que dichos textos nos presentan sobre la situación social de las mujeres latinoamericanas. Obras, por otra parte, que rompen con los modelos establecidos tanto de género como literarios, a través de las estrategias de ironía, de doblaje de voz —como forma de imitar a los «padres del “boom”»—, de fragmentación del discurso... Unos textos bajo la mirada de las mujeres escritoras, y con todas las contradicciones que ello comporta, esto es, configurados bajo el protagonismo de unos personajes femeninos contextualizados históricamente, y poseedores de una representación paradójica, derivada de la necesidad de conjugar la imagen socialmente construida de «La Mujer» con la experiencia real del hecho de ser mujer y la experiencia histórica de las mujeres. (Cantero, 2004: 19)

Como parte del proceso de autodeterminación femenina y en correspondencia con la posmodernidad y sus formas narrativas, la validez alcanzada por las historias menores, pequeñas, consuetudinarias y anodinas (relatos), así como por las novelas cortas, representó un impulso significativo en el mercado. Este fenómeno permitió la expansión hacia nuevos públicos: mujeres con poco tiempo y ávidas de historias. De este modo, el formato y la forma constituyeron una estética literaria sin precedentes, donde los personajes que generan familiaridad nos acercan a un universo narrativo más vinculante, cercano y profano. La identidad alcanzada se convierte, entonces, en un dispositivo para plantear interrogantes que promuevan transgresiones de época. En resumen, el fenómeno editorial de las mujeres en los años ochenta

se centra en las vidas de las mujeres, en sus emociones y sentimientos, deseos, ansiedades, frustraciones y luchas. [...] determinados sectores de nuestra sociedad se impregnaron de este espíritu crítico que implicaba cuestionar sus propias vidas, sus opciones íntimas, los roles impuestos por la ideología patriarcal, etcétera, etcétera. Ahora se trataba de comenzar por la vida privada para desembocar irremisiblemente en la pública, como un continuo imposible de separarse. (Cantero, 2004: 18)

Entonces, las motivaciones estuvieron acompañadas de un interés primordial que no se disociaría en el futuro; por el contrario, el posicionamiento de la escritura hecha por mujeres y el éxito ya mencionado no hicieron más que crecer, incrementando el número de escritoras. Se incentivó la traducción de obras y, a través de congresos, foros, encuentros académicos y las sucesivas publicaciones de actas y memorias, se generó un debate abierto sobre esas nuevas maneras de concebir mundos imaginarios como reflejo de los reales. A partir de la proclama subjetiva y el conocimiento de las posibilidades investigativas vinculadas a lo personal e íntimo, la propuesta de un cruce entre el contexto social y cultural con la comprensión del sujeto enunciado —autora-personaje y autora— permitió consolidar al sujeto como portador de su historia y sus características, presentándose como enunciado de sus vivencias desde una mirada casi etnográfica.

En tanto objeto de su propia realidad, los hechos narrados conectan la experiencia con el contexto. Durante las décadas de los ochenta y noventa

resulta evidente la participación de la narrativa femenina en lo social, y el alcance del hecho literario más allá de los textos y los signos. Si en décadas pasadas los procesos inconscientes de represión no permitían a las mujeres salir de su mundo interior, y si en coalición con los movimientos feministas estas se animaron a enfrentarse a la hostilidad del poder patriarcal, hoy, como señala un sector de la crítica (Ruffinelli, Llarena), comienzan a entrecruzarse algunos gestos en la literatura, resultado posiblemente de las diversas mutaciones experimentadas en el imaginario social. (Cantero, 2004: 91)

Así, la combinación de factores políticos, sociales y culturales con el mercado y la reciente participación de los medios de masas en la institucionalidad cultural y simbólica reconstruyó las herencias y generó inercias impensadas. Los compromisos ideológicos lograron configurar relaciones entre ideas, individuos y comunidades donde la coerción había modelado los silencios. Dentro de los imaginarios de una escritura del Sur, Diamela Eltit (Chile, 1949) y Luisa Valenzuela (Argentina, 1938) presentan miradas descreídas de los patrones sociales y editoriales. Sus escrituras experimentales sobre el cuerpo y la existencia reflejan cómo la violencia política marca los destinos de sus países, pero, al mismo tiempo, representan motivaciones profundas para ensayar una denuncia y un diálogo vinculante con la situación dictatorial. En *El padre mío* (Eltit, 1989), la memoria permite analizar la marginalización social a través de un esquizofrénico incapaz de reconstruir su pasado y su identidad: una víctima, como muchas, del autoritarismo. La fragmentación y la experimentación, como estrategias narrativas, funcionan también como metáforas de los sujetos descritos pues el relato conceptualiza la desarticulación de su completitud. Este diálogo polifónico presenta el cuerpo como nación e ideología, un

escenario para la violencia y la resistencia, así como para la anhelada reconstrucción de la democracia.

Por otro lado, el contexto político de *Realidad nacional desde la cama* (Valenzuela, 1990) reúne ideas de nación constituidas desde una producción institucionalizada que contamina todos los espacios de la vida de los ciudadanos. El personaje de la «señora», situado entre la ficción y la autobiografía, es una espectadora pasiva y analítica del poder. Incapaz de enfrentarse a la realidad observa, desde la intimidad de su habitación, a través de la pantalla y la ventana, cómo el Estado se desarticula y se organiza como si fuera un juego de construcción. Una vez más, se utiliza la metáfora del control sobre los cuerpos y las mentes.

En cuanto a la capacidad transformadora de la memoria en la sociedad, cabe agregar que la escritura latinoamericana hecha por mujeres comenzó a forjar convenciones formales que unieron prácticas y territorios disímiles. Estas construyeron la morfología de un nuevo horizonte literario que inició una tradición en la cual el relato se ubica en el centro para articular otros modelos contextualizantes del saber histórico y colectivo. En tanto sustrato teórico, la lucha constante por un debate político abierto e incluyente permitió su reinscripción en una problemática mayor: la de levantar la voz, la de participar activamente. Según Lucía Guerra:

todas estas historias de mujeres configuran un contratexto que hace estallar al signo mujer en una multiplicidad que no admite abstracciones ni esencialismos. La contribución del feminismo latinoamericano radica, precisamente, en su énfasis en una heterogeneidad, nunca ajena a los procesos históricos. Ser mujer en nuestro Continente rebasa y excede aquellas construcciones culturales que intentan definir y fijar con la intención de mantener un orden. (1994: 181)

En consecuencia, aunque no se trate de la construcción de un proyecto conjunto sobre la transformación política y social, la identidad en la escritura hecha por mujeres en Latinoamérica aproxima el mundo real al ficcional, creando un espacio compartido de debate y apropiación en el que los campos literarios y culturales pueden fusionarse e influenciarse mutuamente. Esto otorga a las subalternidades el carácter de una escritura compleja y completa. Así, en la consolidación de la escritura femenina se observa una creciente autonomía, acompañada del desarrollo de ideas vinculadas al feminismo, tales como la conquista de espacios, la consolidación de una voz propia y un análisis amplio del rol social e histórico. La identificación de la naturaleza del espacio narrativo, junto con la valoración y la retórica de los espacios reales volcados en la escritura, evidencian las correspondencias entre la realidad y su representación. Los paralelismos de

significado, los puntos de encuentro y las transposiciones constituyen el sustrato de la narrativa femenina latinoamericana, universos creados en los que se invierten los órdenes y se generan nuevos espacios para la reflexión.

Un elemento asociativo entre las personas y un determinado tiempo-espacio al que podríamos denominar «cultura» en este contexto es la lengua, que permite la construcción de la memoria colectiva¹⁸. Sin embargo, dado que Latinoamérica alberga un sinnúmero de dialectos y varios idiomas oficiales, no podríamos afirmar que la lengua es el factor que aglutina a la región; en cambio, el territorio sí cumple esta función. La construcción del espacio adquiere aquí un amplio sentido de identificación y subjetivación de lo femenino, al presentarse como un espacio utópico, característico de las antípodas, del mundo nuevo: un espacio por revelar que, paradójicamente, es también real y caótico.

La experiencia de lo latinoamericano, en relación con lo económico, lo social y lo cultural, traza una ruta literaria en la que el cuerpo se corresponde con el espacio construido y produce identidad en medio de la transculturación a la que está expuesto. Las confluencias e influencias emergen como síntomas de una actividad singularizadora que engloba lo latinoamericano como espacio y entidad concreta, de donde surge un diálogo constante. El cuerpo se convierte en escritura y, al mismo tiempo, en objeto de la escritura; como ente creador, elabora una topografía corporal, mientras que la escritura escinde la realidad, escarba y selecciona para engendrar un nuevo objeto que contiene el universo del que surge.

La literatura femenina contemporánea reconoce y cuestiona constantemente la corporalidad, produciendo seres conscientes de su papel en el mundo, de los valores a los que está ligada su existencia y de cómo el cuerpo actúa como elemento legitimador de su

¹⁸ Lotman señala que «en su funcionamiento real [el lenguaje] está incorporado en el sistema, más general, de la cultura, constituye con ella un complejo todo. El “trabajo” fundamental de la cultura [...], consiste en organizar estructuralmente el mundo que rodea al hombre. La cultura es un generador de estructuralidad, y con ello crea alrededor del hombre una esfera social, que, como la biosfera, hace posible la vida, cierto es que no la orgánica, sino la social» (2000: 171). En esta afirmación se advierte el carácter inseparable entre lenguaje y cultura, entendidos no como instancias autónomas, sino como partes de un mismo mecanismo generador de sentido. Este planteamiento se complementa con los desarrollos que el propio Lotman dedica al funcionamiento de los modelos culturales, en los cuales el lenguaje espacial adquiere un papel determinante. Tal como señala, «los conceptos “alto-bajo”, “derecho-izquierdo”, “próximo-lejano”, “abierto-cerrado”, “delimitado-ilimitado”, “discreto-continuo” se revelan como material para la construcción de modelos culturales de contenido absolutamente no espacial [...] [y] los modelos más generales sociales, religiosos, políticos, morales del mundo, mediante los cuales el hombre interpreta en diversas etapas de su historia espiritual la vida circundante, se revelan dotados invariablemente de características espaciales» (1982: 271). En este sentido, la cultura no solo genera estructuralidad, sino que lo hace mediante una espacialización simbólica de la realidad gracias a la cual los fenómenos humanos adquieren orden y sentido.

ideología. Es a través del cuerpo que se movilizan y concretan las estrategias que lo circundan. Adrienne Rich se refiere a este aspecto como «la política de la ubicación»:

Incluso si parto de mi cuerpo es necesario señalar que desde un principio ese cuerpo tuvo más de una identidad. Cuando me sacaron del hospital al mundo, fui vista y tratada no solo como mujer sino también como blanca —tanto por negros como por blancos—. [...] Ubicarme en mi cuerpo significa algo más que entender lo que ha significado para mí tener vulva y clítoris, útero y senos. Significa reconocer esa tez blanca, los lugares a los que me ha llevado, así como los lugares a los que no me ha permitido ir. (en Meza, 2010: 31)

A partir de estrategias como esta el cuerpo femenino, a través de la escritura, está llamado a promover un cambio orientado a la desestructuración del orden simbólico para dar paso a un nuevo esquema en el que la producción de significado responda a las exigencias de una pervivencia beligerante y contestataria. En este esquema, las escritoras pueden «conferir dignidad literaria y valor a obras [...] portadoras en muchos casos de una reivindicación de lo femenino como espacio de alteridad cultural impuesta y reprimida, así como espacio de subalternidad forzosa, y, por lo mismo, portadora de un enorme potencial subversivo» (Cantero, 2004: 19). Como producto de esta actividad, las relaciones metafóricas expuestas en el texto, en tanto símbolo, amplían sin cesar el sentido de la realidad y la ficción, así como la manera en que ambas se comunican y se reafirman mutuamente. Cuando se formula una pregunta en el texto esta surge de la experiencia de la vida; dicha pregunta considera, resume y manifiesta el pensamiento de un conjunto de personas frente a un evento particular transformado estéticamente. Tal como lo expresa Ricoeur: «la función principal de la obra poética, al modificar nuestra visión habitual de las cosas y enseñarnos a ver el mundo de otro modo, consiste también en modificar nuestro modo usual de conocernos a nosotros mismos, en transformarnos a imagen y semejanza del mundo abierto por la palabra poética» (1999: 57).

De este modo, el texto actúa como un signo de lo latinoamericano en la medida en que refiere a algo existente en la realidad, algo palpable que desata un proceso de pensamiento sobre la vida. Este proceso, un intrincado mecanismo sígnico, involucra al ser con el espacio y su tiempo. En palabras de Bernard Lamizet:

La significación del espacio y el tiempo se encuentra en el origen de la identidad del sujeto según tres maneras. En primer lugar, el sujeto pone en acción la experiencia de una semiótica al formular la significación del espacio y el tiempo. Pensar una significación consiste fundamentalmente en establecer, antes que nada, la relación entre un significante y una referencia. Para interpretar un significante, para hacer pensable su significación, es necesario empezar por instaurar una relación entre este significante y una referencia que pertenezca a un campo diferente al suyo. (2010)

Por tanto, la literatura es metafórica porque combina la experiencia y la teoría para situar el diálogo histórico y contextual en el centro del debate. El espacio confiere identidad y, en ese sentido, representa para las escritoras latinoamericanas la confluencia entre lo real, lo simbólico y lo imaginario. Este marco ha permitido estudiar y analizar las políticas del poder y examinar su presencia en la sociedad.

Frente a procesos históricos marcados por la separación de los espacios (adentro-afuera, centro-periferia) y por la inserción de referencias ajenas que resultan en la fragmentación y la diseminación de las tradiciones, la realidad se presenta como opresiva y limitante para el desarrollo equitativo. Dado que la estructura social responde a la construcción de verdades dependientes de factores como la religión, la política polarizada hacia las necesidades masculinas y los sistemas opresivos que afectan a las minorías (de género, sexuales, étnicas), dicha realidad conforma la actualidad vivenciada. Es precisamente en este contexto donde residen los procesos de autodeterminación de los sujetos femeninos, centrados en la exploración identitaria y fundante. Al respecto, Lamizet señala:

El espacio real es aquel que se impone al sujeto: se trata del espacio que constituye una coerción fundadora de la identidad del sujeto. El espacio real es aquel que el sujeto no escoge, aquel que crea su relación con el mundo. El espacio simbólico es el que el sujeto formula: se trata del espacio como objeto de una representación fundadora de la experiencia semiótica del sujeto. El espacio simbólico es aquel al que el sujeto da sentido al vincularlo con identidades de las cuales él piensa la significación. El espacio imaginario, finalmente, es el que el sujeto no escoge, es el que se le impone, pero sin que exista en su experiencia, solo en sus sueños, en sus ilusiones, en la actividad de su imaginación. Este espacio sitúa la actividad del sujeto en un mundo que únicamente puede existir para él y que no elabora más que en las representaciones que expresa en la elaboración de su imaginario. (2010)

En consecuencia, el espacio representado y presentado en el texto (real, simbólico e imaginario) confronta las jerarquías y las imposiciones que, respaldadas por los aparatos ideológicos del sistema de turno, construyen marginalidad. Las políticas que modelan los espacios y las subjetividades encarnan las necesidades del poder que, de manera explícita o codificada, proyecta tensiones hacia los sujetos, supeditando su relación con el mundo a imposiciones limitantes.

Como resultado de estas políticas asimétricas, las distancias entre quienes gozan de privilegios y quienes sufren opresión o carecen de acceso a condiciones igualitarias son notorias y crecientes, perpetuando la fragmentación social y condicionando las relaciones entre sujetos. La politización desproporcionada de los espacios responde a los

intereses del poder, donde la puesta en escena de tácticas micropolíticas¹⁹ permite la captura del sujeto y su subordinación a un espacio determinado, por encima de las necesidades y deseos del individuo.

A contracorriente de estas prácticas micropolíticas, la literatura escrita por mujeres impacta en la producción de pensamiento autónomo al proponer maneras distintas de abordar los espacios, subvertir los panoramas y provocar otras formas de habitar. Medeiros-Lichem lo plantea desde la posmodernidad al comparar los efectos sociales con la producción literaria convencional, que se había encargado de reproducir discursos homogéneos. Sobre este punto, afirma que «[pudo] [...] entender que la ficción de las escritoras en América Latina está generando cambios radicales en la construcción social de la mujer y en la deslegitimización de los grandes relatos» (2006: 15).

Por lo anterior, cabe afirmar que la inversión de las lógicas simbólicas e interpretativas de los roles de las mujeres en la sociedad se concatena con los aportes literarios en los escenarios reales. Situar los pensamientos acerca de pequeñas rutinas, fragmentos de vidas anodinas y temas íntimos refiere a la estética de las «pequeñeces» que, a partir de su consolidación como una literatura autónoma y capaz, no abandonará las páginas; al contrario, mediante la teorización de este mundo revelado, se fortalecerá como un campo sólido:

Tanto *teorizar la experiencia* (darle a esta el rango analítico de una construcción de significados) como dar cuenta de las particulares *experiencias de la teoría* que realiza la crítica feminista latinoamericana en espacios culturales no homologables a las codificaciones metropolitanas, pasa por afirmar el valor táctico de un conocimiento *situado*: un conocimiento que se reconoce marcado por una geografía internacional de subordinaciones de poder y que, además, reivindica la afirmación de *contexto* como un recurso útil para oponerse a un cierto nomadismo posmodernista que lo deslocaliza todo sin cesar, borrando peligrosamente fronteras y antagonismos. «Contexto» y «experiencia» designan, en este caso, el modo *contingente y situacional* a través del cual las feministas latinoamericanas producen teoría. (Richard, 2008: 34-35)

La estética característica de la literatura escrita por mujeres, así como la teoría derivada del análisis y la defensa de los temas que ellas abordan, se consolida en la esfera situacional y geolocal como un componente determinante e indispensable en la construcción identitaria de Latinoamérica. La adopción de estrategias como el montaje (transcripciones de entrevistas, recursos orales recopilados en espacios públicos, material

¹⁹ Foucault desarrolla este concepto en *Vigilar y castigar* para explicar el ejercicio del poder que ejercen en prácticas cotidianas las instituciones sobre los sujetos. La “microfísica del poder” es para el autor la «que se ejerce sobre aquellos a quienes se castiga, de una manera más general sobre aquellos a quienes se vigila, educa y corrige, sobre los locos, los niños, los colegiales, los colonizados. Sobre aquellos a quienes se sujeta a un aparato de producción y se controla a lo largo de toda su existencia» (1976: 36).

de archivo y textos de otras autoras incorporados al discurso) o la exploración de un registro femenino propio de cada región busca instaurar un discurso contrahegemónico. En este discurso, el reconocimiento de otros modos de pensamiento permite ampliar el campo semántico, incorporando dialectos y gestos característicamente femeninos.

Esta apropiación del lenguaje, lejos de ser un código cerrado se erige como una amalgama de las conquistas logradas en los espacios sociales y políticos, donde el examen y el reconocimiento de las particularidades femeninas transgreden las formas impuestas y representan un desafío al sistema patriarcal, porque

sin dudas, la literatura latinoamericana ha fundado una escritura particular. La apropiación de la palabra —como recurso calibanesco²⁰— permite la toma de conciencia de que esta es el elemento constructor por excelencia. Palabra a partir de la cual se puede crear un texto pero también se crea —se codifica— una realidad, un espacio. Palabra, entonces, participando de una actividad semiótica que no solo representa, configura sino también instaaura íconos: impone una realidad a sus habitantes. (Badano, 2006: 129)

Por tanto, apropiarse de la palabra desde la escritura, alzar la voz y construir un universo autónomo como vía de escape para generar espacios de pensamiento y de creación novedosos y urgentes, coherentes con su tiempo y sus políticas, constituyen la premisa para el desarrollo y el afianzamiento de una escritura femenina en Latinoamérica. Como gesto y grito determinante de la autonomía estas escritoras comprenden y afirman el territorio, la heterogeneidad, las cotidianidades y la confluencia de voces y susurros. Hablamos, entonces, de una escritura beligerante y liberadora, que busca dejar atrás las herencias autoritarias para encaminar procesos independientes.

En el ámbito territorial, Lucía Guerra destaca que la producción de nuevos imaginarios por parte de

las escritoras del siglo XX ha logrado una cierta autonomía escritural que las ha liberado de la fiel copia de los formatos masculinos que forzaban a agregar márgenes transgresivos y ahora se insertan en la vasta intertextualidad masculina a través de un proceso de reterritorialización que les permite incursionar en aquellos espacios en blanco dando voz a los silencios impuestos por la mujer dicha en los imaginarios creados por una imaginación androcéntrica. (2021: 108)

De modo que nos encontramos frente a una escritura que, en determinados contextos y propuestas, se presenta como valerosa, autocrítica y en constante proceso de

²⁰ «El término es una invención que responde a una necesidad del contexto y remite al personaje de la comedia de Shakespeare *La tempestad* y al ícono que a partir de esta se ha establecido. La literatura latinoamericana ha aprendido la lengua de su conquistador y —mediante el proceso de inversión, apropiación y parodización— ha construido una nueva realidad que le toca vivir» (Badano, 2006: 129).

consolidación, desde cuyo interior ciertas realidades son interrogadas y puestas a prueba por los procesos posmodernos de producción estética, tanto en la narrativa como en la reflexión teórica. Las diversas escrituras hechas por mujeres operan, entonces, como puertas de entrada a las identidades moldeadas por el territorio y sus características. Estas singularidades trascienden la mera diferenciación; más bien, ensalzan lo peculiar para demostrar la importancia de poseer y apropiarse esa diferencia en función de una política cotidiana y cercana.

Bajo esta lógica, las autoras analizadas en el corpus nos aproximan a múltiples espacios mediante elementos contextuales que, combinados con las diversas necesidades temporales, manifiestan el significado y la dinámica de los espacios problemáticos en distintas latitudes. A través de algunas de sus obras exploraremos los modos de ser y estar en el espacio real representado en novelas y cuentos.

1.1. Postura política y estética de las autoras

La literatura femenina latinoamericana reciente se sirvió de la lectura (influencias) y el diálogo (discurso) con la producción intelectual relacionada a lo femenino, al feminismo y a la escritura hecha por mujeres de la teoría europea (Hélène Cixous, Luce Irigaray y Toril Moi), por un lado, y también del reconocimiento del vínculo con escritos hechos por mujeres desde la Colonia, en un proceso de descubrimiento y autoafirmación de lo propio (sor Juana Inés de la Cruz, Clarinda, Amarilis y Francisca Josefa de la Concepción del Castillo y Guevara). Es frecuente asociar a la mirada regional temas referentes al estudio de la naturaleza, de diosas y mitos de un periodo anterior a la conquista, y de mujeres que participaron de procesos colonizadores e independentistas, bien como esclavas o como heroínas (Malinalli).

De cara a estas singularidades, la producción de la escritura femenina latinoamericana en lo concerniente a la identidad y al espacio atiende a la combinación cuerpo-lo latinoamericano, así como a la relación estética-producción-representación, en cuanto producto sociocultural, simbólico y de significación; la riqueza discursiva de estas confluencias presenta un espectro amplio de posicionamiento político. De entrada, la pregunta por la forma e identidad de las particularidades de la escritura hecha por mujeres nos enfrenta a un panorama rico y complejo, contestario y beligerante frente a las estructuras sociales establecidas. Como hemos recalado antes: «el discurso feminista en la [...] [escritura] latinoamericana ha sido originalmente articulado por voces aisladas que respondieron a la necesidad vital de las mujeres de crear un espacio propio en una

sociedad que las restringía a los confines de la casa y de la esfera privada» (Medeiros-Lichem, 2006: 47). De esta manera, apropiarse de la escritura como gesto político significó además la conformación de un escenario propicio que exhortaba a la producción sin temor al silenciamiento.

En los años anteriores a la década de los ochenta, las escritoras latinoamericanas publicaban con reserva y, en ocasiones, imitando formas y estilos de la escritura masculina —no sin ser señaladas por esto—, mas la consolidación de la escena y de la autonomía de lo femenino en las letras posibilitó otro campo de pensamiento, uno que ubicó en el imaginario local y regional voces distintas, distorsionadas, incómodas y, sobre todo, fundamentales para transmitir los cambios en las formas de la sociedad. Lucía Guerra, en mención de la tesis de maestría de Rosario Castellanos destaca que, «como en el caso de Virginia Woolf, Castellanos concluye que las formas culturales han sido creadas por y para los hombres, razón por la cual se justifica la escasez de aportaciones creadas por mujeres puesto que la cultura les resulta un espacio ajeno» (2021: 161).

Por tanto, la urgencia de autodeterminación y soberanía hace referencia a la apropiación de la literatura por parte de la mentalidad de las mujeres como vía de escape a las problemáticas de sus entornos: señalar, analizar, mencionar, identificar los problemas que las excluían del ámbito cultural sirvió como llamado a las artes, principalmente a la escritura. El proceso iniciado entonces agenció puntos de vista inusitados, sentimientos y sensaciones femeninas que habían sido explorados por la voz masculina; temas minúsculos, sin la ambición de crear grandes novelas o relatos ejemplares acapararon la atención de las escritoras. Lo pequeño o *menor*, en palabras de Deleuze y Guattari, conformó la no pretenciosa pero sustancial y elemental literatura femenina. Por esto, equiparamos el concepto de *literatura menor* con la literatura hecha por mujeres en Latinoamérica ya que, en nuestra opinión, coinciden la estética y la poética de los postulados hechos por los autores con los desarrollados en el territorio latinoamericano desde la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días, en particular, lo concerniente a la pluralidad:

La llamada literatura menor [...] se encuentra en la situación ejemplar de producir enunciados nuevos. [...] cuando un célibe o una singularidad artística produce un enunciado no lo hace sino en función de una comunidad nacional, política y social, incluso si las condiciones objetivas de esta comunidad no están todavía dadas, por el momento, fuera de la enunciación literaria. (1990: 120-121)

No se trata entonces de una voz autoritaria y verdadera; se refiere, en cambio, a una voz cuya conciencia se ocupa del sentir no reglado de las líneas de poder mayoritario. La literatura menor propone la inserción en temas intrascendentes a los ojos de la mirada productiva; se permite la pausa, la especulación sobre el hacer minúsculo de horas rutinarias y también admite hablar desde la autonomía y la autodeterminación, sin pretensiones comerciales o indulgentes dado que, «en la literatura de las mujeres, la escritura es a menudo un vehículo para articular los silencios de los oprimidos —del excluido por género, clase o raza—, en un texto polifónico que incluye las voces sociales y culturales de los márgenes y en particular de la mujer como sujeto parlante» (Medeiros-Lichem, 2006: 43). Tenemos aquí un rasgo específico de la postura política que abanderan las escritoras: la voz femenina en su multiplicidad.

Lo novedoso de estas escrituras se basa en la presencia de sectores antes no percibidos por el sistema: las clases sociales dominantes que produjeron a lo largo del tiempo una periferia profusa centraron también la producción literaria en sí mismas. De modo que en la medida de su aparición y en tanto fueron popularizándose las voces y puntos de vista de la minoría, la conciencia social empezó —primero como un susurro— a notar en la polifonía (ritmos, temas y reclamos distintos) puntos de vista ajenos, desconocidos e impertinentes que alcanzaron con arrojo —al unísono y fuerte— su inclusión en la agenda social de la conciencia ampliada de una existencia plural. María Teresa Medeiros-Lichem describe esta voz como «una voz inquisitiva de resistencia, de transgresión y asombro que trasciende los límites de los deseos censurados y del silencio impuesto, una voz que se inicia con un grito, como el grito de un recién nacido que empieza a escribir con tinta invisible en el libro de los Símbolos» (2006: 46). En definitiva, una voz política y singular.

La independencia de esta decidida voz tardó en el tiempo y en el pensamiento. No adecuadas a estos espacios de reflexión y combate, las escritoras recibieron el testigo de otras luchas femeninas, las apropiaron e integraron a sus propias lógicas discursivas; no sin enfrentar, del mismo modo, preguntas incómodas y tremendamente complejas que involucraban el papel silencioso y la conciencia por un pasado sin la memoria suficiente en la cual refugiarse. Lucía Guerra ejemplifica esta inquietud al referirse al proceso particular de Rosario Castellanos con esta anécdota:

dentro del marco filosófico que requería su tesis para obtener la maestría, Castellanos pregunta si existe una cultura femenina y luego agrega: «¿Pero hay un modo de pensar específico de nosotras?» (285). Adelantándose a las nociones de género que solo surgieron durante la década de

los setenta, ella socava, a través de esta pregunta, uno de los fundamentos del quehacer filosófico centrado en el hombre como figura que implícitamente incluye a la mujer a través del mecanismo del sujeto masculino excluyente. (2021: 160)

En este sentido, la manera del pensamiento particular femenino evidencia las distinciones espaciales de distribución del conocimiento. El universo masculino crea la figura política femenina al servicio de la suya propia, para lo cual estandariza las modalidades de percepción, existencia y sincronidad temporal y de época. No obstante, en la crisis de la modernidad con el advenimiento de la fragmentación y la diseminación de los grandes relatos la periferia se reacomoda, se difumina y se entremezcla con las necesidades manifiestas en los requerimientos de otros órdenes posibles mientras, en el espacio, otras luchas, civiles y políticas, surgen para abonar el terreno de inserción y redistribución de los poderes. De esta manera, la teoría desarrollada en las academias sobre las transformaciones en la esfera pública revela los vínculos con aquellos otros círculos, los minoritarios, y pone de manifiesto otras formas de producción de significado. Tal como lo analiza María Ángeles Cantero, la posmodernidad es la fórmula más apropiada para explicar el comportamiento social de propagación de discursos de las minorías, al validar y exponer el valor subversivo e incluyente. En el ajuste de las relaciones *centro-periferia*,

la posmodernidad critica la universalidad y la totalidad para reivindicar el fragmento, la parcelación y la parcialidad. Simultáneamente se desprestigia la noción de «Centro» (estrechamente vinculado a las nociones de «orden» y «jerarquía») como territorio simbólico del poder —un centro que es *masculino, blanco, propietario, ilustrado...*—, supremacía que ha de ser cuestionada, ironizada e incluso rechazada. En su lugar se pretende destacar la «Periferia», como espacio de minorías —los negros, los homosexuales, las mujeres, los indios, los marginados sociales, los jóvenes, los locos...—, es decir, el ámbito de todo lo que no forma parte del orden dominante social, cultural o moral; o sea, aquello que queda al margen de lo establecido. (2004: 96)

En consecuencia, las transformaciones acaecidas en la estructura ubican los discursos minoritarios en un lugar visible en el que los diálogos sobrevienen acerca de asuntos, puntos de vista y necesidades expresivas antes desconocidas o ignoradas por quienes gozaban de atención e interés. La manera en que estos discursos tomaron posesión del inconsciente colectivo obedece, al mismo tiempo, a la profundización de las marcas históricas en los cuerpos y las voces acalladas. Descuidar porciones tan numerosas de población fue aliciente del despertar político y social de una vasta población por siglos desatendida. A pesar de que las minorías permanecieron en la sombra y construyeron allí saberes distintos, en determinado momento estos productos nos cautivaron por

novedosos, por inesperados y por consustanciales. Estas otras formas de producción sígnica posicionaron en el imaginario colectivo la posibilidad de un diálogo incluyente y transgresor, de tal suerte que la estructura toma nueva forma e incorpora otros sentires que revelan los vacíos sistemáticos. Fernando Broncano Rodríguez en la delimitación de los espacios íntimos y públicos señala que

estas sombras, [...] nos hablan a su vez de oscuridades estructurales que se producen en la formación del sujeto moderno y que, tal vez, nos siguen afectando y que, esperemos, vayan siendo iluminadas por la educación mutua que puede resultar de los movimientos feministas, uno de cuyos resultados más valiosos es sin duda el de resolver ciertas cegueras y metacegueras estructurales. (2020: 128)

Resulta superlativo entonces el trabajo juicioso y constante de las mujeres en distintos ámbitos, entre estos la literatura, dado que propicia la consolidación de una estructura distinta, amplia, que conecta los silencios e intenta su reescritura en la medida del rescate de documentos no publicados o de poca circulación y, sobre todo, del diálogo interdisciplinar que ha permitido la recuperación de otras maneras de interacción entre los sexos y las clases. En esta vía, son comunes los procesos comunitarios vinculantes de grupos de indígenas, de migrantes, de víctimas de la violencia, de negritudes, que junto a sus luchas sociales, políticas y jurídicas producen conocimiento y otras formas de relacionamiento e identificación. En este punto volvemos sobre la idea de Deleuze y Guattari a propósito de la literatura menor, según la cual «una literatura menor no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor» (1990: 28). Por demás está decir que la escritura hecha por mujeres configura este panorama en la medida del número y el tiempo de realización, ya que al rastrear en la historia son pocas las mujeres de las que logramos conocer sus obras, bien porque no escribieron lo suficiente o porque su trabajo no fue tomado como una escritura merecedora de publicación. Las circunstancias de asociación y análisis de la reducción de los espacios de desempeño literario nos avientan a la pregunta por la fortaleza de la estructura dominante y la generalización de los discursos y temas durante estos periodos frente al silencio de las minorías. En perspectiva, un rápido examen de la situación política y social revela que los espacios de participación, escenarios de lo público, fueron espacios de exclusión al interior de los cuales surgió el germen de lo novedoso. Esto teniendo en cuenta que

la literatura menor es completamente diferente: su espacio reducido hace que cada problema individual se conecte de inmediato con la política. El problema individual se vuelve entonces tanto

más necesario, indispensable, agrandado en el microscopio, cuanto que es un problema muy distinto en el que se remueve en su interior. (Deleuze y Guattari, 1990: 29)

De este modo, la escritura hecha por mujeres parte de lo individual, de lo ignorado y acallado, de intereses particulares, para demostrar que lo individual es un asunto general que amplifica el saber del conjunto. Algunas escritoras plantaron su semilla y esta fue recuperada por otras voces femeninas que hicieron, a partir de la justicia histórica, la inserción y la revaloración de dichos pensamientos en un entorno propicio. En retrospectiva los asuntos pequeños se magnifican para evidenciar cuán trascendentes resultan en el entramado simbólico de quienes han sido excluidos. De las particularidades enunciadas por Deleuze y Guattari en la teoría de la literatura menor, traemos a cuento la primera y la tercera, ya que posibilitan para este análisis la puntualización que hemos resaltado aquí: «[la] primera característica es que, en ese caso, el idioma [la literatura] se ve afectado por un fuerte coeficiente de desterritorialización. [...] La tercera característica consiste en que todo adquiere un valor colectivo» (1990: 28-30), por cuanto los postulados (temas, motivaciones, ideas) aparecen en un grupo pequeño y empiezan un recorrido abierto en el pensamiento colectivo. El ejercicio de desterritorialización inserta un concepto común de manera novedosa (en el caso puntual del corpus analizado, el quehacer de la mujer en correspondencia al espacio), para de este modo introducir un significado distinto, crear un universo de valores referenciales «otros» que permitan el reconocimiento de los mismos sujetos, de maneras distintas. El significado recién creado alude a las necesidades soterradas por los múltiples sistemas opresivos y ejerce la función de vinculación entre el objeto y quien lo usa, es decir, remueve en la consciencia colectiva elementos silenciados para ubicarlos en el orden primordial de la vida. Deleuze y Guattari advierten que en la literatura menor el uso de los productos en cuanto «un dispositivo, objeto por excelencia de la novela, tiene dos caras: es dispositivo colectivo de enunciación, es dispositivo maquínico de deseo» (1990: 117). En esa medida, la excusa que desata el mecanismo literario extrae las necesidades reales y las transforma en deseos, en aspiraciones que el acto transgresor persigue como posible y que en determinado momento vira en cuanto tal. Lo anterior sucede porque «no hay dispositivo maquínico que no sea dispositivo social de deseo, no hay dispositivo social de deseo que no sea dispositivo colectivo de enunciación» (Deleuze y Guattari, 1990: 119). Por lo anterior, los dos sentidos de existencia se suplantán permanentemente para hacer crecer los resultados en el conjunto en que se expresa como necesario y vital.

La política del territorio, con sus intermitencias y rupturas es, en las circunstancias desterritorializantes, la que construye Latinoamérica desde la óptica posmoderna y desde la periferia del conocimiento, del saber y del poder. La significatividad de los procesos que contravienen el orden conjuga los deseos de la época, así como los de las múltiples minorías que con sus actos pequeños pero trascendentes minan el sentido hegemónico de la historia en el proceso de restauración de la memoria histórica y de la construcción de un orden divergente, coherente con las necesidades actuales. Debido a la fuerte influencia y solidez de las estructuras patriarcales que han condicionado los comportamientos de las distintas esferas de la sociedad, la disrupción experimentada en la literatura funcionaría como una metáfora ejemplificadora de lo que significa Latinoamérica en la consolidación de su autonomía. Según indica Nelly Richard:

En estos escenarios de poder se evidencia cómo a pesar de que la historia, en su discurrir cíclico, se ha olvidado de resaltar la conciencia de la mujer²¹, la literatura demanda una nueva forma de acercamiento al mundo, de modo que, «[t]ratándose de lo latinoamericano y del latinoamericanismo, podemos convertir ese gesto desordenador en metáfora de Latinoamérica como una fuerza contradiscursiva, que se opone a ser pasivamente leída a través de las categorizaciones metropolitanas y que busca quebrar la sujeción a sus nomenclaturas sobreimpuestas». (1997)

Así pues, el contradiscurso permite la aventura de una escritura hecha por mujeres en la que los temas no son restringidos ni censurados, y en el que la experimentación de las voces, las estructuras narrativas, los recursos investigativos y las disidencias tienen cabida. Las escritoras han realizado un trabajo de búsqueda y autodeterminación de su identidad, en cuanto que proponen retratar el momento histórico y la construcción de imaginarios propios como respuesta a su papel, del que puede decirse entonces que construyen de una forma que combina los modelos (regional, anglosajón y europeo) sobre los que cimientan estilos y particularidades que dan cuenta de sus posturas, lecturas y diálogos culturales.

La escritura hecha por mujeres busca acallar el silencio impuesto, ensordecen a fuerza de murmullos a una sociedad que se resiste a su voz, y dar sentido al mundo que ellas mismas comienzan a elaborar en este proceso de imaginarse y construirse. La apropiación de rasgos culturales interdisciplinarios evidencia el deseo de sincronidad y diálogo vasto que intenta siempre ir a más e incorporar espacios relegados. La integración

²¹ «[L]as mujeres no pueden resistirse rescatando recuerdos de una cultura autónoma y pre-patriarcal. No poseen ninguna memoria colectiva de un modo de existencia independiente del patriarca/colonizador» (Weigel en Ecker, 1995: 75). [Citado en el original]

resultante nos enfrenta a un extraordinario campo semántico abarrotado de interferencias cuyos recursos culturales exhiben la multiplicidad y la diversidad. María Ángeles Cantero señala este rasgo como característico de la escritura femenina latinoamericana en la década de los ochenta, sobre la cual resalta que «[...] la ampliación de territorios temáticos se ve cumplida en la medida en que se nutre de elementos como la literatura norteamericana, el ritmo y los textos del *rock*, las imágenes del cine y el trato con la cotidianidad, que incluye, a su vez, la representación literaria de una mayoría marginada y despreciada, habitualmente innombrada e invisibilizada» (2004: 101). Dichas transformaciones perfilan también otro tipo de personajes que encarnan los cambios del mundo real a modo de proyecciones o modelos de mujeres. Por ejemplo, en *La novia oscura* (Laura Restrepo, 1999), Sayonara participa como protagonista y víctima de la construcción de fronteras espaciales contrahegemónicas al convertirse en prostituta en un barrio periférico de una petrolera —en un lugar imaginado, que bien podría ser cualquiera del oriente o centro-orientes colombiano— en el que las condiciones sociales, económicas, políticas y de salubridad ejercen como condicionantes para la obtención de la categoría «humano». Las preguntas por la justicia (incluso divina) y el orden lógico de la vida son apenas el recurso que moviliza los personajes por un territorio que se cierra sobre ellas y vemos cómo la idea de «errar» se convierte en un contrasentido, pues deambulan junto con el espacio que van creando en su marcha, van tras el poder, tras quienes las dominan, como la única posibilidad de subsistir. Lo que antes fue el espacio de reclusión y ensordecimiento por parte de las mujeres que entregaron sus horas en sus días repetidos y casi iguales, este, el prostíbulo, se troca a partir de la escritura femenina y la resignificación dada en un espacio de crecimiento para los personajes ya que, allí mismo, crean otras maneras de comprensión del rol y revierten los postulados históricos impuestos. Siguiendo el argumento de Cantero, los personajes

[...] ya no responde[n] a una división de las clases sociales sino que abarca[n] otras concepciones, fruto de las categorías sociales que se van imponiendo y a las que trata[n] de dar respuesta desde lo literario. Este espacio proyecta, además, un enfoque diferente en los nuevos personajes y temas. Así, las mujeres dejan de ser meros símbolos; los jóvenes abandonan su estado de desahuciados, sin porvenir; los homosexuales, drogadictos y «marginados» desafían la misma marginación social aunque finalmente la interioricen. (2004: 101)

En esta lógica, el quehacer escritural de las mujeres en Latinoamérica se posiciona en el lugar del pensamiento expreso y del pensamiento que moldea desde instantes fugaces la conciencia profunda de las convicciones. Decididas a la conquista y al triunfo de espacios públicos y relevantes, laboran en espacios reducidos, de minorías, pacientes

y diligentes por ampliar el sentido de la comunidad y de lo comunitario, y para eludir la imposición. Surgen microcosmos plagados de autonomía, eficientes y siempre activos que caracterizan la fortaleza de los procesos de renovación. En el universo de los grupos según el número, Deleuze y Guattari puntualizan la importancia de las minorías en el devenir de las sociedades en la posmodernidad, como colectivos reducidos que producen seres —en la medida en que transforman a los individuos— con alcances inusitados que, a su vez, están vinculados a otras minorías, que a la larga configuran un conjunto abarcador, no impositivo. Consideramos entonces que

no hay devenir mayoritario, mayoría nunca es un devenir. El devenir siempre es minoritario. Las mujeres, cualquiera que sea su número, son una minoría, definible como estado o subconjunto; pero solo crean si hacen posible un devenir, que no es propiedad suya, en el que ellas mismas deben entrar, un devenir-mujer que concierne al hombre en su totalidad, al conjunto de hombres y mujeres. (2015: 108)

A este proceso Deleuze y Guattari lo denominan la sociedad molecular, en tanto las prácticas que articulan el pensar y el hacer de las minorías operan como multiplicadores: propagan al interior de las comunidades cambios de ritmo, transformaciones en las ideas y alternativas a los patrones dominantes de comportamiento y acción. En contraposición a las estructuras de poder que operan bajo las lógicas del control delimitando las posibilidades de los sujetos, los movimientos que actúan de manera autónoma o al margen de las normativas establecidas generan, desde la crítica y el análisis, efectos innovadores con capacidad de repercusión propia del disenso (escucha, inclusión, apoyo, apertura). A la vista de las estructuras macroformadas estas dinámicas suelen permanecer invisibles o ser desestimadas; sin embargo, en ciertos casos operan de forma parasitaria dentro de las organizaciones formales. Por ello, en las sociedades posmodernas, la consolidación de las minorías ha logrado posicionarse en el imaginario social como una alternativa viable:

desde el punto de vista de la micropolítica, una sociedad se define por sus líneas de fuga, que son moleculares. Siempre fluye o huye algo, que escapa a las organizaciones binarias, al aparato de resonancia, a la máquina de sobrecodificación: todo lo que se incluye dentro de lo que se denomina «evolución de las costumbres», los jóvenes, las mujeres, los locos, etc. (Deleuze y Guattari, 2015: 220)

El valor de estas fugas, entonces, reside en la alternancia y la condición de cambiante, por lo que la escritura hecha por mujeres permea las estructuras y promueve otras formas de producción de pensamiento. La diseminación del conocimiento que conlleva esta tarea impacta varios niveles perceptivos en los que es común la aparición

de actitudes que resisten los preceptos de las unidades ideológicas con gestos de militancia y repercusiones aleatorias, pero siempre fundantes de alternativas al sistema predominante. «En resumen, lo molecular, la microeconomía, la micropolítica no se define de por sí por la pequeñez de sus elementos, sino por la naturaleza de su «masa»: el flujo de cuantos, para diferenciarlo de la línea de segmentos molar» (Deleuze y Guattari, 2015: 222). En conjunto, lo cambiante y fluido encuentra líneas de escape seguras para la consolidación de dichas «masas» en tanto que creación e influjo. Lo mismo sucede con el papel silente y sosegado de la mujer escritora que, convencida de las posibilidades revolucionarias que ha heredado, consolida un trabajo apasionado y reflexivo, en el que adopta estrategias en las que imita los modelos estéticos preponderantes u omiten aspectos de su feminidad con el propósito de socavar la estructura. De modo que, en ocasiones, «la escritora se encuentra así en una situación discursiva ambivalente, entre dos aguas de torrentes desiguales, la del discurso hegemónico masculino y el flujo turbio de un discurso de mujer marcado por la subordinación» (Guerra, 2008: 28). Por tanto, la escritura hecha por mujeres en Latinoamérica amplía el repertorio temático y da voz a lo «otro» desde esa otredad que implica la mirada femenina. De acuerdo con los cambios que la sociedad ha experimentado con el reconocimiento de la ciudadanía de las mujeres, las escritoras, a su vez, persisten en el ejercicio de una escritura de lo íntimo, volcando a lo público aproximaciones a la autodeterminación del cuerpo, sentimientos, anhelos y combates internos, en los que exponen y analizan el territorio y la identidad. La mirada crítica e innovadora se resguarda en la historia para hacer frente a las exclusiones y al discreto papel que había tenido hasta entonces. En la actualidad,

los nuevos modelos literarios hispanoamericanos se muestran resistentes al rol transmitido de la mujer doméstica, del «ángel del hogar²²», más también con el de la mujer feminista europea que trata de emular al hombre. Buscan una identidad cultural como mujeres, teniendo simultáneamente que combatir las herencias patriarcales y enfrentarse a enormes contradicciones consigo mismas y entre ellas. (Cantero, 2004:19).

²² María Ángeles Cantero analiza la transición del modelo de la «perfecta casada» al del «ángel del hogar» como formas históricas de comprensión y desempeño femenino en la sociedad española entre los siglos XVII y XIX. En su artículo “De ‘perfecta casada’ a ‘ángel del hogar’ o la construcción del arquetipo femenino en el XIX”, examina los textos *La perfecta casada* (fray Luis de León, 1583), *La familia regulada* (Antonio Arbiol, 1800) y *El contrato social* (Rousseau, 1762), para demostrar cómo la literatura moral y política de la época contribuyó a definir los espacios y comportamientos asignados a las mujeres. La figura del «ángel del hogar», construida discursivamente y aplicada a la práctica social, estableció «un correlato entre la situación social y la literaria, [...] respaldada por un rígido sistema patriarcal de valores. Este icono tuvo su apogeo a mediados de siglo. Se produjo entonces la escisión de los sexos en dos esferas, cuestión a tener en cuenta a la hora de comprender la representación femenina en la literatura de este siglo, pues exceptuando la escritura romántica femenina, la misma se orientó a someter a la mujer a la sumisión y obediencia como forma de preservar la institución burguesa más preciada, la familia, a través del matrimonio y la maternidad» (2007).

De esta manera, la agitación a las letras en cuanto que femenina alude a *menor*, justifica y respalda el flujo incesante de creaciones definidas, marcadamente autodeterminantes e incluyentes, que advierten sobre las distintas necesidades. En este sentido, la producción escritural de quienes conforman el corpus de esta investigación obedece a esta lógica creativa dado que en la medida de la repetición de las formas estructurales fueron estableciendo maneras singulares de abordar la literatura. Tienen en común que imitaron los géneros para establecer novedosos límites de los temas y tratamientos en los que incorporaron estrategias distintivas.

1.1.1. Fantasmagorías: Angélica Gorodischer (Argentina, 1928-2022)

Angélica Gorodischer, en su vasta trayectoria, indagó en distintos géneros literarios diversas maneras de infiltrarse en discursos marcadamente masculinos, promoviendo miradas divergentes, fuertes e ingeniosas. La crítica identifica tres etapas en su obra²³: en primer lugar, la correspondiente a la ciencia ficción, que abarca de 1962 a 1983; en segundo lugar, un periodo dominado por novelas policiales en las que los personajes femeninos asumen roles protagónicos y, finalmente, una tercera etapa que se extiende desde los años noventa hasta el 2020, caracterizada por su interés en la experimentación literaria y los juegos narrativos.

Siguiendo esta delimitación, tomaremos como punto de partida la obra de Juan Ramón Vélez, *Angélica Gorodischer: fantasía y metafísica* (2007), en la que analiza el libro *Bajo las jubeas en flor* (1973). Aunque este texto no forma parte de nuestro corpus principal, resulta relevante porque examina la ausencia de personajes femeninos en su etapa inicial, el sentido de la experimentación literaria, la compleja construcción de espacios y mundos, y la transgresión de códigos sociales. Para un análisis más global revisaremos el estudio realizado por Graciela Alletta de Sylvas, *La aventura de escribir: la narrativa de Angélica Gorodischer* (2009), con especial énfasis en la inserción, la participación y el protagonismo de la mujer, así como en las estructuras narrativas empleadas por la autora. También es importante mencionar la tesis doctoral de Alexis Yannopoulos, *Archéologies du futur: anamorphoses et utopies dans l'œuvre d'Angélica Gorodischer (1964-1984)* (2014), que aborda la obra desde la perspectiva de los estudios de género y el interés por la utopía en su etapa de ciencia ficción.

²³ Según la clasificación de Graciela Alletta de Sylvas.

La obra de Gorodischer opera como una finta a la centralidad de los discursos de poder. Según Aletta de Sylvas producir desde la región es, en sí mismo, un ejercicio activista que desafía los estándares del campo editorial y literario: «la escritura de Gorodischer juega a parecerse a otra, a seguir las normatividades; no obstante, en su interior existe un artefacto complejo en el que el lenguaje, los temas, los géneros y los personajes funcionan de otra manera» (2009: 24). Las obras de su etapa de ciencia ficción constituyen una aproximación irreverente del género en Latinoamérica, el cual no había sido ampliamente explorado en la región, por lo que se apoyó en la literatura anglosajona. Sin embargo, lejos de imitarla, construyó mundos ficcionales que reflejan su entorno particular: en ellos, los artefactos y máquinas voladoras no cuentan con descripciones científicas detalladas; más bien, son «cacharros» que movilizan a personajes como Trafalgar Medrano, el viajero espacial de *Trafalgar* (1979), o a los exploradores de *Bajo las jubeas en flor* (1973), a través de paisajes desolados de planetas inexplorados, fantasías políticas y prisiones imposibles. En *Opus Dos* (1967), el futuro descrito se presenta con tintes de pasado: la arqueología propicia el descubrimiento de vestigios nucleares, posibles causantes del declive de la civilización. Esta inversión del tiempo cuestiona el interés de las potencias políticas y económicas actuales, mostrando un futuro cargado de las mismas problemáticas que aquejan el presente.

El escenario latinoamericano se visibilizó inesperadamente en el sector editorial en los años sesenta. La consolidación del mercado literario propició un reconocimiento súbito, por lo que la región se destacó como un nicho inexplorado con aportes como el realismo mágico; sin embargo, en este proceso, los nombres de escritoras y los géneros que no respondían a las premisas comerciales fueron ignorados en su mayoría. Elvio Gandolfo hace énfasis en el impacto de este fenómeno editorial: «si bien significó la consolidación de autores como Rulfo, Asturias o Cortázar, repercutió en la ciencia ficción e ignoró a las escritoras mujeres, creando una fisura en el campo intelectual» (Aletta de Sylvas, 2009: 37). En este margen se encuentra Angélica Gorodischer. En su primera etapa, dedicada a la ciencia ficción, se volcó a descifrar la construcción de universos fantásticos que, aunque carecían de rigor científico, operaban como analogías de escenarios reales. Estos mundos reflejan las múltiples inconexiones políticas, los fracasos democráticos y proyectos económicos defectuosos de Argentina y Latinoamérica, creando una crítica mordaz envuelta en un velo de imaginación.

La producción de esta etapa no se ocupa de la lógica científica; constituye un ejercicio de imaginación pura, de irreverencia y experimentación. Como señala Juan Ramón Vélez:

La utilización que sigue efectuando de los recursos temáticos de la ciencia ficción responde a una voluntad de expandir sus horizontes narrativos y desasirse de las convenciones de un realismo ingenuo, que no atrae su interés: «Por eso me apoderé del silabario de la ciencia-ficción y lo apliqué como pude, sin ciencia y sin tecnología, contra las puertas cerradas de los sótanos y de las casas tapiadas y ciegas.» (2007: 71).

Esta apropiación del género revela su ingenio y el deseo desaforado por la escritura, proporcionándole un lugar en el campo incipiente de la ciencia ficción. Vélez describe su estilo como «un fragmentarismo, una configuración como vasta heterotopía caótica, plagada de bucles, figuras imposibles y subversiones. Su construcción sigue principios similares a los de la escritura automática surrealista» (2007: 91-92). Así, cada universo creado por Gorodischer desafía el orden de lo conocido, invitando a reflexionar sobre los límites de la narrativa, el lenguaje y la imaginación.

La siempre compleja relación lenguaje-mundo se plantea en la obra de Gorodischer y de manera especialmente notoria en *Bajo las jubeas en flor*. Aborda la cuestión de cómo reflejar de manera más profunda la realidad problemática, y acomete esa tarea con el instrumento que tiene a su disposición: el lenguaje. [...] La autora, así, retoma la concepción de la fantasía literaria como vía para alcanzar una comprensión más cabal de la realidad, no como mera huida de la misma. (Vélez, 2007: 98)

En este caso particular, el juego presente en el lenguaje oculta, en largas oraciones, reflexiones propias del flujo de conciencia que encubren las acciones donde temas filosóficos, políticos, económicos y existenciales se presentan como teorías fijas que rigen dichos universos. Avanzar por las páginas es como desplazarse por espacios a los que los personajes acuden únicamente para revelarnos los mecanismos camuflados de una ciencia enigmática. De este modo, la transgresión implica subvertir los conceptos mismos del tipo de literatura que se propone.

La ciencia ficción tradicionalmente explora el tiempo a través de los subgéneros de la utopía/distopía y la ucronía. Sin embargo, en la obra de Gorodischer, estos carecen de rigor científico y de verosimilitud, ya que el estudio de las posibilidades técnicas opera de manera distinta: no existe un afán por construir dichos mundos conforme a los engranajes estéticos convencionales del género. Para la autora la utopía/distopía no se refiere a sociedades que han alcanzado la perfección o el desarrollo, donde el progreso genera democracias libres y equitativas. En cambio, Gorodischer toma del concepto

utópico/distópico únicamente la posibilidad de imaginar una sociedad «otra», ubicada en paralelos distintos de espacio-tiempo, donde los personajes tienen la oportunidad de explorar nuevas formas de relacionamiento. Se trata, más bien, de un ensayo imaginativo sobre lo que significaría habitar este tipo de sociedades, en lugar de un planteamiento objetivo. En esta línea, dichos universos se aproximan más al concepto de ucronía, ya que

una de las vertientes «soft» de la ciencia ficción es la ucronía (en ningún lugar) que utiliza lo que los lógicos modernos denominan «condicionales contrafácticos», los cuales plantean: «¿qué hubiera pasado si...?» Cuando se refieren a sucesos históricos, el hecho hipotético se ubica en el pasado. La idea básica de la ucronía sería que si se cambia una decisión en ese pasado, se podría alterar el curso de la historia. (Aletta de Sylvas, 2009: 77)

Desde estos escenarios, la fuga hacia la imaginación consolida ideas alternativas sobre modos probables de existencia. Si se ensayan este o aquel método de comunicación, este o aquel modelo de investigación, o esta o aquella estructura social, el resultado podría ser tal o cual sociedad. Una vez instalada la reflexión, Gorodischer desarrolla un método de análisis contrafactual ilimitado: desaparecen el pasado y el futuro, con lo que nos adentramos en un tiempo único, fuera de las habituales mediciones cronológicas. Las posibilidades de estos mundos despliegan estrategias e hipótesis entreveradas con discursos políticos y sociales que anticipan cambios significativos, como los relacionados con el género, el papel de la mujer en los universos feministas y los problemas medioambientales, mucho antes de que estas preocupaciones se popularizaran en el ámbito global. Al despejar las variables de estas fórmulas innovadoras los personajes carecen de entramados históricos contextuales y, en su lugar, enfrentan circunstancias elementales: la vida, las necesidades esenciales del ser humano y las preguntas existenciales que fundamentan la configuración de nuestra humanidad.

Este enfoque se aprecia en la ciencia ficción de obras como *Opus Dos* (1967) donde, fragmento a fragmento, un problema ético expone cuán determinados estamos por los prejuicios, así como la constante interrogación sobre el propósito de la especie. Aletta de Sylvas puntualiza este aspecto de la siguiente manera:

La «cuasi» novela *Opus 2* (1967) se diferencia de las convenciones del género, ya que nada tiene que ver con la «hard science fiction» que a la escritora no le interesa sino que la aburre y sí, en cambio, con la ciencia ficción que se emparenta con el mito, en la que se exploran las relaciones del hombre con el universo o con Dios o con la muerte, en la que se abarca todo y en la que se da un ansia de unificación. (2009: 36)

La ciencia ficción que produce Gorodischer es, ante todo, una excusa para examinar, con ironía y humor, los fallos sociales a través de propuestas irreverentes y juegos literarios. Este enfoque resulta novedoso, ya que «se distancia de las convenciones tradicionales del género, pues nada tiene que ver con la vertiente «hard» [...]. Su sello de originalidad la vincula con la «New wave», la Nueva Ola, vanguardia considerada un subgénero de la «soft», también llamada ciencia ficción especulativa» (Aletta de Sylvas, 2009: 53). La fantasía pone en marcha el subsecuente «¿y si?» como premisa creativa, y la autora no detiene este planteamiento; al contrario, lo alienta, arrastrándonos hacia figuraciones sorprendentemente realistas.

En su segunda etapa, donde destacan novelas policiacas y negras, también es evidente la rebeldía en la formulación de los personajes. Los universos estandarizados por figuras masculinas como detectives, policías y héroes son reemplazados por personajes femeninos ajenos a estas profesiones; por ejemplo, amas de casa, mujeres adultas, turistas adineradas o profesoras de instituto, que contradicen los modelos tradicionales de feminidad y buenas maneras. Así, las aventuras oscilan entre la fantasía y lo maravilloso, mientras que los escenarios remiten a lugares alejados del origen de las protagonistas. Esto implica una necesidad de escapar del entorno estereotipado, del mundo habitual de estas mujeres, quienes por medio del viaje y el desplazamiento experimentan nuevas formas de ser mujer. En concordancia con Aletta de Sylvas afirmamos que

[...] la producción de Gorodischer puede ser considerada subversiva y marginal: es escrita y concebida desde el interior del país, lejos de los centros de poder, se inscribe en esta etapa dentro del género femenino, subvierte los géneros literarios y sus protagonistas se caracterizan por ejercer una rebeldía, cometer delitos y transgresiones que la distancia de los patrones de conducta clásicos. (2009: 18)

La consolidación de Gorodischer en las letras latinoamericanas implicó el ejercicio continuo de estos y otros gestos subversivos. Su estrategia más significativa reside en la voz narrativa; por medio del juego con el lenguaje, el humor y la experimentación con cadencias y tonalidades, Gorodischer busca confundir al lector al suprimir el género del narrador. En ocasiones, al transgredir las normas de género en la construcción de personajes, plantea el desplazamiento del rol impuesto por la estructura a la que está supeditada la historia. Este hecho resulta inquietante debido al tratamiento normativo del género de quien actúa puesto que revela la condición predominante en el pensamiento estructural. Así, quien escribe principalmente es un hombre, y es a través de

su voz que conocemos los aspectos del mundo que desea mostrar. Sin embargo, si ese mundo es presentado por una mujer que simula la voz masculina, entramos en un universo gramatical y sintácticamente distinto, con valores estéticos que dislocan el sentido y generan inquietud sobre cómo piensa quien narra y por qué produce de ese modo. Esto evidencia la inconformidad de Gorodischer con los esquemas lingüísticos, los temas y los códigos tradicionales, dado que la autora

cree que la palabra es todopoderosa, que cura, que mata, que crea realidades y modifica nuestra visión del mundo. Y que cuando se habla del silencio histórico en relación con las palabras de las mujeres —una supuesta ausencia de literatura femenina en determinados periodos de la historia— lo que hay es un largo silenciamiento, una falta de registro de esas voces. (Aletta de Sylvas, 2009: 28)

Entendemos, entonces, que la palabra es la herramienta fundamental en los actos transgresores de la autora y, por tanto, el primer elemento que presenta de un modo inusual. Distintos lenguajes y estructuras lógicas conducen a la elaboración de nuevas maneras de aprender y entendernos; de esta manera, el gesto subversivo de la autora trasciende el ámbito literario y se traslada al terreno de lo real y lo social, cuestionando desde el pensamiento la forma en que nombramos las cosas y las experiencias, así como las implicaciones que los sistemas políticos tienen en la comprensión y el ejercicio de los roles. Si quien habla es un hombre o una mujer, se espera una forma específica de desenvolvimiento, de apropiación y de uso de las palabras; su pensamiento está marcado por el género, al igual que sus comportamientos. Y dado que

los ideales sexuales imperantes en la sociedad han impuesto sus normas a nuestra lengua, que sanciona en el plano semántico, el predominio patriarcal. Gorodischer tiene una definida posición al respecto. Sabe que el lenguaje es masculino y parte del poder político y de la ideología de los que mandan. No se trata de incorporar un lenguaje específico de una inexistente «naturaleza femenina», afirma, sino el lenguaje del exilio, que permita la interacción de ambos lenguajes, el masculino del poder y el femenino mítico, de exilio y marginalidad. (Aletta de Sylvas, 2009: 171)

El énfasis en la periferia desde la que crea Gorodischer le permite comprender las limitaciones y desmontar los mitos para posicionar su punto de vista. La marginalidad implica una separación de las estructuras de poder, lo que conlleva un desafío constante a estas y la osadía de recorrer caminos sinuosos de manera permanente para establecer una perspectiva particular e independiente. En este sentido, la marginalidad también representa autonomía: la posibilidad de experimentar sin censura, observar desde fuera, a distancia, sin la presión de satisfacer expectativas ni tratar de encajar. Producir desde la periferia estimuló en la autora un compromiso político y su libertad creativa le permitió analizar a fondo los modelos de comportamiento, revisando las implicaciones sociales

que cada imposición produce, las cuales a menudo generan copias deformadas o más radicales de sí mismas.

El profesor Yannopoulos destaca en Gorodischer su capacidad para polemizar con el fin de evidenciar las desconexiones que generan los centros de poder, especialmente en la figura masculina, cuyos personajes representan los modelos tradicionales de orden, virilidad y organización social: el presidente, el rey, el soldado, el padre. Yannopoulos señala que estos preceptos sociales reprimen la manifestación de necesidades profundas y sensibles del espíritu, obligándolos a permanecer en sus roles impuestos. En relación con nuestro análisis, esta idea nos conduce al uso que hace Gorodischer de personajes femeninos que interpretan papeles tradicionalmente masculinos y viriles para cuestionar y poner en crisis dichas representaciones. Llamaremos a este enfoque «trasminar el centro», en referencia al trabajo de la autora que utiliza la suplantación o finta con personajes como los de *Jugo de mango* (1988) y *Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara* (1985). En estas obras, las protagonistas desempeñan papeles tradicionalmente masculinos, desestructurando las normativas asociadas a un género específico. Yannopoulos observa que

L'écriture d'Angélica Gorodischer s'aventure dans les univers masculins, parfois hermétiquement fermés, pour visiter leurs interstices et pour révéler certains de leurs aspects camouflés. Pour arriver, le récit met tout d'abord en relief les contradictions des personnages masculins, omniprésents sur un premier plan, tout en faisant émerger ce qui est masqué dans l'espace public : les faiblesses ou la passivité de personnages qui, en apparence, sont héroïques ou virils. (2014: 160)

La desestructuración planteada por Gorodischer pone en el centro del debate las implicaciones del estereotipo en el desarrollo de los personajes, dado que los modelos están basados en la realidad. Aunque no existe una única forma de comportamiento, estos se configuran a partir de patrones, roles y espacios de acción. La propuesta de Gorodischer no se limita a reemplazar el género de los personajes; en ocasiones, esta sustitución trae consigo acciones distintivas, por ejemplo, las pistas para resolver un crimen pueden descifrarse desde la intuición o la experiencia femenina en un ámbito específico.

A partir de los años noventa, su escritura se vuelve mucho más experimental y diversa en cuanto a temas y tratamientos estéticos. Este tercer periodo se caracteriza por la búsqueda de perspectivas femeninas sobre asuntos como la violencia política, las tradiciones que durante siglos han moldeado el quehacer de las mujeres, la industria del

sexo, la sexualidad misma y la intimidad. Estas exploraciones aportan nuevas luces a las reflexiones sobre los lugares y roles representativos de cada género. En Gorodischer no hay una única manera de escribir; por el contrario, «transita los caminos de la narrativa abordando distintos géneros literarios, desde la ciencia ficción, lo fantástico y lo policial, hasta el gótico. Disuelve las fronteras entre estos géneros, cultivando la mezcla y la impregnación de los mismos» (Aletta de Sylvas, 2009: 15). Algunos de sus textos rozan lo barroco y saturado (*Prodigios* [1994] o *Doquier* [2002]), mientras que otros exploran la descripción y el flujo de conciencia (*Las señoras de la calle Brenner* [2012] o *Palito de naranjo* [2014]). Por otro lado, su escritura ágil y precisa aborda temas esenciales sobre la coexistencia de las comunidades (*Fábula de la virgen y el bombero* [1993] o *Tumba de jaguares* [2005]).

Gorodischer también incursiona en proyectos singulares como *Querido amigo* (2006), una novela erótica de evidente influencia borgiana que emplea el recurso epistolar. La combinación de géneros y formas, lejos de adherirse a fórmulas predeterminadas explora los tiempos y estrategias narrativas. En un ambiente onírico la autora expone la sexualidad femenina como un misterio que sugiere la posibilidad de otro origen. Este argumento, ya presente en su primera etapa («Los embriones del violeta» en *Bajo las jubeas en flor* [1973]), es renovado bajo la lente del poder, la burocracia, el mito y el dominio del cuerpo.

La influencia de Borges y los recursos fantásticos es evidente en varias de las obras de Gorodischer. En *Querido amigo* las inquietudes filosóficas remiten directamente a las estrategias borgianas, ya que se plantea una forma distinta de existir, de habitar el mundo y de experimentar la vida y su sentido. Como en *El Aleph* (Borges, 1949), Gorodischer crea un mundo de habitaciones interminables, laberínticas y extrañas tanto en su configuración como en su aparición. En esta novela un diplomático se adentra en la cultura de Birnassam, un misterioso principado que parece un experimento arquitectónico vanguardista en medio del desierto. Las paredes, hechas de tela sólida e impenetrable, crean un escenario donde las leyes de la política internacional se desvanecen en favor de una fuga de la realidad. Atrapado en el misterio de los pasillos y habitaciones infinitas, el embajador extiende su estadía eludiendo su obligación de regresar a Inglaterra, mientras se adentra en la esencia vital del lugar. En Birnassam las casas de los diplomáticos recuerdan a la casa de Asterión: un espacio cuántico que crece y decrece conforme aparecen nuevas habitaciones y galerías, construidas por los acompañantes sexuales de las mujeres como contraprestación por experiencias sublimes. Según Vélez, «las

postulaciones de la realidad de Gorodischer y Borges están en sintonía con las nuevas corrientes científicas, que cuestionan la posibilidad de una objetividad absoluta y destacan la provisionalidad y parcialidad de las teorías científicas» (2007: 85). La fantasía, así, se convierte en un vehículo para inquietudes conceptuales y para la experimentación estética. Gorodischer imprime a cada proyecto una forma única, recompone temas y universos y crea una escritura que, como afirma Vélez, «ayuda a crear un ambiente insólito, análogo a las tendencias más vanguardistas en la fantasía literaria y alejado de las manifestaciones más convencionales del género, combinándose con un fuerte poso borgiano» (2007: 71).

Esta experimentación no se limita a la fantasía, sino que atraviesa todos los proyectos de la autora convirtiendo la experiencia de escritura en una práctica experimental también para el lector. Cada nuevo título indaga en las maneras de ser y estar de las mujeres, sin que ello sea necesariamente el tema central. Se trata de una escritura en múltiples niveles, que entrelaza intenciones críticas y analíticas. Gorodischer es consciente de que «las mujeres somos marginales; actuamos y vivimos como tales. [Gracias a que] es una feminista activa a la que le encantan los hombres: [declara:] “Quiero un mundo de hombres y mujeres, no solamente de hombres que se sienten dueños del mundo”» (Aletta de Sylvas, 2009: 27). En consecuencia, en su tercera etapa, su actitud subversiva consolida la titánica tarea iniciada en décadas anteriores: redefinir el lugar de las mujeres en la escritura, en las historias y en la historia.

Desde la perspectiva de la igualdad, Gorodischer retoma cuestionamientos planteados en sus etapas iniciales para llevarlos más lejos en cuanto a sus posibilidades narrativas. Tal es el caso de la manipulación ejercida mediante tradiciones impuestas y la mirada de desprestigio y desdén hacia las mujeres por parte de la sociedad, presentes en algunos cuentos de *Mala noche y parir hembra* (1983). Estas cuestiones resurgen en novelas como *Fábula de la virgen y el bombero* (1993), *Doquier* (2002) y *Prodigios* (1994), abordadas desde diferentes ángulos para profundizar en la reflexión sobre las delimitaciones de lo femenino.

En *Fábula de la virgen y el bombero*, la combinación del género policial con la novela negra y toques fantásticos permite construir personajes femeninos fuertes que rompen los esquemas tradicionales y toman las riendas de sus vidas. La estructura narrativa emplea lugares y cuerpos como analogías: así, entrar en una casa se siente como adentrarse en la mente de Emi en sus distintas etapas de vida, como niña y adulta. Salimos de una calle por un atajo inesperado, ya sea en huida o en persecución, como si un seno

o una mano nos ocultara o nos liberara justo en el momento crucial de la acción. De prosa ágil y vertiginosa, esta novela utiliza diálogos concisos que apenas permiten la actuación de los personajes, mientras el narrador se acerca al lector, opina, indica y dosifica cuidadosamente los detalles.

Desde la idea de «trasminar el centro» emerge otra arista que explora el desplazamiento del sentido unitario de una manera de ser y estar en el mundo abarcando no solo a los humanos, sino también a los objetos. Un ejemplo particular es *Prodigios* (1994), una novela ambientada en el siglo XIX donde la casa se convierte en un personaje: un ser que expresa curiosidad y admiración, que actúa de manera silenciosa pero trascendental, observando y protegiendo a sus habitantes. La pensión de la calle Scheller es testigo de los cambios de dueños, así como del avance del tiempo, reflejando transformaciones sociales y de pensamiento político y científico. Representa un espacio diferencial en el que la historia, las normas sociales y las expectativas de comportamiento concentran el peso de las tradiciones, pero también proponen un orden alternativo desde el cual cuestionar lo establecido.

La prosa poética de *Prodigios* se acerca al flujo de conciencia, pero también a una conciencia espacial, ya que la voz narrativa bien podría ser la de la casa misma. La elección de fragmentos cortos y comprimidos genera una atmósfera de estrechez y aprehensión, como si el lector ingresara a alguna de las habitaciones descritas.

Por su parte, *Doquier* (2002) retoma la estrategia de ocultar el género del narrador. Desde una primera persona ambigua, la novela nos introduce en los titubeos de una mente que juega a ser lo que no es, que miente y engaña para cuestionar los saberes y las verdades del mundo, las seudociencias, la razón y las apariencias. Este juego de ocultación convierte la lectura en un divertimento: desde el inicio se pone en marcha un desafío de pistas, desciframientos y deducciones. La ambigüedad del narrador genera desconfianza e irritación, ya que el lector no puede determinar si se comporta como un hombre o como una mujer. Este recurso resulta mordaz y certero al revelar cómo procesamos de manera lógica, según nuestra experiencia de vida, lo que parece evidente.

La ironía y el sarcasmo son las puertas de entrada a las provocadoras posturas ético-políticas de Gorodischer. En *Doquier* el lenguaje y su apropiación también se convierten en una excusa para la experimentación. Ambientada en el siglo XVIII, la novela emplea un vocabulario ya en desuso y recoge los timbres y dialectos provinciales del espacio referido. Aunque se trata de una novela negra, esta obra también roza la

escritura gótica al abordar temas como la herbolaria y la astronomía, prácticas que el narrador-personaje lleva a cabo en secreto.

Al situarse en épocas anteriores —siglos XVIII, XIX y principios del XX—, estas novelas plantean preguntas sobre la construcción de la mujer antes, durante y después de los procesos de progreso que moldean nuestro presente. Surge entonces la inquietud de cómo se han producido los cambios en el orden social y de qué modo la mujer ha sido representada como imagen a lo largo de la historia. Al respecto, Aletta de Sylvas hace énfasis en que

en el relato de Gorodischer se construye una imagen de mujer. ¿Qué es una imagen? Cada sociedad, afirma Cornelius Castoriadis, define y elabora una imagen del mundo, del universo en que vive, intentando cada vez hacer de ella, un conjunto significativo. Esta imagen dispone y subordina los elementos racionales a las significaciones que se desprenden de lo imaginario, entendido, no como adjetivo, sino como sustantivo referido a una sustancia. Cada sociedad se produce por una compleja trama, por un tejido de significaciones imaginarias que constituyen un imaginario social propio. (2009: 132)

En este sentido, la tercera etapa profundiza en la construcción de la imagen de la mujer y, a través de diversas formas estéticas y temáticas, aborda múltiples aspectos políticos, sociales y éticos. Las necesidades históricas y la dependencia del progreso con respecto a las conquistas de espacios por parte de las mujeres constituyen la base de las estructuras que funcionan como escenarios. Es como si los personajes femeninos encarnaran el espíritu del tiempo en el que actúan y condensaran las expectativas de cada sociedad.

Aunque no exista una proporcionalidad exacta entre la imagen narrada y los elementos reales a los que alude, esta adopta rasgos de ensayo político debido al carácter literario de la obra, en los que el sentido histórico expresa un claro compromiso social. La red de símbolos presentada en la narrativa de Gorodischer permite reconstruir las preocupaciones fundamentales que el conjunto de la obra plantea, pues

al igual que otros escritores argentinos, desarrolla estrategias conscientes o inconscientes de denuncia del exceso de poder, de su uso indiscriminado y autoritario. Articula las sutilezas de lo simbólico para decir sin decir, en un texto alejado del verosímil realista y enrolado, a nuestro criterio, en lo maravilloso en el límite con lo fantástico. (Aletta de Sylvas, 2009: 42-43)

Es decir, la imagen de la mujer que crea en su universo narrativo es aquella que anhela una idealización de los cambios sociales que, además de ser un reclamo contra la institucionalidad y los modelos establecidos, incorpora líneas de pensamiento renovador, un compromiso político con la igualdad de género y la bandera de transformación que

define su escritura. Como señala Aletta de Sylvas: «Gorodischer actúa en el feminismo haciendo de la palabra una militancia, tratando de cambiar el punto de vista del estereotipo, porque tanto la literatura como el lenguaje, sostiene, son masculinos» (2009: 28). En este marco, entendemos que los gestos transgresores de su obra provocan cambios tanto en el imaginario colectivo como en la metamorfosis de la sociedad. Las transformaciones simbólicas impulsadas desde su escritura generaron, en las décadas posteriores, renovaciones tangibles que, en palabras de la autora, reconfiguraron las dinámicas entre el centro y las periferias, un logro que fue

estimulante, porque, siempre lo digo, se crece por las márgenes. Es en los márgenes en donde pasan las cosas. Claro que los márgenes buscan el centro, o buscan trasladarse al centro o fabrican su propio centro, que a su vez fabrica su propio margen. Siempre va a ser así, y es lo que sucede con la literatura escrita por mujeres, [...], está en los márgenes siempre. (Aletta de Sylvas, 2009: 252)

Insistimos, entonces, en la importancia de la obra de Gorodischer como promotora de profundas transformaciones en Latinoamérica durante las últimas cinco décadas. Su producción literaria ha impulsado nuevas formas de pensar, comprender la literatura y posicionar un discurso autónomo y sugestivo, fruto de su exuberante imaginación. Las inquietudes sembradas por las reflexiones vanguardistas y subversivas de su escritura no solo reflejan el papel de testigo de esas realidades; también evidencian cómo el entramado intelectual y progresista que la motivó trasciende la geografía local.

1.1.2. Tradición y subversión: Nélide Piñon (Brasil, 1937-Portugal, 2022)

La idea de lo femenino ha sido moldeada históricamente por intereses androcéntricos. Desde la literatura, el discurso sobre ser mujer controvierte diversas variables como el poder, la supremacía masculina, el imperativo viril y la subordinación. En este contexto, consideramos la obra de Nélide Piñon cuya escritura y estilo, descritos por Naomi Hoki como una «interdependencia [...] [que] abre uma etapa inteiramente nova para a cultura latinoamericana, seja como contestação dos modelos importados tradicionais, seja sob o aspecto temático» (1993:14), representa una propuesta renovadora. Si bien se formula de manera individual, la obra de Piñon coincidió en el tiempo con las luchas femeninas que se libraban en ámbitos políticos y civiles, dando soporte a la intención de esta y otras autoras de la época, como Lygia Fagundes Tellez o Clarice Lispector, para indagar por el lugar histórico de las mujeres, de tal modo que la

producción en bloque respaldó los procesos que en el terreno social habían ganado revoluciones domésticas y proletarias. Elodia Xavier lo resume así:

Consolidadas as conquistas feministas, postas em questão as relações de gênero, a sociedade brasileira se transforma, sob o efeito do avanço tecnológico. As mulheres disputam com os homens o poder, e a literatura que produzem é marcada pelas questões contemporâneas. A narrativa de autoria feminina cresce em quantidade e qualidade com o século XXI, anunciando uma produção que está a exigir a atenção dos críticos. (2012: 89).

En efecto, la obra de Nélide Piñon fue objeto de atención a partir del instante mismo de su aparición. Desde su primera novela, *Guia-mapa de Gabriel Arcanjo* (1961), su forma de escribir destacó por un altísimo sentido de originalidad y por preferir la elaboración de narraciones extensas y complejas. Son propios de su estilo el ritmo distendido y reflexivo en donde los personajes se entrecruzan y se aventuran en insólitos escenarios de una geografía imaginaria, así como en sus discordantes y profundas mentes. Aunque ha sido catalogada como una escritora elitista —por dirigirse presuntamente a un público instruido o erudito en temas literarios—, desde su primera obra destacó por el particular uso del lenguaje, que roza el lirismo y es rebosante de figuras retóricas y que, de más en más, ha logrado interesar a varios públicos. Así que, «o estilo [...], tantas vezes rotulado de difícil, está estreitamente ligado ao seu projeto literário, que se faz presente desde os primeiros exercícios. Tal projeto é erigido sobre um alicerce em que a preocupação com a linguagem enquanto matéria-prima fundamental da narrativa, ao lado do desejo de fundar o discurso literário no plano do mito, se fazem peças essenciais» (Zolín, 2001: 120-121). El compromiso con la estética que desarrolló desde esos primeros textos está subordinado al propósito de crear una mitología personal desde la cual trazar narrativas singularizantes entre la existencia femenina y el lenguaje. La riqueza de sus lecturas y la influencia de la cultura clásica, la música, la danza y la literatura nacional e internacional en su obra alimentan su particular forma escritural, ya que integra en su narrativa premisas creativas que infiere de la tradición. Tal como lo expresa Carmen Villarino, el comienzo de la carrera literaria de Piñon

[...] mostra uma autora audaciosa que não se importa muito com os índices de vendas dos livros nem com uma promoção intensa das suas obras. Dá a impressão de que se trata de experimentos que tentam pôr sobre o papel uma série de inquietudes pessoais da própria escritora que surgiram de um acúmulo de experiências culturais e artísticas, além de disposições [...] manifestas para os produtos culturais (música clássica, ballet, literatura nacional e estrangeira, formação histórica...). (2000: 87)

Autora independiente, Nélida Piñon transitó el escenario de las letras latinoamericanas desde los años sesenta hasta la segunda década del siglo XXI con valentía y obstinación, buscando la comunión entre la estética y el lenguaje. Su obra incluye géneros como la novela, el ensayo, la literatura infantil y la crónica, y ha sido traducida a más de veinte idiomas. El hermetismo delirante que entrelaza mitos fundacionales e invenciones individuales refleja en sus textos las inquietudes de un tiempo tan cambiante como ninguno, sin sucumbir a las temáticas y formas impuestas. En el plano contextual, la obra de Piñon, iniciada a temprana edad, fue testigo de cambios sociales, económicos, políticos y tecnológicos. Sin embargo, estos no aparecen como meros telones de fondo o excusas narrativas; son las cuestiones humanas —absolutamente trascendentales—, vinculadas a dichos cambios, las que motivaron su literatura. Temas como la consolidación del pensamiento independiente, la palabra, el lenguaje, la fe, la sexualidad, el amor, el origen, la relación con la naturaleza y la comprensión del mundo a través de los sentidos son recurrentes en su producción. Lucía Zolín retoma la división propuesta por Naomi Hoki Moniz, que distingue dos fases.

[...] a primeira ela chama de fase vanguardista ou experimental, composta dos sete primeiros livros. São eles: *Guia mapa Gabriel Arcanjo* (1961), *Madeira feita cruz* (1963), *Tempo das frutas* (1966), *Fundador* (1969), *A casa da paixão* (1972), *Sala de armas* (1973), e *Tebas do meu coração* (1974). A segunda fase, chamada de pós-moderna, é composta pelos romances *A república dos sonhos* (1984) e *A doce canção de Caetana* (1987), além da coletânea de contos *A calor das coisas* (1980). A romance *A força do destino* (1978) é considerado pela estudiosa como sendo de transição entre as duas fases. (Zolín, 2001: 118-119).

Incluimos en la segunda fase, siguiendo el orden cronológico propuesto por Hoki Moniz, *O pão de cada dia* (1994), *Até amanhã, outra vez* (1999), *O presumível coração de América* (2002), *Voces del desierto* (2004), *La seducción de la memoria* (2006), *Aprendiz de Homero* (2008), *Coração andarilho* (2009), *Livro das horas* (2012), *La camisa del marido* (2014), *Una furtiva lágrima* (2019) y *Un día llegaré a Sagres* (2021). Las obras de la primera fase representan el periodo más hermético, dado que marcan el encuentro de Piñon con su escritura. En el reconocimiento de su forma estilística, es natural que las historias planteadas desde la reflexión y la superposición de niveles de descripción y diálogos internos —poco habituales o inexistentes en la estética brasileña— representaran un desafío por su fórmula novedosa. No obstante, desde ese exigente inicio, Piñon manifiesta su preferencia por una literatura profunda, pausada y artificiosa; de este modo, su propuesta arrastra al lector hacia un compromiso íntimo con el descubrimiento de nuevas formas del lenguaje. «É que estas obras são caracterizadas essencialmente pela

ausência de enredo, pelo anonimato das personagens, e pela escassez de descrições físicas, seja de personagens, seja de ambientes. Além disso, estilisticamente a linguagem da escritora é marcada aí pela enunciação do silêncio, pela ambiguidade, pela polissemia e pelo enigmatismo» (Zolín, 2001: 119). Así, la experimentación a la que alude Hoki Moniz se conecta con el inicio y el origen de la escritura: el lenguaje. Para Piñon, este aspecto supone la manipulación de las palabras como medio para descubrir hasta qué punto estamos hechos de lenguaje y de qué manera este determina nuestra aproximación al mundo. Por esta razón, desde sus primeros textos es perceptible el vínculo con la escritura antigua y la mitología que, de cierta manera, también busca responder a lo primigenio, a la aceptación y la comprensión de lo humano en contraste con lo divino. Desde ese inicio, asimismo, es evidente la inquietud de Piñon por la memoria como certificación de la existencia y el papel fundamental de los humanos del presente como guardianes del pasado. En el discurso pronunciado en la Real Academia Gallega, la autora se refiere a este asunto del siguiente modo:

O assombro me toma com frequêcia. As frases que procedem de tal estado, parecem cascalhos que desenterro como se trouxesse à superfície restos da cidade de Tróia. Aposto, então, no universo que o tempo cobriu e do qual nos afastamos por imaginar que já não mais existe. Daí celebrar apaixonada as culturas que a modernidade asfixiou, mas das quais também me origino. São elas que me levam a perambular pelo mundo tendo verbo e imaginação como atributo. (2014a: 11-12)

Con el objetivo de desnudar el sentido de las emociones humanas, Piñon utiliza la experimentación con el lenguaje para explorar temas fundamentales como el amor, la pasión y la muerte. Estos conceptos, que están en la base de la configuración humana, han sido objeto de indagaciones y composiciones que, a lo largo de la historia, han reflejado sombras notorias y desvinculantes sobre el papel de la mujer. Buena parte de la literatura de Piñon se moviliza por los reclamos históricos no como un señalamiento directo, sino desde la inquietud, el análisis y la reflexión sobre los procesos que originaron estas interpretaciones erróneas. Con el fin de recuperar las trazas femeninas, sus personajes incluyen con frecuencia a mujeres dispuestas a enfrentar preguntas esenciales. Por ejemplo: «A paixão, aliás, é um dos temas centrais da obra de Nélica Piñon [...]. Ela opõe o ideal de Amor entendido como Desejo (Eros), em que há o resgate do corpo para o primeiro plano, ao Amor concebido segundo ponto de vista masculino, que diviniza a mulher, cobrando-lhe uma postura que não condiz com seus anseios de indivíduo» (Zolín, 2001: 127). El compromiso político de la autora es explícito. Incluso en un periodo en el que estas temáticas no figuraban en la agenda cultural, los personajes femeninos exploran

abiertamente el cuerpo y la sexualidad, desafiando los moldes, los espacios y los límites impuestos a su autonomía.

Piñon recurre a ideas e ideologías significativas y comunes para adentrarse en la psique social. Desde una perspectiva que mezcla lo natural con lo sagrado examina las relaciones humanas, analiza formas arcaicas de creación de dioses y sus explicaciones temerarias, las maneras de relacionarse con el territorio, el uso del tiempo más allá de las lógicas productivas y, especialmente, la influencia de la religión católica y sus símbolos. Todo esto es observado bajo la lente de lo absolutamente vital. En este sentido,

[Los protagonistas de *Guia-mapa Gabriel Arcanjo* y *Madeira feita cruz*] São protagonistas de um «novo evangelho» temático e estético, pois o discurso católico se inverte e a pena poética da autora caminha pelo sagrado dos começos, na consciência de que tudo são todos em latência, conforme pensavam os povos de antanho. Ao desmitificar paradigmas, o relato promove mudanças na visão da mulher, que assume as rédeas de seu destino. (Nascimento, 2015a: 37)

De este modo, las pesquisas de Piñon nos orientan hacia momentos despojados de trazas culturales, invitándonos a imaginar un mundo fuera del tiempo, de las normas y de los sistemas de poder del mundo civilizado. La composición de este tipo de tramas se centra en identificar los factores que nos han constituido como sociedad y le permite construir su ámbito mitopoético, un espacio donde ensaya otras formas de vincularnos. ¿Para qué sirve el cuerpo, mi cuerpo? ¿Hacia dónde puede llevarnos el pensamiento? ¿Qué paradigmas necesita la imaginación? Estas son algunas de las preguntas que plantean, «os seres dessa fase [...] [*Tempo das frutas*] [quienes] não fazem, portanto, ainda parte do movimento da História e desconhecem preceitos do bem e do mal, do certo e do errado, do fasto e do nefasto, das posteriores contenções impostas pelas leis mosaicas e cristãs» (Nascimento, 2015a: 41). Sin imposiciones de ningún tipo, los personajes de Piñon contienen una profunda carga filosófica en su desarrollo. Este rasgo caracteriza su obra a lo largo del tiempo y define el tono crítico desde el que cuestiona constantemente la realidad. Como señalan Crespo y Gómez Bedate, «Nélida Piñon ha sacrificado el atractivo barroquismo de su prosa primera al rigor de la investigación filosófica que ha perseguido; ha sacrificado las imágenes, los símbolos y los mitos y el resultado de su sacrificio ha sido una toma de contacto con la realidad material de un mundo en el que la primera evidencia es precisamente esa realidad material» (1968: 23).

Mención aparte merece su reflexión sobre la naturaleza y lo natural, concebidos tanto como constructos creadores como elementos esenciales de nuestra humanidad. Para Piñon la naturaleza representa la pulsión salvaje que habita en la conciencia femenina,

una fuerza desde la cual el mundo manifiesta sintonía y familiaridad. En *Tempo das frutas* la fuerza de la tierra, la vida campesina, la aldea y los insondables misterios del mundo sirven como punto de partida para reflexiones psicológicas que anticipan las preocupaciones sobre el rol de la mujer en contraste con las imposiciones sociales. Así lo expresa Soledad Murillo:

Acudir a la experiencia y no devaluar el universo natural son dos operaciones arriesgadas, especialmente en una sociedad dispuesta a revalidar la naturaleza, siempre que se asocie a tiempo libre, pero cicatera en relación a las prácticas de atención y cuidado. Mientras lo femenino se asocia a naturaleza, lo masculino logra asegurar su entidad en la medida en que se separa de ella. Sus actos se desprenden radicalmente de la condición animal: «civilizarse» equivale a conquistar la naturaleza. (2006: 25)

De este modo, podemos afirmar que la producción de Nélide Piñon, ya consolidada con estas características, logró enfrentar las estructuras establecidas y posicionarse como un referente dentro de las letras brasileñas y latinoamericanas. La novela *A força do destino* (1977), que Hoki Moniz sitúa como un puente entre su primera y segunda fase, representa un punto de inflexión en su trayectoria. En esta obra Piñon introduce estrategias intertextuales y de montaje que hoy se reconocen como propias de la literatura posmoderna y contemporánea. El carácter revolucionario de esta pieza marcó un antes y un después en su quehacer literario. De las preguntas sobre el mito, la autora transita a temas románticos de la cultura clásica, inspirándose en la ópera homónima de Giuseppe Verdi que transforma en una tragicomedia en la que participa con su propio nombre, creando una ruptura temporal, una conexión con otros autores y un diálogo entre diversas realidades culturales. A través de esta experimentación metanarrativa retoma preocupaciones temáticas de su primera etapa y abre el camino hacia un tratamiento más conceptual en sus proyectos posteriores, explorando cuestiones formales y estilísticas. Lucía Zolín se refiere a este periodo como la etapa de madurez:

Nos livros posteriores a *A força do destino*, Piñon assume definitivamente esta nova postura aí iniciada. Como num processo natural, ela transita de um longo período de rebeldia, marcado pelo tom de «guerrilha» sempre presente no seu fazer literário, sobretudo no que se refere à preocupação em operar revoluções a partir da palavra, para um período de maturidade, no qual aflora a autora acadêmica, segura de sua atuação política e de seu ofício. (2001: 146)

En esta segunda y amplia etapa, aunque los textos presentan tramas lineales o fragmentarias relacionadas con una historia definida, temas como el cuerpo, la naturaleza, el pecado, la autodeterminación, la memoria, la familia y el pasado permanecen centrales. Las novelas, ensayos y crónicas de Piñon mantienen un diálogo constante y directo con

las realidades sociales de Brasil. Enlazar el pasado y el presente en un relato contemporáneo es un recurso recurrente en su obra. Al combinar aspectos aparentemente disímiles, Piñon no solo revela el sentido profundo de cada uno, sino que propicia el surgimiento de un nuevo significado: un elemento que contiene y, a la vez, es contenido, funcionando como historia de lo previo y generador de nuevos significados. Esta confluencia de historias crea un sentido de totalidad dinámica, capaz de reescribirse y conectar constantemente con la conciencia de lo humano²⁴. En la obra de Piñon el diálogo histórico se aborda desde la narrativa clásica, la cual combina elementos del teatro griego, como su estructura y personajes, con formas narrativas modernas, enfoque que le permite debatir temas y costumbres brasileñas, revitalizando el mito mediante la integración de tradiciones y procedimientos diversos. Tal es el caso de las novelas *Dulce canción de Caetana* (1987) y *Las voces del desierto* (2004), donde la conexión con estructuras clásicas y personajes míticos es evidente.

En *Dulce canción de Caetana* la protagonista, Caetana, reencarna el deseo de convertirse en actriz de teatro clásico. Al regresar a Trinidad, un pequeño pueblo periférico de Río de Janeiro, se alía con viejos amigos para emprender su camino hacia la fama y la consolidación de su nombre. Sin embargo, los sucesivos fracasos de dictaduras y democracias en Brasil a partir de la década de 1960 acompañan la memoria y la interpretación de esta «ópera infructuosa». La historia culmina con la desintegración de los lazos de amistad, familiaridad y amor, mientras que la huida, el abandono y la renuncia a los ideales se presentan como una metáfora de los fracasos políticos del país.

Estas imágenes sucesivas, que recogen la historia para crear nuevas narrativas, representan una metodología común entre algunas escritoras contemporáneas que se han dedicado a reimaginar las tramas antiguas, tejiendo sus hilos con diseños diferentes. En la obra de Piñon el metalenguaje resulta revelador, ya que explora las particularidades de las formaciones discursivas, cuestiona prácticas culturales específicas y aborda la diversidad de contextos etnográficos. Piñon establece una relación activa entre los tiempos:

²⁴ «Que la novela derive del misterio es un hecho ya admitido por la historiografía literaria. Kerényi, y después de él Reinhold Merkelbach, han demostrado la existencia de un vínculo genético entre los misterios paganos y la novela antigua, del que las *Metamorfosis* de Apuleyo (donde el protagonista, que ha sido transformado en asno, encuentra al final la salvación a través de una verdadera iniciación mística) son un documento particularmente convincente. Este nexo se manifiesta en el hecho de que, exactamente como en los misterios, podemos ver en las novelas cómo una vida individual se une a un elemento divino o, al menos, sobrehumano, de modo que las vivencias, los episodios y las peripecias de una existencia humana adquieren un significado que los supera y los constituye en misterio» (Agamben, 2016: 12).

Quando recepciona obras clássicas por meio de narrativas divertidas e irônicas. Ela brinca com textos canônicos para colocá-los à disposição de suas personagens femininas e feministas. Nesse caso, a marca da contemporaneidade de sua obra está vinculada à intertextualidade e à forma paródica como reescreve os clássicos universais. (Gomes, 2016: 277-290).

El mito, en su escritura, se convierte en una historia vuelta a contar, una forma de conectarnos con antiguas tradiciones e ideas que, una vez transformadas en palabras, se convierten en imágenes que viajan a través de un tiempo inestable y equívoco, originado en un «no-tiempo» indeterminado. En este sentido, Piñon dialoga con el presente desde los márgenes: desde los submundos al límite de las ciudades y las historias oficiales. Su escritura actúa como un puente entre la tradición y lo contemporáneo creando un espacio nuevo. Este espacio, aunque anclado a fragmentos de realidad y actualidad, se sitúa fuera del tiempo y el espacio, en ese «no-tiempo» indeterminado. Piñon retoma la estructura griega como un punto de partida y un eventual final, pasando por las problemáticas de la contemporaneidad.

Sus personajes habitan la historia, alejándose del tiempo lineal. Basta con sentir que pertenecen a un pasado remoto, sin necesidad de precisar su datación. Dioses, monstruos, semidioses y seres extraordinarios se sitúan en un pasado lejano, ajeno pero conectado a nuestra existencia, reflejando un principio indeterminado y cargado de posibilidades. Contar y compartir historias, un ejercicio milenario, nos trae los murmullos de los ancestros, reafirmando nuestra humanidad.

Thème — est-il besoin de le dire ? — ne désigne pas seulement des thèmes issus de la mythologie ou de la Bible, mais aussi ceux fournis par l'histoire et donnant matière à la littérature. Particulièrement contraignants seront même ces thèmes historiques, où l'histoire, la réalité remplacent ou renforcent la radition purement littéraire. Faire d'Antigone une fille craintive ou de Médée une épouse complaisante, c'est dénaturer une légende, une histoire inventée. Mais fera-t-on de Cromwell un colon américain ou de Waterloo une victoire française ? La rigidité des cadres imposés à l'auteur est ici plus grande encore que pour les thèmes d'origine littéraire. En somme, le seul choix d'un personnage, d'un nom, d'un fait empruntés au domaine de l'histoire entraîne automatiquement le créateur à renoncer à l'infini des possibilités qui est le propre des sujets d'imagination pure. (Trousson, 1981: 76).

La escritura de Nélide nos conecta con la comedia y la tragedia griega, con el origen de la historia, una historia que puede ser contada una y otra vez. Lo humano hecho palabra se convierte en un ciclo interminable, un eterno retorno de lo trágico²⁵ que, para

²⁵ «En efecto, existe una interacción estrecha entre los fenómenos y la vida concreta. Los poetas, los artistas, los pensadores más sagaces encuentran su inspiración en esta interacción, muy precisamente en cuanto a que expresa la unión del pasado, del presente y del futuro. La imagen arquetípica cristaliza las diversas facetas de la tríada temporal. Es en este sentido que es detención, suspenso del tiempo. Hay en la imagen

ella, representa la tradición vuelta presente: un núcleo denso, capaz de albergar el origen una y mil veces. En *Voces del desierto* (2004), la figura de Sherezade y el universo ficcional y oral de la feminidad se transforman en un núcleo poderoso y provocador, lo suficientemente fuerte como para permitir su propia reescritura. Este acto de retornar implica evocar el pasado y traerlo al presente, ubicándolo fuera del tiempo; es una meticulosa extracción de formas que conecta lo humano con lo divino y lo tradicional. Para Piñon, retornar es la fórmula para establecer o restablecer el diálogo con el tiempo: un detenerse mientras se avanza. Es la paradoja de caminar hacia el futuro sosteniéndose sobre lo ya hecho, un retorno constante que define su visión de la tradición. Si, como afirma Agamben²⁶, «lo contemporáneo es estar fuera del tiempo permaneciendo en él», la escritura de Nélide encarna esta contemporaneidad al situar formas y personajes que, aunque parecen pertenecer a otro tiempo, acaban de nacer.

Esta continuidad del mito, al tender puentes sin flechas de orientación, demuestra que Latinoamérica, como «nuevo mundo» y territorio en construcción, está conectada al pasado, al «viejo mundo», como sus raíces. En la novela *La república de los sueños* (1984), los personajes retornan a la España celta de sus abuelos, evocando las costumbres orales y las narraciones que acompañaban las tareas cotidianas, con lo que se genera un nuevo espacio literario que mezcla tradición y contemporaneidad. La novela refleja las fugas de un tiempo mientras se permanece en él, con personajes errantes que regresan a sus pueblos, odiseas perennes que evocan el placer de las viejas aventuras; la asimilación de los cánones de la cultura clásica se entrelaza con las premisas feministas que abogan por la independencia, la ruptura de los moldes sociales y la subversión del sistema patriarcal. Las condiciones de las mujeres que recorren las páginas de *La república de los sueños* están socialmente elaboradas y permiten confrontar los cambios que los aires de nuevos tiempos han traído a la lucha por la igualdad de género.

Brasil, sociedad étnica, lingüística y culturalmente fragmentada, está representada en los diversos miembros de la familia y las personas cercanas a ella. Por ejemplo, Odette, la empleada fiel de origen africano, y Venancio, el compañero de viaje de Madruga,

cotidiana, en la imagen arquetípica una dimensión transhistórica. Podemos incluso decir que expresa, en el día a día, una especie de eternidad» (Maffesoli, 2005: 64).

²⁶ «La contemporaneidad es, pues, una relación singular con el propio tiempo, que adhiere a este y a la vez toma su distancia; más exactamente, es esa relación con el tiempo que adhiere a este a través de un desfase y un anacronismo. Quienes coinciden de una manera demasiado plena con la época, que concuerdan perfectamente con ella, no son contemporáneos ya que, por esta precisa razón, no consiguen verla, no pueden mantener su mirada fija en ella» (Agamben, 2011: 18-19).

reflejan la hibridación cultural que resulta fundamental para entender nuestro territorio. En este entramado, Piñon se posiciona como un referente porque

la mujer narra. La narración es un viaje. Mas no un viaje cualquiera: no el viaje del conquistador; tampoco el del diletante. El viaje de la escritura se señala con las espinas que el arte florece; llamémoslo «catarsis». Y, desde la condición de mujer es, en la obra de Nérida Piñon, tanto la Scherezade que sobrevive como el Simbad que intuye: una invitación a compartir la vida, a modificarla, a degustar con placer la intuición alojada, como una promesa, en el cuerpo escribiente de quien recorre, por tradición y por voluntad, el Campo de estrellas, el Compostela del renacimiento en la atlántica Galicia del peregrinar imaginado que inventó Europa, y que en tal invención continuó el sueño iniciado en la Grecia de los dioses humanizados y del pensamiento que torna el sometimiento a lo divino en libertad de lo humanamente sagrado. Abrazado a la América de los mitos, de las aguas y de la dionisiaca naturaleza que hace acólitos de Dyonisos a sus criaturas. (Santiago Bolaños, 2007: 124)

Piñon utiliza la imaginación y la escritura para cuestionar tanto las estructuras de poder como las convenciones del lenguaje, revelando las experiencias ocultas en la historia oficial: «de um lado ela reage contra a escritura dos estão no poder, e de outro, contra a própria linguagem, enquanto instituição onde impera a convenção. Ao reagir contra a linguagem tradicional entendida como veículo para perpetuar a convenção, lança mão do imaginário, numa viagem que busca resgatar o avesso da história e dar voz à experiência humana dela omitida» (Zolín, 2001: 123). En este sentido, estructura narraciones en las que el desarrollo económico de Brasil se entiende como un proceso desigual, marcado por relaciones de poder de índole política y estatal que afectan profundamente los procesos culturales.

Su voz independiente y crítica subvierte el patriarcalismo y otras estructuras ideológicas dominantes mediante un análisis profundo, evitando enfoques superficiales o frívolos y manteniendo su obra en el terreno artístico. «De uma forma ou de outra, ele é retomado em cada uma das narrativas que compõem sua produção literária, sempre de maneira crítica e contestadora, capaz de incomodar o pensamento ideológico, calcado nas ideias do patriarcalismo. No entanto, a escritora evita cair na defesa panfletária ou partidária do sexo feminino, contaminando sua obra artística com as tintas da ideologia» (Zolín, 2001: 159). Así, cada texto es una experiencia transformadora que invita al lector a cuestionar sus propios puntos de vista y las convenciones que rigen la sociedad.

Su escritura exige una lectura rigurosa y provoca incomodidad en cuanto a la complejidad de sus formas, pero esta incomodidad se convierte en una herramienta para explorar dimensiones políticas, culturales y simbólicas del espacio. Piñon crea una narrativa que trasciende lo privado y lo íntimo para examinar cómo las dinámicas de poder operan en lo colectivo y lo territorial. Desde esta perspectiva, el espacio no solo es

un escenario donde ocurren los eventos, sino también un ente moldeado por las relaciones de poder, las políticas de género y las tensiones sociales. Con ello, abre paso a una reflexión más amplia sobre la política del espacio y su papel en la configuración de identidades y relaciones humanas.

1.1.3. Estética de la realidad: Laura Restrepo (Colombia, 1950)

Desde *Historia de una traición* (1986) (reeditado bajo el título, *Historia de un entusiasmo* en 1998) es fácil reconocer el compromiso político de Laura Restrepo, ya que este narra en primera persona, a manera de informe, los incidentes de su experiencia como mediadora en el proceso de paz de 1984 entre el gobierno de Belisario Betancur y el grupo guerrillero M-19. «Después de este texto la autora traslada definitivamente sus intereses y sus escenarios a la geografía política, espiritual y simbólica colombiana, y continúa en la construcción de un universo narrativo cada vez más complejo, cada vez más profundo, e igualmente, cada vez más *femenino*» (Navia, 2021: 129).

Las obras de Laura Restrepo translucen un profundo interés por la realidad colombiana; la tragedia manifiesta en el acontecer agitado del país configura no solo los escenarios de sus novelas, sino también sus protagonistas. El narcotráfico (*Leopardo al sol* [1993], *Delirio* [2004]), los desplazamientos forzados (*La multitud errante*, 2001), los megaproyectos extractivistas (*La novia oscura*, 1999), los conflictos sociales de la periferia (*Dulce compañía* [1995], *Hot sur* [2012], *Pecado* [2016]) y la violencia contra las mujeres (*Los divinos* [2017], *Canción de antiguos amantes* [2022]) son temas recurrentes tanto en la vida cotidiana como en su escritura. Restrepo no elude los asuntos que habitualmente evitamos; por el contrario, se adentra en selvas, barrios marginales y archivos secretos para recabar información y construir tramas con un alto grado de verosimilitud. En palabras de Michel Foucault, la literatura occidental ha buscado históricamente apoyarse «sobre lo natural, lo verosímil, sobre la sinceridad, y también sobre la ciencia —en resumen, sobre el discurso verdadero» (2018a: 22). Esta concepción encuentra eco en la narrativa de Restrepo, ya que nos permite un acercamiento sensible a la actualidad colombiana, el rigor investigativo le atribuye un gesto de verdad. La cercanía temática nos conecta a lo real, es actual y reflexiva, vinculante en su propósito identificadorio.

Periodista de oficio, varios de sus personajes encarnan este papel: la narradora de *La novia oscura* es una reportera que, en busca de datos sobre las luchas por los derechos laborales, se enfrenta a otros matices de la presencia de empresas extranjeras en el territorio y centra su interés en las mujeres que habitan ilegalmente alrededor de los campos de trabajadores. De este modo demuestra que un problema social contiene varias capas entrelazadas; el entramado de las desigualdades, factor común de las poblaciones más desprotegidas, funciona como un *iceberg*: vemos solo una parte del problema, la huelga; más abajo, la prostitución, la enfermedad, el hambre, los desplazados, son conflictos que exacerban el panorama.

En *Dulce compañía*, la protagonista es también una periodista en quien se delega la tarea de investigar un hecho fantástico en uno de los barrios periféricos de la ciudad. Provista de una objetividad científica y laica, se enfrenta a la figura de un supuesto ángel, un ser que promete convertirse en la cura milagrosa de los problemas económicos, físicos y espirituales de la comunidad humilde de la zona. Aunque aparenta ser un caso ingenuo y fantástico, el tema es frecuente en los barrios populares de Colombia; el sincretismo entre las creencias cristianas y católicas con la superstición y la superchería es el caldo de cultivo para charlatanes e impostores. Son comunes los médicos que regresan de la muerte para ejecutar complicadas cirugías, los curanderos espontáneos, los médicos que basan su virtud en la magia, o como en el caso de la novela, la magnificación de personas con alguna particularidad física o mental. Hablar de estas barriadas desde la sustancia social y psicológica es participar de otros tipos de información que visibiliza la precariedad de la educación y la ausencia del Estado. Para Agamben, «política y arte no son tareas ni «obras» solamente: nombran, sobre todo, la dimensión en que las operaciones lingüísticas y corpóreas, materiales e inmateriales, biológicas y sociales, se desactivan y se contemplan tal cual son» (2016: 49), y en lo relativo a Laura Restrepo, al documentar la idiosincrasia y examinar el proceso entre la realidad y la ficción por medio del uso de la estrategia narrativa del periodismo es ver de otra manera, pasar de una más aguda y real, para penetrar en la psiquis de los distintos grupos sociales. Desde el campo filosófico, Sloterdijk destaca cómo la información y la verdad se convierten en instrumentos de poder y análisis social, especialmente en contextos donde la mentira es parte del tejido cotidiano, ya que

en una cultura en la que se miente regularmente, no se pretende saber solo la verdad sino también la verdad desnuda. Allí donde no puede ser lo que no debe ser, tiene que aducirse qué apariencia tienen los hechos «desnudos» independientemente de lo que la moral diga a tal respecto. En cierto

modo, «dominar» y «mentir» son sinónimos. La verdad del dominador y la verdad del criado tienen formulaciones distintas. (2019: 329)

Entonces, la realidad desnuda se transforma en conocimiento, en un elemento de análisis social. ¿Podríamos permanecer indemnes ante el mundo una vez que se han desvelado sus verdaderas caras? Laura Restrepo expone varias de esas caras y nos arrastra hacia nosotros mismos, hacia las historias que circulan en las cotidianidades, pero lo hace con precisión crítica, al exhibir lo ordinario y evidenciar cuán intrincada es su estructura. Sus personajes, marcados por las experiencias de clase marginal, frecuentemente silenciados por el poder, imprimen a la narrativa de Restrepo una crítica social directa. Como señala Camacho Delgado, «con una prosa directa y matizada por un gran sentido del humor, la autora logra que el lector participe activamente en la desventura que viven estos representantes de la condición humana, las más de las veces arrinconados por las circunstancias de la vida, por la miseria y por el olvido estatal» (2008).

La mirada sensible de Restrepo supera el interés informativo, que no neutro, propio de la ficción comprometida. Las investigaciones que preceden, y en ocasiones acompañan el proceso de escritura, escudriñan aspectos sociales, de ahí su cercanía a problemáticas que afectan de manera íntima a grupos vulnerables. El folclor, junto con ciertas estrategias expresivas que emergen en los tejidos sociales como rutas de escape ante la precariedad, opera como marca idiosincrásica en su obra. Esta mixtura entre discursos filosófico y literario, como lo señala Ida Viviana Valencia, permite comprender el aspecto dionisiaco que subyace a las problemáticas sociales: lo irracional, lo festivo, lo corporal, lo emocional y lo caótico funcionan como fuerzas que, al rebasar la cotidianidad, transgreden el orden establecido. Así lo plantea Valencia al afirmar que,

retomando a Nietzsche como un reto que evidencie la transgresión epistemológica suscrita en dirimir las confrontaciones entre filosofía–arte, analogía de la oposición verdad–ficción: verdad–literatura, como resultado de releer los mitos y reconfigurar los dioses, transvalorarlos: el ejemplo es lo que hace Nietzsche con Dionisio; la guía es la necesidad de multiplicar los significados y las identidades: descentrar las diferencias duales. (2010: 28).

En este sentido, la creación constante de símbolos y mitologías populares, como la figura del ángel o el héroe milagroso, articula una forma narrativa de enfrentar los vacíos estructurales. A través de estas construcciones imaginarias, la comunidad refuerza lazos de pertenencia y dignidad simbólica. Así, lo festivo y lo mítico no son solamente ornamentos narrativos, sino vehículos de resistencia. Como lo señala Camacho Delgado: «[*Dulce compañía*] recoge todos los elementos de su ejercicio narrativo: el humor, la

crítica social y una prosa ágil a través de la cual muestra la elaboración del mito alrededor del ángel, la forma como sus parientes y seguidores administran su figura en un ambiente de pobreza e injusticia social» (2008).

El imperativo por la comprensión de la realidad vincula lo histórico con las historias. En las novelas en las que aborda el tema del narcotráfico, Laura Restrepo construye una estética minuciosa entre los rasgos culturales y las fisuras sociales y políticas que permiten los negocios ilícitos. A partir de los años setenta Colombia figura como uno de los más grandes productores de marihuana y cocaína, y en un tiempo en el que no estaban muy claros los alcances de la droga y los dividendos que producía, los barrios periféricos de ciudades como Medellín, Maicao y Santa Marta son el núcleo de una empresa lucrativa que se expandió paulatinamente a todas las clases sociales y a los lugares más recónditos del territorio. «Su impacto abarca varias esferas de la vida nacional, y sin su consideración es difícil entender la economía, [...], la política, [...], para no hablar del fenómeno omnipresente de la violencia que nos abrumba, o de las deformaciones que ha adquirido el Estado» (Jaramillo en Sánchez-Blake y Lirot, 2007: 127). En *Leopardo al sol* (1994) una disputa familiar por el poder de distribución de la droga ilustra los delicados equilibrios entre los capos y sus subordinados, así como los nexos con la ley. Las rivalidades de los carteles de la droga impactan por medio de la violencia sus grupos sociales y propagan los efectos fuera de las organizaciones delictivas alterando las lógicas de la ética y la moral de las demás esferas. Las estrategias para sobrevivir y mantener a flote el negocio se transforman en una trama cuasi fantástica que incluye asesinatos y venganzas al estilo de las historias de gánsteres; sin embargo, la rencilla que dio origen a la novela,

[s]in duda el lector colombiano [...] [la reconocerá como] [...] un hecho real y renombrado (la trágica historia de la guerra interfamiliar de los Cárdenas y los Valdeblánquez), que Laura Restrepo utiliza con habilidad para adentrarse en los resortes internos de este fenómeno, [...] que no es solo algo económico o delictivo, sino que tiene un fuerte componente cultural. (Jaramillo en Sánchez-Blake y Lirot, 2007: 128)

Así que el fenómeno del narcotráfico sirve a la autora para mostrar los cambios en la sociedad colombiana y las recientes lógicas de las relaciones de poder entre los nuevos ricos y las clases tradicionales adineradas, al mismo tiempo que las deformaciones en las escalas de valores y el alcance de estos vínculos. En *Delirio* (2004) Laura Restrepo se enfoca mejor en este aspecto usando el tema del narcotráfico como ruido de fondo y no como trama. Mientras se desarrolla la historia recorreremos minuciosamente Bogotá, y

ya que la disposición espacial explicita las dimensiones económicas puestas en juego, una incómoda travesía por barrios y clubes lujosos, haciendas de recreo y también, barrios de clase media permite una mirada a la ciudad porosa, pues «en el texto se lleva a cabo la construcción de una historia que logra orientar [...] los diferentes conflictos ideológicos y la fragmentación social. Esta es causante de las desavenencias internas que desembocan en el desarrollo de la ficción, en enfrentamientos entre oligarquías y grupos excluidos de esta» (Ávila en Sánchez-Blake y Lirot, 2007: 262). Los personajes simbolizan los aspectos característicos de actores reales de la trama social colombiana y se desenvuelven en los escenarios marcados por la simulación y el ocultamiento en donde lo evidente es soslayado o tratado con disimulo. En *Delirio*, esta lógica se manifiesta en la figura de Agustina, quien, a pesar de sus visiones y sensibilidad extrema, es incapaz de percibir lo más evidente, la presencia omnipresente del narcotráfico. Como señala Sánchez Lopera,

Ni siquiera Agustina, el ser de las premoniciones y visiones, puede ver aquello que es más evidente, más real que cualquier otra cosa: que el narcotráfico inundó toda la sociedad colombiana, todos los estratos, todas las prácticas sociales. [...] El narcotráfico aparece aquí como el síntoma máximo de la práctica que en gran medida mantiene unida a la sociedad colombiana: la simulación. (2013)

Trasluce el arribismo y el camino fácil hacia el dinero que deja en evidencia la doble moral de la configuración ética de la sociedad colombiana. La vinculación religiosa y el respaldo de apellidos de renombre, evidente en la consecución de abuelos, padres e hijos en puestos de poder dentro del gobierno o de empresas estatales, tiene su equivalente en el entramado de *Delirio*. La novela desmantela esta lógica a través de un sistema narrativo en el que el juego de apariencias y omisiones atrapa a los personajes. Así, la simulación a la que alude Sánchez Lopera, como práctica que recorre silenciosamente todos los niveles del tejido social, se corresponde con la estrategia narrativa de Restrepo para exhibir una verdad sabida pero sistemáticamente encubierta:

Es lo que todo el mundo ‘sabe’, pero aun así, es esquivo, difuso, opaco. Todo el mundo lo sabe y nadie lo dice: o más precisamente, nadie lo quiere decir. Por eso es un secreto que no se puede confesar [...] Eso sería reconocer que hemos dicho sí a estos valores, que aceptamos imponernos ese silencio a cambio de provecho y comodidad. (2013).

Delirio, como metáfora del país, sitúa el problema en el núcleo familiar y traslada sus efectos a la esfera política y cultural, señalando la fragmentación del orden social. La narración articula una estética del simulacro en la que los roles familiares y sociales son máscaras sostenidas por la compulsión de ocultar, de simular cordura, moralidad o

estatus. En este sentido, la novela se inscribe en una tradición crítica de la literatura colombiana que, como apunta Ávila, tematiza «la división de clases, el fracaso del control económico de la burguesía, la división local, [y] los grupos armados generadores de la violencia. Todo ello como producto del mismo descontento de esta fuerte división social causante del resquebrajamiento político y social» (Ávila en Sánchez-Blake, 2007: 263). Entonces, no sólo representa la esquizofrenia personal, sino que exhibe la esquizofrenia estructural de un país que ha convertido la simulación, el silencio, la doble moral y el juego de las apariencias, en principio del funcionamiento colectivo. En esta línea, Sánchez Lopera analiza cómo la crisis del yo en el personaje funciona como una metáfora de la estructura social colombiana:

Una especie de desfiguración del yo que da paso a un retrato de la sociedad: el yo —de Agustina— se deshace a medida que la sociedad se arma a sí misma. Es decir, es la tupida malla de la moral de la sociedad y la familia la que se consolida a medida que la fuerza vital del personaje de Agustina se va debilitando. Para el poder, el dilema con Agustina es que ella puede llegar a ser, potencialmente, cualquier cosa: adivina, subversiva, maga, burguesa, loca, amante. Ahí radica su belleza. Esa es, al mismo tiempo, su posibilidad y su cautiverio. (2013)

La reiteración de voces y experiencias femeninas en las páginas de Laura Restrepo evidencia su preocupación, desde una postura feminista y sociológica, por las prácticas oprobiosas y desiguales que la sociedad ha tejido históricamente para ellas. En consecuencia, es frecuente en su obra la atención a los trabajos precarios y dañinos realizados en condiciones adversas, así como a la violencia estructural y la instrumentalización de los cuerpos femeninos. En *La novia oscura*, un grupo de mujeres que ejercen la prostitución protagoniza la historia. Desde los calurosos escenarios del Magdalena Medio —donde niñas, adultas y ancianas conviven con la pobreza, la enfermedad y el hambre— se despliega el envés del progreso. Barrancabermeja, ciudad real que inspira el barrio de La Catunga, alberga la refinería de petróleo más importante del país; no obstante, los beneficios económicos no se distribuyen equitativamente. Por el contrario, los trabajadores por fuera de la nómina de las grandes empresas enfrentan salarios precarios o sobreviven del “rebusque”. En *Hot sur*, María Paz encarna el fenómeno de la migración hacia Estados Unidos, con sus consiguientes jornadas laborales extenuantes y en condiciones extremas. Junto al deseo de conquistar la libertad y la estabilidad económica, emergen problemáticas sociológicas como el estereotipo del latino criminal, la xenofobia y la discriminación, así como consecuencias personales de

profundo impacto, tales como la pérdida del territorio y la ruptura de los vínculos familiares. Como señala Acuña:

La novia oscura y *Hot sur* reúnen las denuncias de estos personajes marginales, prostitutas e inmigrantes, quienes a su vez sostienen una larga cadena de voces que se aferran a ellos en nudos de fatalidad. Estas nuevas voces o personajes exponen, entre otras cosas, la injusticia laboral; el desplazamiento como consecuencia de la guerra; la discriminación por raza, condición social, deformidad o enfermedad; la irresponsabilidad y ausencia paterna; los atropellos de los que son víctimas los reclusos en las cárceles del mundo entero; la hipocresía política; y las consecuencias del fanatismo religioso. (2016)

Bajo estas intenciones políticas Laura Restrepo ha contrarrestado los estereotipos impuestos a las mujeres mediante estrategias escriturales que apropian y transforman géneros tradicionales. Con frecuencia, el contenido de la novela rosa se ajusta al estereotipo de historias “para mujeres”. No obstante, aunque *La novia oscura* y *Hot sur* se desarrollan en contextos de marginalidad y denuncia social, Restrepo retoma elementos característicos de este género: el amor idealizado²⁷, los vínculos pasionales y el drama sentimental, para resignificarlos desde una perspectiva crítica, en la que el amor se revela como un territorio de conflicto, deseo y transformación identitaria. Al respecto, Elvira Sánchez afirma que,

Mientras que, por lo general, este tipo de texto [novela rosa] limita a la mujer al papel de esposa y madre en una fantasía que reproduce el sistema patriarcal, al crear algo nuevo, al reescribir los textos sentimentales, al redefinir el futuro, se está rechazando la hegemonía del mito de estos textos. Aunque en *La novia oscura* muchos de los personajes aceptan esta visión tradicional del amor, la posición de Sayonara, [...] es mucho más ambigua. Ella se niega a aceptar los papeles que le ha asignado la sociedad, papeles limitados al de esposa o prostituta, papeles que igualmente invalidan la posibilidad del deseo femenino.» (2007: 159-160).

La configuración del personaje de Sayonara evidencia los desplazamientos técnicos de la autora en cuanto a la construcción de roles femeninos en continuo devenir. Sayonara encuentra en la prostitución una vía de escape de la violencia y el abandono familiar; una vez inmersa en ese mundo y consciente de los riesgos, la insatisfacción y la condición de ciudadana de tercera, opta por una relación amorosa convencional, bajo la promesa idealizada del amor como camino seguro a la felicidad. En su rol de esposa, es incapaz de ajustarse a los moldes de la sociedad conservadora, a las tareas monótonas, a la dependencia económica y a las expectativas ajenas sobre su propio ser; por ello, inicia

²⁷ «Sostiene [...] [Eva Illouz] que, en la medida en que la mujer comenzó a independizarse también económicamente y a disminuir la desigualdad en el mercado de los matrimonios, ascendió el amor como el cemento que habría de sustentar los proyectos de vida conjunta temporales y definitivos» (Broncano, 2020: 13)

sucesivos proyectos sin lograr consolidar ninguno. Con el tiempo, vuelve empobrecida y exhausta para cuidar de las prostitutas que en el pasado la acogieron. La línea argumental de la novela funciona como un círculo dramático marcado por la exclusión y la resistencia, en el que el cuerpo y la experiencia vital contravienen las lógicas de los modelos sociales. En este sentido, la propuesta de Restrepo empatiza con la realidad femenina contemporánea, tal como señala Navia:

uno de los aspectos más significativos de la novela [*La novia oscura*] (...) es que todo este mundo, todas estas reflexiones/vivencias, toda esta *totalización*, nos llegan a través de voces, evaluación y sensibilidades *femeninas*. La mirada de género se ha ido construyendo en Laura Restrepo a lo largo de todo su recorrido narrativo, y en *La novia oscura* alcanza un primer momento muy importante. Este *mundo posible* es antes que nada un mundo de mujeres y para mujeres: desde un oficio eminentemente femenino, *la prostitución*, se mira y evalúa el resto del mundo. (2021: 136)

En la literatura latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX, el prostíbulo ha sido tomado como tema central en novelas de Mario Vargas Llosa (*La casa verde*, [1966], *Pantaleón y las visitadoras* [1973]), Juan Carlos Onetti (*Juntacadáveres*, 1964), José Donoso (*El lugar sin límites*, 1966) o Álvaro Mutis (*Ilona llega con la lluvia*, 1988). Cada obra presenta matices del fenómeno en contextos históricos y geográficos distintos, aunque todas, desde puntos de vista que priorizan los sistemas hegemónicos dominantes. En estas novelas, la mirada masculina se erige sobre los espacios para explicar los bordes de los comportamientos, las negociaciones del deseo o los entramados políticos y religiosos a los que algunos de estos burdeles están conectados. En contraste, la propuesta de Laura Restrepo en *La novia oscura* presenta una perspectiva distinta, en la que vemos el revés del asunto. En esta novela intervienen factores sociales, culturales, económicos y afectivos en la toma de decisiones de las mujeres que optan por este ejercicio. Retomando nuestro análisis sobre la relación de verdad y realidad en la obra de Restrepo, encontramos un desplazamiento del énfasis en el espectáculo del cuerpo y el deseo hacia motivaciones de orden vital y político. Carmaña Navia sintetiza esta postura:

A mi parecer, no se trata, como en ocasiones se ha dicho, en una especie de acusación a la autora, de una exaltación de la prostitución, sino de una mirada femenina que va más allá de las evaluaciones morales y devela a la prostituta en toda su humanidad, historia, complejidad, subjetividad. No se puede hablar de exaltación porque la obra deja claro en todo momento que el camino hacia la prostitución es el camino del hambre, del abandono, de la exclusión, del desamor. La obra deja claro que la prostitución no es una *salida feliz*. (2021: 137)

Queda en evidencia la incomodidad que generan las miradas y enfoques que difieren o escapan de los discursos tradicionales y acostumbrados. El interés político de

Restrepo se manifiesta en la sensibilidad hacia el origen de las complejidades sociales, lo que subyace a la trama y revela las desigualdades y la violencia sistemática. Se ha identificado *La novia oscura* como la novela que demuestra la madurez literaria de Laura Restrepo, o *Delirio*, si tomamos en cuenta el éxito divulgativo; sin embargo, y en consenso con Carmiña Navia, *La isla de la pasión* (1987) es ya una

pequeña obra maestra. En ella, la autora logra un universo literario en el que la fantasía y la realidad, los sueños y las angustias se entrecruzan para lograr en los lectores y lectoras una experiencia profunda en la que se fusionan el goce estético y la reflexión sobre un mundo que se desmorona por el abandono y la indiferencia de las dinámicas sociales dominantes. (en Sánchez y Lirot, 2007: 19)

Esta novela, escrita en el exilio, anticipa el compromiso de Restrepo con historias complejas y de fondo real. A partir de una labor cuidadosa de recolección y contraste de documentos, entrevistas y datos, reconstruye la increíble hazaña de sobrevivencia de un grupo de militares y sus familias en la apartada isla mexicana de Clipperton. La historia contiene elementos insólitos y absurdos, ambiciones delirantes de gobiernos y piratas que reflejan las contradicciones del poder. Restrepo va más allá del hecho histórico para explorar la estructura emocional y simbólica de una comunidad organizada en torno a lealtades familiares y nacionales, donde las mujeres desempeñan un papel clave. Rosana Díaz Zambrana recoge esta dimensión en los siguientes apartes: «Durante la raquílica ceremonia de toma de posesión de la isla, Ramón se pregunta: ¿Estos son los hijos de la patria? [...] Más parecen hijos de la tristeza. [...] Los hijos de la patria, ya náufragos, desterrados o huérfanos, estarían en contacto con la madre patria mediante el barco que debería servir de cordón umbilical que los mantendría con vida» (2007).

La imagen recuperada por Díaz Zambrana dialoga con lo planteado por Peter Sloterdijk, quien describe cómo la identificación entre espacio habitado y vínculo materno da forma a las comunidades. La familia, entendida aquí de manera ampliada, se proyecta sobre el grupo de militares que, en el aislamiento, actúan como una comunidad cerrada bajo la idea de estar defendiendo la nación como si fuera su propio hogar. Es evidente el interés de Restrepo por cuestionar esta territorialización afectiva cuando,

Desde que el suelo ata a sí tanto a los vivos como a los muertos, se comienza a creer de las madres que quieren mantener para siempre a los suyos cerca de sí y, en cierto modo, también dentro de sí. Ahora se hacen sinónimos hogar y paisaje, seno y campo. Como si se tratara de una primera experiencia de la fuerza del destino. (Sloterdijk, 2014: 252)

Durante los nueve años que el grupo de náufragos convive en Clipperton, la idea de hogar, familia, comunidad y nación se transforma con las circunstancias. La convivencia se endurece, muchas veces, como respuesta a la tensión entre estas nociones y las condiciones extremas del entorno: sequías, tormentas tropicales y escasas provisiones hacen que el grupo se reduzca y el círculo de solidaridad se estreche. Despojados poco a poco de las mínimas comodidades traídas del continente, las personas regresan a comportamientos más básicos: los clanes se forman, se aíslan, y terminan reducidos a células dispersas.

Cuando casi todas las filiaciones habían sido destruidas, las mujeres sobrevivientes y los niños construyen una nueva célula, un clan unido por la necesidad de proteger la vida y el cuerpo. Resuena entonces la idea de la sobrevivencia y la urgencia de crear nuevos entornos familiares. Desde ahí se establece un vínculo entre la vivencia personal de la autora y la historia de Clipperton, que actúa como reflejo de su propia condición de exiliada. En este sentido, la respuesta narrativa de Laura Restrepo implica una apuesta por la memoria como forma de afirmación vital. Como señala Rosana Díaz Zambrana, «Ciertamente, el reclamo de la memoria histórica se convierte en la meta de la narradora [...] y se extiende a la nieta de Alicia Arnaud, quien asume la responsabilidad de revivir a la matriarca legendaria de Clipperton en un intento de recuperación de los márgenes silenciados» (2007). Esta conexión entre memoria y reconstrucción familiar se refleja también en la distancia geográfica de Colombia y el hecho de su huida hacia México, resuena en la selección de la historia y el consecuente trabajo de investigación. Su compromiso con la historia se ratifica en la triangulación entre hecho real, memoria histórica y política.

De ahí en más, Restrepo no ha cesado en su propósito de generar denuncias hacia el entramado estatal y social que propende por el silenciamiento y la indiferencia. En novelas como *Los divinos* (2017) y *Canción de antiguos amantes* (2022), los feminicidios, los conflictos bélicos de guerras geopolíticas y religiosas sirven de punto de partida para cuestionar el profundo enraizamiento y familiaridad con la violencia y el ejercicio del poder en las distintas esferas de la sociedad a lo largo de la historia. En *Los*

divinos, por ejemplo, Restrepo reflexiona sobre la naturalización de las distintas formas de violencia y, al hacerlo, nos aproxima a cuestiones comportamentales en las que indaga sobre la complicidad colectiva. En este sentido, en entrevista con Andrés Vergara, la autora profundiza en la dimensión simbólica de la violencia y la responsabilidad social que conlleva:

Había como una impronta simbólica en ese crimen, seguramente por la absoluta indefensión de la víctima y la absoluta violencia del victimario. Eran como los dos polos de nuestra contradicción que se tocaban de una manera brutal con el resultado que era de esperarse [...] Más que el crimen mismo, [...] me pareció interesante sobre todo preguntar quiénes somos el resto de los colombianos [...] qué clase de sociedad somos para que una cosa así pase y no trascienda como hecho excepcional. Lo excepcional es que este se hizo público. (2023)

Esta reflexión pone en evidencia no solo la brutalidad del acto, sino también la complicidad y el silencio social que permiten que hechos tan graves se normalicen o pasen desapercibidos.

Memoria y resistencia son también elementos fundamentales en *Canción de antiguos amantes*. A partir de su experiencia en la ONG Médicos Sin Fronteras en 2009 y del contacto directo con grupos de mujeres víctimas de la violencia, Laura Restrepo construye una trama compleja que involucra grupos fundamentalistas y facciones paramilitares en el marco de la guerra civil entre Yemen e Irán. Aunque la novela se desarrolla en geografías distantes como Yemen, Somalia y Etiopía, las inquietudes políticas y sociológicas que atraviesan su obra persisten. El relato articula una búsqueda mítica en el presente: mujeres que se declaran descendientes de la reina de Saba la reviven e integran a su cotidianidad. Esta figura se reinventa en una multiplicidad de roles, la reina nómada, la reina del despojo, la que se enfrenta a la guerra, a la peste y al hambre, permite a Restrepo reescribir los estereotipos femeninos tradicionales que oscilan entre el ángel y el demonio. Así, *Canción de antiguos amantes* entrelaza poesía, crónica y ficción para explorar cómo las construcciones de género y poder se inscriben en los relatos históricos. Al respecto, Restrepo señala:

En esa región en particular, que esas mujeres se asumieran como descendientes de la reina de Saba, me abrió la puerta hacia un mito vivo. Mito que, de alguna manera, servía para reforzar una dignidad o una sensación de cultura milenaria, arrasada por otras culturas más recientes y, sin embargo, con conciencia de su propia historia y de su propio peso (en Vergara, 2023).

A través de esta reapropiación del mito, la autora propone una narrativa de resistencia que desestabiliza los relatos hegemónicos y reafirma la agencia de las mujeres en contextos de conflicto. Como vemos, el compromiso político de Laura Restrepo transita su obra; desde miradas diversas y complejas nos acercamos a la actualidad nacional y regional, que, más que un escenario de estudio es el espacio para la confrontación y la comprensión de las estructuras de poder, las dinámicas de violencia y las posibilidades de resistencia que atraviesan los cuerpos, los territorios y las memorias colectivas. Su narrativa, lejos de ser un simple reflejo, se convierte en una forma activa de intervención crítica.

1.1.4. Historias para la memoria, el cuerpo y el tiempo: Cristina Rivera Garza (México, 1964)

Cristina Rivera Garza (México, 1964) ha explorado la palabra Historia en casi todas sus acepciones; en tanto que disciplina, la tomó como opción doctoral y desde ahí su exploración en el terreno específico del área incluye la memoria, el archivo y la justicia histórica. A partir de su investigación en el Archivo Histórico de la Secretaría de Salud de Ciudad de México, reconstruyó el destino del Manicomio General La Castañeda (1910-1968), investigación que fue publicada como *La Castañeda. Narrativas dolientes desde el Manicomio General. México, 1910-1930*, en el 2010. Una mujer del expediente se transforma en el personaje de Matilda Burgos en la novela *Nadie me verá llorar* (1999). La obra combina reconstrucciones históricas y ficcionales para escenificar la transición entre el periodo del porfiriato (1876-1911) y la Revolución mexicana (1910-1917). La producción y representación de los poderes, así como la experiencia histórica de vivenciar un momento trascendental se escenifica en esta novela en aquellas pequeñas manifestaciones del poder que se ejercen a través del espacio: la casa, el lugar de trabajo, la ciudad, la provincia. Todos ellos operan como condicionantes de las actuaciones de la mujer, donde las relaciones cotidianas replican las estructuras macropolíticas consolidadas a lo largo del tiempo. En *Nadie me verá llorar*, vemos cómo Matilda — depositaria de un cuerpo y un pensamiento marcados por su condición de mujer de provincia, proveniente de un territorio devastado por las multinacionales de la minería— se adentra en la ciudad: un espacio nuevo y voraz, que la subsume en su lógica aplastante del deber-ser y el poder-ser, hasta relegarla a los márgenes físicos y simbólicos de un

sanatorio. Enfrentarse a su condición de mujer y descubrir, día tras día, que cada jornada esboza una frontera distinta que debe derribar, mientras se erosionan sus posibilidades de sobrevivencia y su cordura, pone en evidencia cómo la literatura, en tanto objeto estético, se convierte en vehículo del pensamiento femenino y en una vía para explorar las formas encarnadas de la realidad.

Desde una postura posestructuralista, Rivera Garza insiste en la necesidad de historiar desde los pequeños relatos y en las posibilidades de descentralizar el emisor de historias; por esto, personajes marginales como los locos y las prostitutas encarnan cuestiones fundamentales de la sociedad, tales como el lugar de correspondencia en el entramado de las grandes ciudades y el acceso al trabajo y la libertad. De la misma manera, esta descentralización supera la visión lineal, convencional del tiempo, ya que,

She suggests a way of rewriting History from a different period perspective, using a dialogical, atemporal approach that allows the reader to imprint a relationship with the subject of the story. Rivera Garza's goal is not to portray the past or to take the reader on a historical journey, but to make the past contemporary. (Sánchez Blake y Kanost, 2015: 82)

Como recurso estilístico, el tiempo es fracturado para permitir una revisión crítica de la linealidad y de la manera en que mayoritariamente lo vivenciamos, sin cortes, como un devenir histórico concluido. Pero, la fragmentación implica entrar y salir de la historia para crear otros relatos y disponer el escenario a modo de archivo, el cual, transformado en presente, cuestiona la realidad y la verdad, y en tanto tal, adquiere carácter político. El diálogo que entreteje Rivera Garza entre los documentos reales y la narración propone, según Claudia Parodi la revisión completa de lo relativo a la higiene, las afecciones mentales y la moral, en tres aspectos:

Primero, la construcción del discurso institucional de la salud pública en el México moderno, sin que éste se vea afectado por el cambio de gobierno de la dictadura porfiriana al partido revolucionario. Segundo, la formación de un discurso que captura la reacción de las prostitutas frente al discurso institucional en lo que a ellas las afecta. Tercero, la construcción de un discurso con los lenguajes de los locos y los psiquiatras resistiendo e interpretando el discurso oficial. (en Estrada, 2010)

Desde esta perspectiva, los puntos de vista se multiplican y configuran un panorama complejo de las dinámicas espaciales en la institución mental. El poder, ejercido por la dirección, se contrapone a los cuerpos disciplinados mediante normas y prácticas médicas. En este sentido, la indagación histórica incorpora no solo estructuras, sino también a los cuerpos como sujetos inscritos en la historia. Así, como plantea Elba Sánchez Rolón, «desde la relación entre cuerpo y escritura, puede hablarse también de

escrituras indóciles, a partir de su capacidad de disentir y proponer divergencias desde una ética de la escritura que abarca más allá de sus temas, para situarse en su forma de elaboración y apelación» (2024). En este marco, la escritura de Rivera Garza sitúa el cuerpo como núcleo de la desobediencia: un cuerpo que simboliza la resistencia, trastoca la ética y la estética, y encarna una escritura que desafía lo instituido.

El contexto actual de México no ha escapado al interés de Rivera Garza. En esta línea, ha utilizado medios tradicionales —como su columna semanal *La mano oblicua*, publicada en la sección de cultura del periódico mexicano *Milenio*— y medios de vanguardia, como su blog personal (<https://cristinariveragarza.blogspot.com/>) o sus redes sociales (<https://x.com/criveragarza?lang=es>), para entablar un diálogo diverso y transversal con las exigencias del mundo contemporáneo. Desde estas plataformas de intervención pública, Rivera Garza propone una escritura que, además de ser política y literaria, es también histórica en tanto interviene críticamente sobre el presente a partir de una memoria viva y urgente por la necesidad de denunciar los efectos de la violencia estructural. La autora aborda el escenario de violencia provocado por el narcotráfico y la llamada guerra contra el narcotráfico, así como la figura del «Estado sin entrañas»: un Estado cómplice y productor que, «en su indiferencia y descuido, en su noción instrumental de lo político e incluso de lo público, [...] produjo así el cuerpo desentrañado: esos pedazos de torsos, esas piernas y esos pies, ese interior que se vuelve exterior, colgando» (Rivera Garza, 2011: 14). Una vez más, el cuerpo, en tanto objeto como sujeto del análisis, ocupa el centro de su escritura, es el punto de partida de las imágenes, las preguntas sobre la condición humana y la denuncia de una violencia omnipresente.

La escritura fragmentaria y ágil de Rivera Garza, cuyos textos fueron producidos casi en simultáneo a los horrorismos que ocupaban los titulares de prensa, transita del anuncio a la demanda, de las trazas epistolares que documentan la enfermedad y la negligencia del sistema de salud, al testimonio y la meditación sobre los usos de los datos o los entresijos burocráticos que obstaculizan el acceso efectivo a la vida. Esta escritura, que la autora ha calificado como colaborativa y comunal, fue recopilada en libros como *Dolerse. Textos desde un país herido* (2011), *Condolerse. Textos desde un país herido II* (2015) y *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación* (2013), donde el archivo y la crítica a las tecnologías del olvido son temas centrales.

En esa misma apuesta por desestructurar el lenguaje, Rivera Garza también se aproxima a los límites de la poesía visual. Al rondar «siempre en los límites del lenguaje

y de los géneros, [y,] de un hibridismo que hace gala del empleo magistral de la fuente histórica y del manejo hábil de la palabra escrita» (Negrete en Cruz, 2019: 112), la autora explora los componentes de la poesía visual y su capacidad de devolver el cuerpo a la escritura, de unir trazo y carne, ritmo y presencia. En este marco, como observa Estrada,

Siempre reflexiva ante el universo de la escritura y sus enclaves de transgresión, en las páginas virtuales de *No hay tal lugar* Rivera Garza cuestiona el pulsar rítmico de las letras; sostiene que la escritura es una forma de energía corporal disciplinada; estudia los elementos de la poesía visual que ponen al cuerpo de regreso en la escritura, o que juntan al cuerpo y el trazo; y sostiene que la escritura es una actividad enteramente performática, relacionada a la literatura, sí, pero también a la danza, quizás porque la escritura a mano es también una forma de gimnasia. (2010).

De este modo, la conexión que Rivera Garza propone entre la escritura y el cuerpo supera el oficio y se enmarca en la urgencia, en la implicación política, en los cuerpos sintientes vinculados a través del dolor y la estupefacción. Dialogar en el acto, sobre el acto, corresponde al acompañamiento, a la fuerza del grupo que da a la actualidad el carácter de proceso de duelo. El conjunto clama por una literatura comprometida, cuya estética esté al servicio de la realidad y no del artificio ni del decoro. En este sentido, Rivera Garza propone una escritura que no pretende reparar el daño ni ordenar el caos, sino habitarlo con radicalidad.

Los textos de Rivera Garza nunca son normativos y los dementes que los pueblan tienen permiso para tomar decisiones incluso si optan por “morir enloquecidos” —como en el caso del viejo en “La guerra no importa” —, o por llevarse consigo sus fragmentadas e inconclusas historias, con lo que el texto renuncia así a la lógica de la causa y del efecto, pero también a la estructura y a la certeza de cualquier relato convencional. La mayoría de sus personajes no son capaces de aceptar las reglas y las estructuras normativas que rigen a una sociedad productiva considerada como “normal.” Un ejemplo de lo anterior se presenta en “Carta para la desaparición de Xian,” en donde un joven le escribe a Xian, su amante desaparecida: “todo podía resumirse a una buena digestión, a saber dosificar la realidad e ir tragándola parte a parte, racionalmente”. (Samuelson en Estrada, 2010)

Esta afirmación condensa el conflicto entre la normatividad del sentir y la experiencia límite del dolor, articulando una poética que se niega a digerir la violencia como rutina e instaura una cultura de la acción, de la escritura comprometida.

Las historias, para Cristina Rivera Garza, no solo son vehículos de contenido, sino formas de habitar el mundo, dispositivos que permiten interrogar la experiencia, trastocar las convenciones y resistir desde la palabra. En su práctica escritural, el modo en que contamos —y nos contamos— las vidas, deja de ser un relato lineal y cerrado para abrirse como campo de disputa simbólica. En novelas como *La cresta de Ilión* (2002) y *La muerte me da* (2007), la autora desmonta las estructuras narrativas tradicionales, haciendo del desvío, la fragmentación y la ambigüedad rasgos centrales de su estética. Esta forma de

narrar no es ajena a su crítica del género como dispositivo de poder, pues al cuestionar la estabilidad de las identidades sexuales y corporales, también desestabiliza las formas del relato, la autoridad de la voz narrativa y la linealidad del tiempo. En estos textos, lo biológico y lo social son sometidos a un trabajo de reescritura que interroga los límites del sujeto y de la representación. La pregunta que atraviesa estas obras: ¿es posible entender el pensamiento y la acción por fuera de los condicionamientos normativos?, no se responde desde la lógica causal, sino desde una estética de la interrupción y la fuga. La alteridad, en este marco, no es solo una categoría temática, sino una forma de estructurar el texto y de relacionarse con el lector desde la incertidumbre. Los intersticios formulados generan, por demás, los manifiestos estéticos que la conectan a otros escritores, como Amparo Dávila en *La cresta de Ilión* (2002) y Alejandra Pizarnik en *La muerte me da* (2007), en los que se subvierten los géneros tanto literarios como sexuales. La autora, en entrevista con Emily Hind, señala en la extrañeza crítica el vínculo entre los cruces genéricos y su apuesta escritural:

No creo que ninguna identidad de género sea estable, fija, inamovible. Creo, muy influenciada por Judith Butler, que el género es sobre todo un *performance* que varía y se *enacta* de acuerdo a negociaciones específicas en contextos específicos. Así entonces, [...] prefiero la literatura para la cual el lenguaje no es simple representación de lo real, sino herramienta para el análisis del mismo. Prefiero la literatura que me des-familiariza el mundo, donde no me encuentro, lo que los Language Poets entre otros llaman *making strange*. Prefiero la literatura para la cual los géneros son puntos de partida, problematizaciones performativas, y no principios estáticos o puntos de llegada. (2003:189).

Buena parte de la producción de Cristina Rivera Garza se sitúa en el espacio de interrogación sobre el lenguaje, pero también sobre los marcos que lo atraviesan, el género literario y el género sexual, entendidos como construcciones que moldean tanto la forma del texto como la subjetividad de quien lo produce. En ese espacio abierto, dinámico y en tensión, la escritura deja de centrarse en la trama o en los personajes para devenir reflexión sobre sí misma y sobre las condiciones materiales, simbólicas y afectivas que la hacen posible. Así, la literatura no solo pone en crisis sus propios códigos, sino que expone el modo en que el género, como eje estructurante de la experiencia, influye en el quehacer de los individuos, en sus posibilidades de narrarse y ser narrados. En palabras de la autora:

el género influye en el quehacer social de los individuos. Esto no quiere decir que el género sea el único o el más importante de los elementos que influyen o informan el quehacer social de los individuos. Para ser más específica: todo lo que soy—mujer, madre, hija, profesora, morena, amiga, mexicana, norteña, divorciada, exiliada y un largo etcétera— ha afectado mi carrera

literaria, a veces positiva y a veces menos positivamente. Vivimos, afectivamente, en sociedades donde las relaciones de género son desiguales, pero creo que, como lo demuestra en muchos casos la nueva historia social, tales relaciones son más dinámicas, más permeadas por la tensión y la negociación de lo que hemos creído hasta ahora. (en Hind, 2003:188)

Para Rivera Garza, la escritura no es un vehículo para expresar al autor, comunicar ideas o relatar historias, sino un proceso de producción de lo real, cuyo objetivo es despojar el lenguaje para revelar su propia estructura. Lo verdaderamente esencial en su forma de creación no es el contenido, el qué, sino el acto mismo de escribir, el cómo, y en ese devenir lo que importa es la disposición y el ensamblaje de las palabras.

La historia familiar constituye también un punto neurálgico en la escritura de Rivera Garza; lejos de reducirse a una mirada biográfica, cada vez que toma a su familia como tema lo hace desde una inquietud política y una demanda de justicia. En *El invencible verano de Liliana Rivera Garza* (2021), la autora revisita el asesinato de su hermana a partir del lenguaje jurídico que, desde 2012 en México, reconoce el término «feminicidio». La sinécdoque trágica del asesinato de una mujer remite así a una multitud de muertes silenciadas y funciona como catalizador de procesos de memoria, verdad y justicia. Por su parte, en *Autobiografía del algodón* (2020), Rivera Garza retorna al norte de México y a las historias íntimas que dieron origen a su familia paterna. Desde ese relato genealógico, problematiza cómo se ejerce el poder al apropiarse y transformar territorios y comunidades bajo la idea de progreso. De este modo, la exploración del linaje no solo convoca a la memoria colectiva, sino que también redefine la literatura como una forma de conocimiento común y compartido. Tal como había expresado años atrás, la autora:

No creo que la función de la literatura sea describir y/o expresar una experiencia propia. Creo que la literatura permite explorar la complejidad del mundo con esa herramienta maravillosamente ambivalente y multifacética que es la palabra, produciendo en el proceso conocimiento sobre el mismo. Me explico: no creo que la gente escriba (interesante el uso de la tercera persona aquí, ¿no te parece?) para «expresarse a sí mismo/a» como si tratara de un movimiento que inicia dentro (el pensamiento) y termina afuera (la palabra). Creo que la palabra es pensamiento y, en tanto tal, y para respetar la metáfora inicial, los dos se producen y reproducen «afuera». En este sentido, toda literatura propia es, en realidad, la literatura de otro. (en Hind, 2003: 188-189)

El vínculo entre la escritura «propia» y aquello que excede al yo —eso otro que interpela y expone— subraya la necesidad de una literatura comprometida con la historia y con lo colectivo. Cambiar la voz narrativa, hablar desde la tercera persona o emplear el “nosotros” como un gesto inclusivo, no solo como observador, son estrategias que

permiten visibilizar el carácter relacional del sujeto y su inscripción en un entramado común. *El invencible verano de Liliana* articula precisamente ese tipo de gesto escritural, mediante el archivo íntimo, el testimonio, los documentos institucionales y los recursos propios de la literatura de no ficción, Rivera Garza construye un relato donde se hace evidente la fragilidad de las víctimas ante la violencia estructural. Con el respaldo de estudios clínicos y estadísticos como *No Visible Bruises*, de Rachel Louise Snyder, o el “violentómetro” desarrollado por el Instituto Politécnico Nacional de México, el texto se alinea con otras herramientas para entender el comportamiento en masa, la naturalización del peligro y las omisiones que perpetúan el daño. En ese sentido, como apunta De la Rosa, la obra se presenta «como forma de restitución no solo de la vida de Liliana, sino también de la propia autora. Entre biografía y autobiografía, entre imaginación y escritura documental, este libro es, además, restitución, memoria y celebración de la corta vida de Liliana. [...] También es escritura autobiográfica [...] también de duelo y, sobre todo, [...] forma de hacer justicia» (2023).

En *Autobiografía del algodón* (2020), Rivera Garza emprende un gesto de restitución, escarba en un pasado desdibujado, apenas conservado en la memoria oral y en los silencios familiares, para devolverle forma y presencia desde la escritura. Su búsqueda no se agota en lo íntimo, pues allí donde intenta narrar una genealogía personal, lo que emerge es la cartografía migrante de comunidades enteras desplazadas por los ciclos del algodón, en la frontera entre Tamaulipas y Texas. La narrativa se despliega sobre un territorio devastado, en ruinas —Estación Camarón—, que alguna vez fue núcleo de organización obrera y lucha campesina, y cuya única persistencia es ahora literaria. Desde esa ruina, desde esa ausencia territorial que el Estado ha borrado del mapa, la escritura se convierte en forma de reinscripción política. Es allí donde la autora encuentra la huella de José Revueltas y su Luto humano, y a partir de esa escritura preexistente, decide reescribir, construir una memoria desde las marcas de otros cuerpos y otros tiempos. Así, su gesto narrativo responde a una ética de lo común, de lo plural, en consonancia con las poéticas latinoamericanas contemporáneas que cuestionan la noción de origen individual y proponen, en su lugar, escrituras de territorio, memoria y conflicto. Como señala De la Rosa, «reconstruir sobre su propia historia familiar, inevitablemente, es escribir sobre una historia colectiva, la historia de una comunidad que existió en el mapa, pero que ya no existe. La novela se escribe sobre las huellas de otros y, por tanto, escribir es re-escribir al igual que habitar es re-habitar» (2023). Rivera Garza no narra

únicamente desde la nostalgia; narra desde el presente que pisa las ruinas del pasado, y al hacerlo, reinscribe el mapa y lo vuelve legible desde el sur.

La obra de Rivera Garza es amplia y diversa; la poesía, la narrativa y la no ficción son géneros por los que ha trasegado, imprimiendo en cada uno su forma particular de hacer historia. Desde los límites de estos géneros ha desencadenado maneras novedosas y contemporáneas de producción. Las formas de la escritura y la experimentación han sido para la autora una constante que le ha permitido un diálogo abierto con archivos, documentos y textos de otros géneros que enriquecen las perspectivas (según se ha ejemplificado) y dan valor a otras maneras de escritura, como es el caso del diario, las noticias o los mensajes en redes sociales. Toma elementos propios de nuestra cultura, como el zapeo, los modelos cortos y los diálogos múltiples, y establece una relación entre lo social, lo artístico y lo literario en simultaneidad.

Según la etiqueta de “escritura de frontera”, la obra de Rivera Garza puede entenderse en dos sentidos: por un lado, su lugar de origen, Matamoros, Tamaulipas, y por otro, su postura estética posmoderna. Sobre esta última, y siguiendo la definición de Williams y Rodríguez, la idea de lo fronterizo se manifiesta en las estrategias narrativas y en la forma en que consigue lindar los conceptos de género al hacer coincidir lo ficcional con lo lírico y la no ficción. Es notorio que en sus escritos «los conceptos utilizados a menudo han sido la discontinuidad, la ruptura, el desplazamiento, el descentramiento, lo indeterminado y la antitotalidad» (2002: 20), ya que los experimentos sobre el tiempo de la narración en novelas como *Nadie me verá llorar* (1999) o *La muerte me da* (2007)²⁸ presentan caos en la sucesión de los capítulos; la no-linealidad y la polifonía son aportes conceptuales a la producción conjunta entre escritora y lectores, entre verdades a medias que cuestionan la forma misma del género. Estrada enfatiza que estos aspectos, fundamentales en la obra de Rivera Garza, no siempre han sido reconocidos por la crítica, lo que subraya la originalidad y relevancia de su propuesta literaria:

Así, y sin preámbulos, la narrativa de Rivera Garza ingresa con efectividad en un campo posmoderno de múltiples aportaciones de estudios culturales y de género. Más allá de los rótulos que intentan colocarla en una u otra generación de escritores mexicanos –en particular- o

²⁸ En *La muerte me da* confluyen los géneros de novela, ensayo y poesía, en alternancia y con un entramado claro. En la perspectiva de Prieto, esto hace de la obra «una metanovela. [...] un cuerpo cuya (auto)inscripción da cuenta del diálogo que establece con un modo de escribir que excede el cerco de los géneros, con una comunidad de escritura deseante, anhelante, reflexiva y que construye dentro de sí a un lector que al leer (re)con-ficciona el cuerpo al urdir los retajos que lo componen. Un lector que también forma parte de ese (nos)otros del lenguaje deseante, del lenguaje múltiple, del lenguaje errante» (2018).

latinoamericanos –en general-, Rivera Garza recrea en sus cuentos y novelas debates actuales con respecto a la igualdad y la diferencia, la orientación y el comportamiento sexual, así como la división entre el organismo y el sujeto, o la continuidad entre el cuerpo y la psique. (2010, Pos. 3569).

El concepto de límite en la obra de Rivera Garza se presenta como una línea imaginaria, un umbral que separa y a la vez conecta espacios, tiempos y géneros distintos. Tradicionalmente, el límite implica diferenciación y categorización, marcando fronteras entre asuntos dispares. En la escritura de Rivera Garza, el límite no funciona como una barrera excluyente, sino como un punto de encuentro donde la heterogeneidad se manifiesta sin que una cosa se aparte de la otra. Así, sus textos se convierten en espacios amplios y porosos, capaces de reunir y vincular tiempos, lugares y voces diversas en una sola narrativa. Esta concepción del límite invita a preguntarnos: ¿qué es el límite? ¿Para qué sirve? En la obra de Rivera Garza, el límite puede entenderse también como un palimpsesto, una superposición de elementos que, desde una perspectiva rizomática, propone vínculos y conexiones inesperadas. Los personajes, por ejemplo, transitan de un texto a otro, borrando fronteras y desdibujando los contornos tradicionales de la narración.

En este sentido, los estratos del tiempo en la narrativa de Rivera Garza no son estáticos, como sugeriría el pensamiento estructural, sino móviles y en constante proceso; funcionan como estructuras que se encuentran siempre conectadas entre sí. Son porosos y permeables, de tal modo que «en cada concepto, en cada acto, en cada percepción, se encuentran siempre sedimentados sentidos correspondientes a épocas y circunstancias de enunciación diversas [...]». Todo tiempo es, pues, múltiple, dinámico y heterogéneo, compuesto de un sinfín de pequeños matices móviles y cambiantes» (Hernández, 2008: 9-10). El tema de la frontera, tanto geográfica como simbólica, es recurrente en la obra de Rivera Garza, en referencia a su lugar de origen, un estado fronterizo, en textos como *La muerte me da* (2007), así como en algunos cuentos de *La guerra no importa* (1991), *Los textos del yo* (2005) y *Autobiografía del algodón* (2020). No obstante, la frontera en su obra adquiere un sentido más amplio cuando se considera desde la perspectiva estética. Los temas que aborda no se limitan a los tradicionalmente estudiados por la literatura de frontera, sino que exploran desplazamientos lingüísticos, culturales y existenciales. Como afirma Estrada, «fronteriza en más de un sentido, la obra de Rivera Garza toma lo mejor de la tradición mexicana y de otras literaturas para ubicarse como un migrante más en el

tránsito de un país a otro, entre el inglés y el español, entre la violencia y el dolor, o en el límite mismo de la libertad intelectual y el compromiso político» (2017).

La indefinición que contienen los conceptos de límite y lugar en la obra de Rivera Garza bordean los problemas de identidad, pertenencia y territorio. Estar de un lado u otro de la frontera, al norte o al sur, interpelará por la deconstrucción constante de la condición del ser. Esta topografía imprecisa es revisitada por la autora en textos como *Lo roto precede a lo entero. 12 infraensayos* (2021), en donde límites biológicos, físicos e ideológicos se examinan a la luz de lo puramente literario:

¿Del lugar que aparece en la inscripción de un acta de nacimiento? ¿De la casa a donde uno siempre regresa? ¿De esa tarde en una carretera angostísima bajo el cielo azul (impecable) y la luz invernical (filosa) mientras escuchaba, con desasida atención, una obra de Cardew? ¿De un abrazo? ¿Del norte? ¿De la frontera? ¿De todas las fisuras por las que uno siempre se escapa? ¿Del lenguaje que es una casa que es un sitio que es un lenguaje? ¿Del deseo de otro que es mi otro y el otro de otro? ¿De la tierra sobre la que caen mis zapatos? ¿Del paisaje descrito por un autor (cuyo nombre no recuerdo) en un libro que he perdido? ¿De las cicatrices? ¿Del centro? ¿De estas tremendas ganas de irse? ¿Del ritmo de las palabras a través de las cuales escuché las primigenias narraciones increíbles? ¿Del teclado? ¿Del momento ese (alucinado) (inconcluso) en que uno sabe, con total certeza, que es mortal? ¿De tu aliento cuando envuelve las sílabas de mi nombre? ¿Del hueso roto? ¿De la esquina donde di la vuelta y me perdí? ¿De la sala de espera de un aeropuerto? ¿De la biblioteca? ¿Del libro ese intransferible, innombrable, esencial? ¿De la más brillante de todas mis pesadillas? ¿Del disparo y el eco del disparo y el recuerdo del disparo? ¿Del instante en que se doblan las rodillas y se escapa el aire y a uno no le queda otra cosa más que maldecir? ¿De la maldición? ¿De estas tremendas ganas de irse otra vez? ¿Del bosque de oyameles por donde pasea una narración fragmentaria y sin anécdota? ¿De la falta de anécdota? ¿Del océano que me calmaba tanto tanto? ¿De la conversación entre amigas? ¿De la palabra “arena” cayéndose de seca? ¿De Matamoros, Tamaulipas, México? ¿De Delicias, Chihuahua, México? ¿De Tijuana, Baja California, México? ¿De Toluca, Estado de México, México? ¿De San Diego, California, México? ¿Se puede, en realidad, ser de México? ¿De la tumba donde yacen mis muertos? ¿Del signo de interrogación? ¿Del signo de admiración? ¿Del signo? (2021).

Rivera Garza parte siempre de la proximidad del borde, un espacio liminal que refleja la fragmentariedad del universo contemporáneo, marcado por la velocidad, la mutación y el vértigo. Esta sensación de discontinuidad encuentra un eco profundo en las figuras que habitan sus relatos, quienes se sitúan en umbrales donde el espacio y la identidad se desestabilizan. En este sentido, la autora destaca la materialidad de esas fronteras, que no son solo geográficas sino también sociales y simbólicas: «siempre hay fronteras, de clases, espacios distintos, lugares a los que podemos llegar o no» (Entrevista personal, 15 de agosto 2018). Estas separaciones, según explica, facilitan ejercicios de dominación, selección y distanciamiento, cuya efectividad depende de su especificidad y propósito. Así, las preguntas que se formulan en esos contextos «¿Quién eres? ¿Qué traes? ¿Cuánto tiempo estuviste en el otro país? ¿A dónde vas? son [mecanismos] del poder» (Entrevista personal, 15 de agosto 2018) que configuran y regulan esas fronteras sociales.

De este modo, los cuerpos y las voces que emergen en sus relatos encarnan esa tensión constante entre pertenencia y exclusión, entre el estar y el no estar, que reflejan la complejidad de identidades situadas en los márgenes. En consonancia con esta lógica del límite, Abreu observa que

Sus personajes habitan un mundo limítrofe: la casa del protagonista de *La cresta de Ilión* está en un lugar entre la Ciudad del Norte y la Ciudad del Sur, los personajes del manicomio *La Castañeda* habitan los márgenes de la sociedad, y es ahí mismo donde se manifiestan y cuestionan los delicados límites que separan la cordura de la locura. (en Estrada, 2010)

Las herramientas que surgen al poner en quiebre la lógica tradicional de los espacios permiten releer los reverses de las historias y complejizar los vínculos entre géneros discursivos y literarios. Rivera Garza subvierte el espacio narrativo desde una perspectiva posmoderna que desmonta jerarquías y pone en evidencia la estructura misma del relato: el espacio, el tiempo y la palabra aparecen como elementos intrahistóricos que median y configuran la experiencia de los personajes, especialmente de las mujeres. Entender el papel que ellas ocupan y disputan en estas narrativas implica reconocer el momento coyuntural en el que se enuncian: una tentativa por habitar, desde el margen, otras formas de existencia. Como lo advierte Oswaldo Estrada,

En estas obras entrelazadas por la desestabilización y el cuestionamiento de género, Rivera Garza pone en tela de juicio la normalización de lo masculino y lo femenino. Como otras intelectuales latinoamericanas que a través de su escritura realizan audaces saltos como el de la diosa Minerva, Rivera Garza replantea diversas cuestiones de identidad en un ambiente contemporáneo. Independientemente de los rótulos que la colocan en una u otra generación de escritores mexicanos, la autora de estos relatos despierta en la página impresa debates actuales con respecto a la igualdad y la diferencia, la orientación y el comportamiento sexual, así como la continuidad entre el cuerpo y la psique. (2014: 250)

Con frecuencia, se relaciona a Cristina Rivera Garza con los escritores nacidos en los años sesenta, «como los cinco promotores del Crack: Jorge Volpi, Pedro Ángel Palou, Ignacio Padilla, Ricardo Chávez Castañeda y Eloy Urroz, incluso cuando en distintas ocasiones ella misma ha señalado que dicho movimiento no es el suyo» (Hong y Macías Rodríguez en Estrada, 2010). No obstante, a partir de ciertos postulados estilísticos enunciados en su manifiesto, donde proponen «explorar al máximo el género novelístico con temáticas sustanciales y complejas, sus correspondientes proposiciones sintácticas, léxicas, estilísticas; con una polifonía, un barroquismo y una experimentación necesarias» (Volpi, Urroz, Padilla, Chávez y Palou, 2000), dicha vinculación resulta comprensible.

A pesar de la negativa por parte de la autora, la identificación con este momento estilístico permite constatar que su escritura transgrede las formas narrativas y apuesta por una experimentación que recorre caminos inusitados. En obras como *Verde Shanghai* (2011) y *El mal de la taiga* (2012), se establece un vínculo con los personajes en tanto detectives tras la pista de Xian (quien aparece también en *La guerra no importa* (1991)). La complejidad radica en la formulación de personajes que migran de una historia a otra, transformándose en lectores de textos previos, en detectives que se persiguen a sí mismos y anticipan dilemas que encontrarán resolución en otras historias. Xian, por ejemplo, abandona la casa y a su esposo; huye en pos de sí misma, de su alter ego, por parajes que visitó en el pasado, en un gesto de autorreconocimiento. Es ella a quien persigue la detective en escenarios marcados por el trabajo precarizado y la explotación en la taiga remota. En estos recorridos, subyace una crítica a la economía extractivista en la que los cuerpos de las mujeres quedan inscritos como objetos. En este sentido, la escritura de Rivera Garza se vincula con lo que Roxana Rodríguez ha identificado como características del sujeto fronterizo, al señalar que los escritores y las escritoras que trabajan desde estas tensiones:

enfatan la necesidad de deconstruir el discurso colonizador y de cuestionar la modernidad desde su trinchera, desde una sociedad globalizada. [...] [La] participación crítica de los/las escritores/as con respecto al objeto de estudio; énfasis en la subjetividad de los personajes; incursión del cuerpo femenino y transgresión del mismo; referencia constante a la alteridad; yuxtaposición de géneros literarios; deconstrucción del lenguaje; performatividad del sujeto fronterizo; agencia política del sujeto; intertextualidad; hipertextos; metarrelatos; tópicos propios de una región particular que abordan problemáticas socialmente conflictivas. (en Kunz y Mondragón, 2014: 246)

En esta línea, Rivera Garza escribe de cara a la actualidad con el propósito de fracturar las nociones tradicionales de autoría y subjetividad. Sus narradores múltiples, descentrados, muchas veces ambiguos o intercambiables, encarnan el «desdoblamiento» y la «esquizofrenia» narrativa. En este sentido, resuenan los mandamientos del *Manifiesto Crack*, cuando se plantea que las novelas del grupo «exacerban el hecho buscando el continuo desdoblamiento de sus narradores. [El] tercer mandamiento: ‘Honrarás la esquizofrenia y escucharás otras voces; déjalas hablar en tus páginas’» (Volpi, Urroz, Padilla, Chávez y Palou 2000). Esta polifonía deliberada y la narración fragmentaria operan como contenedores de realidad, formas que apuntan a los síntomas de un tiempo en que la experiencia de existir se vuelve plural, desplazada e inestable.

Así, los procedimientos de escritura se alinean con la experiencia misma de la escritura, en una constante apropiación de textos, voces e identidades. «Lo que buscan las novelas del Crack es lograr historias cuyo cronotopo, en términos bajtinianos, sea cero: el no lugar y el no tiempo, todos los tiempos y lugares y ninguno.» (Volpi, Urroz, Padilla, Chávez y Palou, 2000) Es justamente en esa lógica que se inscribe Rivera Garza, al configurar espacios fragmentados, intersticiales y sin coordenadas narrativas fijas. Desde su crítica a la historia oficial hasta la creación de escenarios como hospitales psiquiátricos, zonas liminales o cuerpos en transformación, su obra despliega un universo que comparte los principios estéticos del Crack.

La construcción formal acompaña esta lógica. Los textos fragmentarios, enigmáticos y a veces opacos, no buscan representar con claridad, sino seguir el movimiento de personajes cuya memoria, identidad y racionalidad se encuentran en constante quiebre. Como observa Samuelson,

En su obra existe una clara relación entre forma y contenido en cuanto a que los textos fragmentarios, enigmáticos y ambiguos se unen con personajes y situaciones que rechazan una descripción sucinta y cuya existencia se caracteriza por rupturas en la memoria, la identidad y la racionalidad. En este contexto no es sorprendente observar la proliferación de personajes ficticios que escriben en los textos de Rivera Garza y que representan algunas de las obsesiones que delimitan su compromiso creativo con la escritura y el texto. (en Estrada, 2010)

Aunque Rivera Garza ha señalado explícitamente que no se adscribe al Crack, la resonancia entre su obra y los postulados del manifiesto radica en una afinidad estética que se sirve de la experimentación formal para intervenir críticamente en la construcción de sentido histórico. Así, la escritura de Cristina Rivera Garza configura un laboratorio literario donde la historia, el cuerpo, la violencia y la frontera se entrecruzan. Desde una ética de lo común, su obra desafía los límites del género, literario y sexual, y propone una estética comprometida con la memoria, la desobediencia y la reescritura.

2. El espacio de la representación: clasificación de espacios

Los cuerpos entablan relaciones simbióticas con el entorno. En principio, en cuanto maquinarias individuales, cada cuerpo se acopla a lo circundante para producir al unísono, en conjunto, intereses comunes como confort, emociones, sensaciones e imaginarios. Los cuerpos en esos entornos realizan movimientos acompasados o arritmias que demuestran ejercicios de disciplinas, comportamientos aprehendidos, repeticiones adquiridas que responden a necesidades y funciones. Son las culturas, las microgeografías en las que se desenvuelve cada cuerpo las que determinan los límites de dichas necesidades y funciones. En ocasiones, la relación va más lejos de lo biológico y lo funcional y se insertan valores del tipo *significado*. En dicho escenario es posible entender las separaciones de espacios como una taxonomía, en correspondencia con las actitudes, los modales y las maneras en que los cuerpos asumen sus roles en cada uno de ellos. Se trata de divisiones y jerarquías artificiales, creadas y renovadas de tiempo en tiempo, en espacios siempre cambiantes. Esta mutabilidad es desde la que nos proponemos un análisis de los significados puesto que, con el tiempo y las diversidades culturales, cada espacio adquiere dimensiones que mezclan lo objetivo y lo subjetivo. El entramado cultural y quienes lo producen, los humanos, codifican y decodifican dichos significados, «no solo por tener el poder de adaptarse a las condiciones cambiantes de los entornos naturales y transformarlas, sino también porque sus acciones en la superficie de la Tierra inscriben formas de vida, de organización en sociedad, de pensamiento y de creencias, en espacios cuyas estructuras, escalas y modos de constitución varían según los lugares y las épocas» (Besse, 2019: 91-92). Como sociedades hemos elaborado una división amplia de los espacios, una clasificación que expone la organización, la comprensión de las características, las diferencias y los modos de funcionamiento; por consiguiente, se trata de un sistema, de un método del todo rígido y artificial aplicado a lo orgánico.

El proceso referido es de larga data, elaborado desde la necesidad de adaptación del humano al espacio según las condiciones temporales. La tecnología, los cambios climáticos, las configuraciones incesantes de los distintos espacios funcionan como capas que, superpuestas, permiten la permeabilización de los saberes impresos. No creamos cada vez el espacio y sus significados; recogemos la información dispuesta en él, la apropiamos, transformamos y agregamos nuevas operaciones que, de más en más, desaparecen o se suprimen para dar paso a otras. «Los humanos son seres que habitan en una naturaleza física, en una naturaleza representada y en una naturaleza vivida,

experienciada. Representan el espacio, lo sueñan o lo ignoran, pero sus cuerpos se mueven en el entorno físico, que está hecho de permisibilidades, de *affordances* que abren y cierran trayectorias» (Broncano Rodríguez, 2020: 59).

La conjunción de espacio físico y representado lleva en todo momento al ser a resemantizar las formas, las acciones y los procesos mentales de creación que se dan en él. Habitar, acomodar, intervenir, distribuir, reparar, son apenas algunas de las acciones desarrolladas en el espacio y son, por tanto, el inicio del proceso de adjudicación de valores a los productos casa, barrio, pueblo, ciudad, país. ¿Qué sucede a nivel semántico con las actividades que en cada uno de estos espacios ejecutamos? ¿Se trata solo de funcionalidad y servicio? En efecto, no. Estamos hablando de gestos concatenados, vínculos que se fortalecen o desgastan incesantemente, en los que el sistema de interpretación provoca la emocionalidad. Las expresiones resultantes se derivan de ese complejo ir hacia adelante del espacio. El movimiento, ralentizado o dinámico, puede ser interpretado a modo de dibujos, planos de estelas invisibles cuya impronta se traduce en el ejercicio del poder: centro-periferia, adentro-afuera, público-privado. Demarcaciones y límites de los cuerpos en estrecha conjunción con el espacio, debido a su heterogeneidad, a su «dimensión representacional: [en la cual] hacemos mapas del entorno social y físico que nos rodea para encontrar nuestro lugar en el mundo. La arquitectura, el urbanismo, los planes de vida que hacemos prefiguran un mapa y una construcción del espacio» (Broncano Rodríguez, 2020: 55). Estar en el espacio es redibujar el mapa que ha sido elaborado con antelación, entender sus recovecos, idear los lugares, identificar las sinergias, las relaciones, las líneas que nos unen.

Los modelos de ciudades, barrios, parques, edificios, casas y demás formas del espacio se rigen por preceptos comunes, generalmente estructuras verticales y horizontales superpuestas, retículas con posibilidades de reescritura y ampliación. La implementación tecnológica posibilitó la investigación y el desarrollo de nuevos materiales y, en consecuencia, su uso aceleró los procesos de construcción. Desde la modernidad, la necesidad de mano de obra para la industria promovió las migraciones y las concentraciones en puntos determinados de la geografía. En las ciudades, la convivencia estrecha conllevó cercanía y la aglomeración evolucionó en otras maneras de experimentar e interpretar el espacio. La escasez de sitios en las urbes produjo las constantes reducciones y acondicionamientos de los lugares disponibles, al tiempo que creció la demanda de otros espacios de uso compartido como parques, plazas, centros comerciales e instituciones (religiosas, militares, educativas). En esta perspectiva la

reflexión sobre lo que es el espacio en sí es una constante que promueve su análisis y su interpretación, el origen de las búsquedas ontológicas dadas por los rompimientos de los hábitos, las vocaciones y las tradiciones. Para Perec el espacio es

[...] una dimensión, una extensión, una materialidad, una realidad, una configuración, una estructura, la inducción, la diseminación, la fragmentación... Todo tiene lugar en el espacio, todo es el espacio o todo es el espacio y ocupa un espacio (la teoría de los agujeros negros ha demostrado que el vacío también ocupa su lugar junto a lo demás), la materia, la antimateria; el lleno/vacío es el espacio dinámico o la dinámica de un espacio siempre en transformación (como la materia que es), porque no hay principio ni fin, sino cambio incesante y transformación evolutiva o involutiva de una materialidad. (2001: 11)

De lo anterior se deduce la dinámica inmutable de doble vía: el espacio cambia porque los humanos lo cambian, los humanos cambian porque el espacio así lo hace, requerimos un viaje desde nuestro interior hacia el afuera, desde la subjetividad hacia un complejo contexto de tipo objetivo para comprender cómo ocurre este proceso dialógico. El espacio es tiempo y, como tal, su estudio, el del espacio, es consustancial a las temporalidades que dieron paso al movimiento. Esta ecuación nos remite a un principio, no a uno prístino, sino al inicio de la representación mental del espacio-tiempo, en donde la conciencia de nuestro lugar en el mundo demanda una respuesta emotiva, susceptible de servir de fundamento al entramado simbólico emplazado.

Así comienza el espacio, solamente con palabras, con signos trazados sobre la página blanca. Describir el espacio: nombrarlo, trazarlo, como los dibujantes de portulanos que saturaban las costas con nombres de puertos, nombres de cabos, nombres de caletas, hasta que la tierra solo se separaba del mar por una cinta de texto continua. (Perec, 2001: 33)

Es en este escenario de mapas y líneas en el que las separaciones operan como segmentos de estructuras definidas en donde es posible interpretar las representaciones del espacio y sus relaciones vinculantes básicas, no por reduccionismo, sino porque explican la forma de las formas desde un constructo fenomenológico, desde la experiencia saturada y expresada en el espacio mismo. Ahora bien, las interacciones acaecidas en el espacio, descritas y vividas, traducidas al lenguaje se expresan en adverbios de lugar y de tiempo, en verbos activos, en preposiciones, por lo que operan como elementos reflectantes en el estudio del lugar, en la topología, que «[...] se ciñe al espacio, [...]». Para ello, utiliza lo cerrado (*adentro*), lo abierto (*fuera*), los intervalos (*entre*), la orientación y la dirección (*hacia, delante, detrás*), la cercanía y la adherencia (*cerca, sobre, contra, cabe, adyacente*) la inmersión (*en*), la dimensión... y así sucesivamente, todas ellas realidades sin medida, pero con relaciones» (Serres, 1995: 68).

De este modo, la percepción del espacio delata y libera las relaciones espaciales. La capacidad perceptiva anhela y configura el espacio a partir del entramado simbólico profundo presente en las ya dispuestas formas de los lugares. El cuerpo en el espacio tiene como finalidad explícita el desplazamiento entre las distintas formas; así, vamos de un punto a otro, permanecemos circunstancialmente, nos movemos de nuevo y las más de las veces retornamos sobre los mismos puntos. La trama resultante expresa la capacidad de correspondencia; «estar» implica entender en qué lugar sucede, «adentro», «afuera», y las implicaciones de dicha relación, «hacia», «cerca», «sobre», «en», «entre». Así, en tanto el uso del espacio se ve reflejado en adverbios, el binomio cuerpo-lugar tiene por función la organización, ya que nos sitúa en él señalando los vínculos y complicidades y, a la par, indica la durabilidad de la relación. «Habitar adentro» (según experiencias indistintas) significa un tiempo prolongado que contiene a su vez otro tipo de conexiones, las acaecidas en el espacio íntimo, interior; mientras que «estar adentro» indica una permanencia corta, no ajena de afectividades, pero más concisa. En esta medida, las razones por las que decidimos «habitar» o «estar» configura el tiempo de permanencia en el que la percepción, en sentido puro, experimentará el espacio. Los hechos que se derivan de este encuentro tendrán más o menos trascendencia en quien los experimenta dependiendo de la compenetración y la conciencia del espacio regulada por la subjetividad. La realidad, como una serie de interpretaciones, se presenta entonces como comprensión del espacio; la construcción que se deriva de la experiencia combina elementos, formas reales como texturas, materiales, sinuosidades, con las relaciones, las valoraciones y las necesidades psicológicas. «Habitar» el espacio denota la participación en la realidad, el tiempo se estrecha conforme a las medidas de la permanencia del encuentro cuerpo-espacio y, de este modo, inicia otra relación vinculante, entre quien administra el espacio y quien desea o necesita permanecer. Las condiciones de dicha estancia estarán regidas por una compleja trama de signos, significados e intereses a las que denominamos poder. El ejercicio del poder —*potencia*²⁹— desempeña un rol importante en la producción de las relaciones en los sistemas, bien como indicador del orden, bien como impulsor de las medidas de funcionamiento de los grupos o como

²⁹ «[...] el vocablo poder encierra una ambigüedad: puede referirse tanto a la *potentia* como a la *potestas*. En la medida en que *potentia* designa preferentemente una “fuerza” natural, la *potencia* no puede tener más límite que [...] otra *potencia* igual o superior» (Pardo, 1998). En nuestro caso, tomamos el tono de *potentia*, por cuanto nos enfocamos en los ejercicios de fuerza y generación de órdenes.

adjudicación o distinción de quien lo ejerza (temporalmente), en consecuencia, indica qué papel desempeñan las partes y los códigos que interfieren. Así, en los sistemas sociales

el poder de quien lo detenta, [el código que se ejecuta en el momento] no se describe en forma satisfactoria como una causa, o incluso como función compleja de un catalizador. Los catalizadores aceleran (o retardan) el inicio de los sucesos; sin cambiar ellos mismos en el proceso, causan cambios en el coeficiente de conexiones efectivas (o probabilidad) que se espera de las conexiones casuales que existen entre el sistema y el entorno. (Luhmann, 2005: 18)

Por consiguiente, la configuración del escenario se expresa entonces en relaciones e interconexiones que ejemplifican procesos internos de gran envergadura; lo interpersonal trasciende las necesidades puras y se instaura en el ámbito de lo semiótico, de las relaciones y las comunicaciones concretas. La significación resultante instaura otros procesos —tensiones— que superan la fenomenología del espacio para causar sobre este distintos sentidos probables en pro de la separación de las funciones y la claridad de quienes deben ejecutarlas. La corporalidad queda condicionada a las normas del espacio expresadas en las distintas formas y actores, los ejecutantes custodian el funcionamiento y los demás actores acatan el ingreso en las tramas. Sin embargo, esta coordinación en la comunicación no es estable ni predeterminada, tal como lo advierte Luhmann: «las sociedades altamente complejas, que necesitan mucho más poder que las sociedades más simples, tienen que modificar la proporción del ejercicio del poder a la aplicación de sanciones, y deben manejar una incidencia cada vez menor de realización factual de alternativas evitables» (2005: 33). Por tanto, los hechos están modelizados a propósito de las condiciones de la estructura de la sociedad en el espacio en el que se desarrollan y la consecución de los propósitos depende estrechamente del éxito del ejercicio del poder. Siendo así, el entorno opera como una entidad en donde

el poder sirve como un catalizador para la construcción de cadenas de acción. Si el poder puede darse por sentado en varios puntos, surge, por decirlo así, una tentación de formar combinaciones de cadenas, en las que la selección de una acción conduce a la de otras, o las anticipa como consecuencia del término de la primera selección. Más frecuentemente que en el caso con la coincidencia casual de intereses, se da como resultado la formación de cadenas extensivas de acción que demuestran ser valiosas debido a las ganancias que produce la combinación. (Luhmann, 2005: 57)

En esta medida el poder deriva en sucesiones de nodos de poder, se extiende en una cadena subordinada que estructura la sociedad en pequeños conjuntos. La división facilita el control en una extensión más amplia, una red jerarquizada y eficaz que cuantifica los resultados y reconoce los quiebres con celeridad. Los límites de la actuación

de quienes intervienen persisten en la medida de la capacidad modelizante de las reglas signadas a los espacios. La libertad de los cuerpos y la expresión de las subjetividades se contienen en el acatamiento y derivan en docilidad y aprisionamiento, el espacio es contenedor de los contenidos y autorregulador de las emociones.

Entre las muchas estrategias de las sociedades modernas para el ejercicio del poder señalamos ahora al tiempo que, como concepto relevante en los procesos espaciales y espacializantes, representa un valor de marcado interés. El orden que la sociedad moderna ha instaurado en los cuerpos depende en gran medida de la aplicación del tiempo; la regulación del gasto se expresa en la duración reglamentada. La separación del tiempo entre trabajo o educación, uso autónomo y descanso establece las medidas de distribución. Sobre la utilización del tiempo en el trabajo, en las instituciones educativas y sociales rige un estricto cuidado y una organización que prácticamente disponen las condiciones de nuestras vidas. Por lo anterior, Broncano Rodríguez afirma que

el calendario y el reloj han sido siempre los símbolos más excelsos del poder, pues quien controla los ritmos controla también la suspensión de aquellos y el señalamiento del momento especial que rompe el tiempo entendido como cronos y lo convierte en Kairós: momento inusual y significativo. La imprevisibilidad del poder muestra así cuál es su mayor debilidad: al poder se le obedece pero raramente se confía en él. (2020: 72)

De manera que las relaciones están siempre próximas al colapso, y es a través de estos mecanismos de poder que las organizaciones demuestran su autoridad. El destino y la distribución del tiempo está íntimamente vinculado a las necesidades espaciales y a la interdependencia de los flujos económicos que se desprenden de allí. Así, al referirnos al aspecto tiempo como símbolo, volvemos sobre las conexiones semánticas construidas y fijadas en los cuerpos pues «lo esencial que debemos retener es que al formar sociedades producimos espacios de posiciones que, a su vez, nos reproducen como seres independientes. El poder y las tensiones son la regla constitutiva de los espacios sociales» (Broncano Rodríguez, 2020: 67). Por esto, la distribución espacial se basa en la administración de los distintos poderes conforme al rigor y la durabilidad del ejercicio en consonancia con las disposiciones de época. En este contexto, la sujeción de los cuerpos a un espacio u otro, el tiempo de permanencia, el uso y la temporalidad: laxitud y disciplina, conjugan la aceptación o el rechazo del entramado simbólico correspondiente. La regulación de los tiempos de permanencia en los espacios marcará, asimismo, la correspondencia de la aceptación de las funciones porque,

[...] entre los diferentes mecanismos de poder que podemos encontrar en las relaciones de producción, las relaciones familiares, las relaciones sexuales, [...] [es] posible constatar coordinaciones laterales, subordinaciones jerárquicas, isomorfismos, identidades o analogías técnicas, efectos de arrastre que permiten recorrer de una manera a la vez lógica, coherente y válida el conjunto de esos mecanismos de poder y aprehenderlos en lo que pueden tener de específico en un momento dado, durante un periodo dado, en un campo determinado. (Foucault, 2017: 17)

Así, es posible fijar un hecho a una temporada o a una condición de conjunto dado y, en tanto que proceso lógico, aproximarnos a la capacidad de recepción de los sujetos en la configuración del tiempo en el espacio. Entonces proponemos una división de los espacios de acuerdo con la sujeción a los patrones ampliamente difundidos y ejecutados en la mayor parte de la historia humana, esto es, adentro-afuera, en donde los espacios del adentro refieren al vínculo doméstico y los espacios del afuera a lo público. Pertener y habitar uno u otro ha correspondido a hombres y mujeres por igual; sin embargo, el uso del tiempo es distinto, las tareas atribuidas a uno y otro sexo —en términos generales— son también marcas de tiempo que condicionan la estancia y la configuración de las sociedades (los comportamientos difieren de acuerdo con las culturas). Dicha taxonomía nos permitirá entender cómo opera el poder en uno y otro espacio y aproximarnos a las características que, expresadas en el corpus seleccionado, dan cuenta de la configuración espacial en las sociedades representadas. Ya que las significaciones imaginarias sociales

no pueden ser captadas más que de manera derivada y oblicua, o sea como la distancia a la vez evidente e imposible de delimitar exactamente entre un primer término —la vida y la organización efectiva de una sociedad— y un segundo término, —igualmente imposible de definir esta vida y esta organización concebidas de manera estrictamente «funcional-racional»—; como una «deformación coherente» del sistema de los sujetos, de los objetos y de sus relaciones; como la curvatura específica de cada espacio social; como el cemento invisible que mantiene conglomerado este inmenso batiburrillo real, racional y simbólico que constituye toda sociedad; y como el principio que elige e informa los restos y los pedazos que serán admitidos en él. (Castoriadis, 2007: 230)

Nuestra taxonomía apunta a la comprensión de la clasificación dada por la incidencia del espacio, basados en los comportamientos sesgados al «habitar-estar» a un lado u otro de la imaginaria o expresa línea que separa lo privado de lo público. Por tanto, nuestros recorridos, de lo grande a lo pequeño o viceversa, demarcarán las representaciones, los mapas, las líneas que como posibilidades de tiempo enuncian los valores de la significación, teniendo en cuenta que las obras analizadas comprenden cuatro décadas y su lugar de enunciación refiere a cuatro países.

El «hacer» de los cuerpos en el espacio marca, ciñe y dirige las relaciones, de modo tal que el tiempo que dedicamos al lugar proporciona en el entramado simbólico y

de pensamiento maneras de producción, actuación y vínculos. Cada uno de los espacios con los que interactuamos deviene distintos tipos de relación, «espaciamos» el espacio; esto es, hacemos espacio en el espacio y de este modo la tautología del «estar», de plantar el cuerpo en un lugar, nos permite echar a andar las conexiones que a nivel político se han instaurado previamente. Diferenciar los espacios, estratificarlos, elaborar un listado de cada uno y las relaciones que se entablan entre el cuerpo y este, limitado por paredes, por follajes, por rejas, por ideologías, por presiones sociales o económicas, por historias que condenan (pasados insertos en los cuerpos) nos permitirá el ingreso a la dialéctica de los procesos de vida inscritos en los espacios en tanto que palimpsestos difusos que generan vacíos.

También nos ocuparemos de los silencios marcados por los espacios en los cuerpos o los gritos musicalizados igualmente por los espacios en los cuerpos, ya que entendemos que «el espacio es vivido como experiencia, es decir, como reacción epidérmica que produce placer o daño pero se convierte en relato, en nostalgia o en soledad, en confinamiento o libertad» (Broncano Rodríguez, 2020: 55). Las obras que conforman el corpus abarcan tanto espacios privados como públicos, y en cada separación identificaremos las normas y las maneras del poder expresadas en ellas, así como «las dicotomías Naturaleza/Cultura: Casa/Entorno de Afuera, como ámbitos de una cartografía genérico-sexual, que imponen fronteras a lo femenino. [Puesto que] [...] es a través de estas fronteras que se prescribe un modo de conducta y se delimita un espacio de carácter ontológico» (Guerra, 1994: 13). Se trata entonces de un recorrido que no seguirá líneas de tiempo ni cronologías exactas; al contrario, identificaremos conceptos relacionados con espacio-tiempos dependientes de espacio-tiempos reales a los que se refiere cada obra, y atravesaremos con los personajes las casas, las ciudades y las distintas instituciones.

Así, en los espacios privados iremos por barrios burgueses de Bogotá en la novela *Delirio* (Restrepo, 1999) y luego a Río de Janeiro en *La república de los sueños* (Piñon, 1984), para examinar la metáfora de la casa-cosmos, en alusión a la completitud del contenedor. Más adelante, examinaremos la casa cuando se comporta como una institución y nos adentraremos en las políticas opresoras expresadas en la casa de *Delirio* (Restrepo, 1999), así como en la casa-institución del cuento «La camisa del marido» (Piñon, 2014). En la parte correspondiente a los espacios públicos empezaremos el itinerario en el palacio de Voces del desierto (Piñon, 2004) y pasaremos por el manicomio La Castañeda de Ciudad de México, escenario común en los textos Nadie me verá llorar

(Rivera Garza, 1999) y *La Castañeda*. Narrativas dolientes desde el Manicomio General México, 1910-1930 (Rivera, 2010). Esta revisión nos permitirá un examen crítico de los espacios de reclusión y de las instituciones de poder y control, las cuales tanto protegen como ocultan y están al servicio de intereses mayores. En la última sección revisaremos algunos espacios del afuera que escapan a la dicotomía entre lo privado y lo público. Algunos de estos corresponden a lugares heterotópicos situados fuera de las instituciones, mientras que otros se configuran fuera del tiempo; se trata de espacios en los que el ejercicio del poder deriva en estructuras violentas, desintegradoras o confusas. En este sentido, indagaremos en la figura del prostíbulo, presente en las novelas *La novia oscura* (Restrepo, 1999), *Fábula de la virgen y el bombero* (Gorodisher, 1993) y *Nadie me verá llorar* (Rivera Garza, 1999). Asimismo, realizaremos una fuga hacia el bosque y la isla, para analizar ejercicios de poder de carácter patriarcal, militar y estatal en el cuento «Allí te comerán las turicatas» (Rivera Garza, 2013) y en las novelas *El mal de taiga* (Rivera Garza, 2014) y *La isla de la pasión* (Restrepo, 1987).

2.1. Espacios privados: la casa y sus metáforas

La vida en sociedad transformó el entorno natural en espacios habitables que imitan y sustituyen sus elementos. Esta transformación dio lugar a una geografía interior delimitada por muros, en la que se condensan prácticas sociales, tradiciones y dinámicas afectivas. El hogar sustituye y sintetiza en pocos metros cuadrados la experiencia del entorno natural, al tiempo que gana en complejidad simbólica. Son sintomáticos de nuestro tiempo la estrechez, los apartamentos reducidos y la proximidad, no solo como respuesta a las transformaciones de la vida moderna en torno a las ciudades, sino como condición de los procesos evolutivos. Con Serres, decimos que

la vida tiende hacia lo pequeño, a la medida del lugar. En física, el observador y el teórico pueden cambiar de escala y trabajar con lo inmenso o con la micra, mientras que no se conoce, [...] macrobiología de un gran organismo, salvo en la teoría onírica. Nadie sabe de existencia viva larga, quiero decir de la duración de un sol o de un mundo. La vida tiende hacia lo muy corto. (1995: 56)

La casa puede ser representada con una simple estructura geométrica. Basta un cuadrado para la envergadura, un triángulo para el techo y, cuando más, un rectángulo interno hace las veces de ventana o puerta. La casa es en el imaginario humano el lugar de descanso, de protección, el punto al que hay que retornar cada día después del trabajo

o la escuela, un refugio: «[L]a vida empieza bien, empieza encerrada, protegida, toda tibia en el regazo de una casa» (Bachelard, 2016:35). Es, al tiempo, la nación de los sueños, el cofre que posee los juegos infantiles, las horas de ocio y de estar, de permanecer; en suma, un contenedor, el universo entero tiene cabida en sus límites. La casa es el equivalente al punto de origen, «las diversas moradas de nuestra vida se compenetran y guardan los tesoros de los días antiguos. Cuando vuelven, en la nueva casa, los recuerdos de las antiguas moradas, vamos al país de la Infancia Inmóvil, inmóvil como lo Inmemorial» (Bachelard, 2016: 35-36). Equivale a una imagen que va siempre con nosotros (incluso si no pensamos en ella), que contiene el tiempo, ya sea como marcador de los días y las noches, las semanas, los meses y los años —en tanto que punto de referencia de nuestra memoria: las historias comunes tejidas en el entorno familiar— o los instantes perceptivos de nuestro estar en el espacio. El tiempo indica el «estar ahí», el permanecer, vinculado de manera íntima con la existencia. Para Marc Besse, la interacción con el espacio se resume en «geograficidad», término que remite a la conexión íntima del ser humano y que «constituye la otra cara de su historicidad y que remite, al fin y al cabo, a la condición metafísica de la existencia terrestre del hombre. [...], ser es siempre ser ahí, en un sentido preciso, ahí sobre la Tierra, en un lugar a cierta distancia de otros lugares, en un lugar con un aspecto particular y a veces incomparable con otro» (2019: 69).

Continente y contenedor, una especie de «caja negra» en la que los recuerdos se convierten en lugar. Esta imagen poética con fuerte carga fenomenológica remite a imágenes mentales que se desplazan entre la razón y el mito. Para nuestro estudio es pertinente en cuanto que sus significados se vinculan a las metáforas que elaboramos con ella, con la casa, pues pone en el escenario un espacio real, tangible, que constantemente crea y retorna a un espacio imaginado, resignificándolo e interpretándolo, dotándolo de matices psicológicos y equivalencias emocionales. Como escenario creativo, referirse a la casa es «hablar de las diversas vías de la imaginación hacia la construcción de un sentido del espacio: como referente de su habitar en el mundo, como imagen de su hacer creativo y, sobre todo, como símbolo de su singularidad cultural» (Ardila, 2000: 24). Por tanto, y evitando el hecho de las particularidades propias de cada casa, el concepto mismo incluye los imaginarios, las sinécdoques que describen objetos capaces de contenerla (cama, mesa, lámpara, peluche, sofá, etc.), las historias y geografías que nos hacen, así como lo inventado y lo creado en ella. Partimos de la casa para entender el espacio que la crea. Esto como producto de los cambios y necesidades de las épocas, y también como

punto de partida, de anclaje y comprensión del espacio como tal, del encuentro entre las dimensiones, de las posibilidades de incluir el mundo. En esa «caja negra» disponemos las anécdotas, los momentos, las interacciones, las heterogeneidades y los indicios del habitar.

En este conglomerado de significados la casa, sus límites y bordes, son el equivalente a un caparazón, con notables connotaciones de quitina, de textura animal, cobijo, ya que la geografía y la ecología, entendidas como ciencias en las que el humano es la medida del mundo, convergen en dicho espacio. «¿Quién no sabe que el término ecología quiere decir, en sentido literal: teoría o discurso de la casa de los seres vivos? Del lugar, de la morada, del hábitat... en suma, lugares propicios y propios de los seres dotados de vida. ¿Inventan el lugar, en un mundo inerte que solo conoce el espacio?» (Serres, 1995: 40). En efecto, no. Estar adentro es estar protegido, resguardado, seguro, invisible para el mundo exterior, en comunión con el espacio. Topos hace referencia a un lugar y, como tal, encierra y separa el adentro del afuera, configura una oposición que implica, además, actuaciones, comportamientos, conductas que corresponden al adentro.

Entender los procedimientos y las correlaciones que se tejen al interior es ordenar el espacio y convertirlo en parte fundante de nuestro sentido en el mundo, ya que «la vida reside, habita, mora, se aloja, no puede prescindir del lugar. Se diría que dibuja y codifica su definición; entiendo por esta última palabra lo que dice su etimología: la asignación de límites o de fronteras, abiertas o cerradas» (Serres, 1995: 42). El adentro envuelve en sus márgenes al humano, configura una «esfera» de cualidades habitacionales propicias para la vida; la trascendencia de los actos tiene su punto de anclaje en ella. Sloterdijk propone las imágenes-metáfora de esferas como burbujas, globos y espumas para explicar el proceso humano en relación con el espacio y la política que se desarrolla en él. En principio, la «esfera» aglomera al significado y a quienes lo producen cual si fuera una bóveda alrededor de un conjunto determinado. Siguiendo estos aportes, tomamos el concepto de «esfera» para ilustrar la idea de la casa como una cubierta diferencial, como el límite que nos permite separar grupos y mirar en detalle las tensiones y los tejidos que rigen las actuaciones. Entonces, si «la esfera es recuerdo, previsión y presencia de espíritu a la vez: una alabanza en la que se manifiesta el presentimiento de la idea de espíritu del mundo. Como tiempo abovedado, la esfera imagina y desarrolla las cosas, las mantiene en la existencia y las conserva en la memoria» (Sloterdijk, 2017: 32), podemos decir que una «esfera» es el primer reducto de anclaje, en consecuencia, la casa se comporta de este

modo, como el origen significante de la existencia, la biblioteca emocional a la que acudimos para cimentar los principios sociales.

De este modo, la «esfera» nos sirve para recalcar la separación y la interconexión entre los espacios del adentro y del afuera. Permanecer al interior de la casa es garantía de protección, como la primera estructura social que integramos; en esta aportamos y tomamos de ella lo necesario para desarrollar el conocimiento de los intercambios de nuestras esferas y otras, de nuestras estructuras familiares y las demás que conforman los «globos» en los que estamos insertos. En esta medida, el influjo también determina la divergencia del afuera y, dado que la separación emplaza a la par el adentro y el afuera, la membrana que divide y recubre la vida, el estar y el permanecer se comportan entonces como un tejido enjuto, constreñido, susceptible de estirarse y ajustarse, siempre permeable. Así, el recubrimiento de la casa permite el «vivir» adentro y, en su calidad de receptáculo y productor de significados, confirma el interior y ratifica su consistencia.

Ya en la filosofía hemos practicado con fruición la metáfora de la cueva, porque fue esta con la que se «descubrió los adentros y los afueras, descubrió el umbral y el limen entre lo familiar y lo extraño. Esta primera fractura del lugar, entre lo peligroso y lo familiar, entre la búsqueda de alimento y el lugar de compartirlo, entre los trabajos y los cuidados, definió también órdenes sociales y afectivos» (Broncano Rodríguez, 2020: 59). Entonces la condición del afuera y las particularidades de las definiciones de este espacio refuerzan las funciones del adentro. Al producir una marcada diferenciación, los significados consolidan enfoques de dominio y aprendizaje que regirán las relaciones, la casa perfila los saberes, las maneras de relacionamiento en la organización jerárquica, así como los lazos afectivos entre los padres y los hijos y entre los hermanos (en caso de haberlos), una célula social. La casa equivale a la esfera que representa el grupo al que pertenecemos y, de este modo, ordena nuestra existencia en el espacio. Siguiendo a Sloterdijk:

La consolidación del espacio interior rompe una vez y otra la punta destructiva de lo casual y de lo sinsentido. Con la aparición de lo externo, extraño, casual, dinamitador de esferas rivaliza desde el principio un proceso de consolidación del mundo que trabaja por avecindar en un interior ampliado cualquier afuera, por horrible e inconveniente que sea: todos los demonios de lo negativo y los monstruos de lo extraño. El contexto se va convirtiendo en texto, tan a menudo y tanto tiempo como haga falta trabajar para eliminar lo externo o para reducirlo a formatos tolerables. En este sentido, orden es sobre todo el efecto de una transferencia de interior a exterior. (2014: 59-61)

La afirmación del adentro, entonces, está fundada en la organicidad de las relaciones, la coherencia en el traspaso de significados y las actividades que gobiernan

nuestro tiempo dan sentido a las cadencias y disonancias que surgen a cada momento. «Habitar» la casa implica afinidad con el espacio, compenetración con la geografía de los objetos en ella dispuestos, así como los ritmos del cuerpo en sus rutinarios desplazamientos al interior y con el exterior; aunque

[...] la casa siempre se aísla del exterior, establece una única conexión con la ciudad, indispensable para su funcionamiento. Los diferentes espacios de la casa, cubiertos y descubiertos, habitaciones y jardines, quedan protegidos tras los muros que a manera de concha o caparazón de caracol o tortuga defienden lo personal, lo íntimo, frente a cualquier posible intromisión. (Bright Samper, 2006: 61)

Entonces, «habitar» trasciende el nivel arquitectónico; se trata de una estrecha coreografía entre factores espaciales y sociales. El conjunto material y emocional de la casa enuncia los aspectos externos que han modelizado las actuaciones del espacio del adentro. Como el primer entorno del ser nos remite a la estructura familiar en la que cada «habitante» crea estelas de funcionamiento y emoción acordes a las subjetividades. La ejecución de los verbos en torno a la casa ratifica la sinergia necesaria para el funcionamiento, en la que la sociabilidad diversifica los significados y establece la dialéctica de la actuación. Los procesos de la vida son inherentes al primer espacio que nos acoge dado que

el vocabulario de la casa es social, moral, político. La casa es un concepto que permite pensar la unidad en el tiempo y en el espacio de un conjunto de actividades prácticas muy diversas, a la vez en el plano técnico (construir, sin duda, pero también mantener, reparar, cultivar, conservar, reutilizar, etc.) y en el plano humano (vivir con los otros, comer juntos, dormir, pero también conformar pareja y deshacerla, tener hijos, criarlos, transmitirles una lengua, una cultura, unos valores, morir, etc.). (Besse, 2019: 10)

De tal modo que la imagen que persiste es la de totalidad en cuanto a su significado procesual: la casa como el primer reducto simbólico del ser, de la protección, de la sociedad y los procesos incesantes de producción de sentido. En este punto, la metáfora, entendida como la concurrencia de dos significados tácitos expresados a través de posibles conexiones figuradas nos permitirá un análisis detallado de diferentes equivalencias que socialmente atribuimos a esta; a saber, la casa-cosmos y la casa institución.

En lo concerniente a Latinoamérica, la casa y sus connotaciones arquitectónicas, fundamentadas en el proceso de conformación de las ciudades (siglos XVIII y XIX), cuenta con una estructura que ha sufrido pocas variaciones hasta la actualidad, pero significativas de los cambios económicos, urbanísticos, sociales e íntimos. En principio,

la configuración de lo privado contaba con una habitación matrimonial, habitaciones individuales para cada uno de los hijos, habitación de servicio, habitación de huéspedes; en lo referente a las estancias públicas era común la existencia de habitaciones para distintas horas del día: las medias nueves, el almuerzo, las onces o el té eran actividades vinculadas al comedor o, en ocasiones, a las estancias del jardín interno; mientras que la sala hacía las veces de tribuna de diálogo o espacio para el encuentro, o para actividades comunitarias como tejer, coser u otras manualidades. Lo anterior implicaba una gran área construida y una distribución especializada. Así mismo, a partir de la separación del trabajo, los hombres y las mujeres tenían un lugar designado, espacios diferenciados con respecto a lo público y lo privado. «Habitar» la casa en esta distribución le correspondió en mayor medida a la mujer y a los niños, y en este panorama la figura femenina se vinculó a la casa y a las tareas domésticas, donde la intimidad entonces se apoderó de la mujer, su figura delicada confirió un aspecto frágil y delicado y, por ende, debió hacerse cargo de tareas en apariencia más livianas: una condena al adentro. Con el tiempo, el trabajo de la casa le correspondió solo a ella, en contraposición al del ejecutado por los hombres en el espacio público. Dicha configuración se transformó de conformidad con los fenómenos de migraciones y poblamientos, también gracias a la condensación de los centros industriales como generadores de empleo que, en consecuencia, aumentaron desproporcionadamente el número de habitantes y fomentaron la concentración en áreas específicas, cuyo resultado fueron casas más reducidas en áreas y de más alto valor económico.

Sin embargo, un fenómeno particular se configuró después de que las mujeres tuvieron derecho al voto, un lugar en las universidades y la decidida convicción y necesidad de laborar; dado que el gasto de tiempo en el espacio doméstico se redujo, el número y el tamaño de habitaciones paulatinamente fue disminuyendo también. En la época contemporánea el tamaño de las casas y el lugar de correspondencia de acuerdo con la distribución biológica basada en el sexo no opera en las mismas lógicas, de modo que sobre estas disposiciones las aproximaciones a la casa y el tiempo de estancia se modificó radicalmente. Entre otras muchas consecuencias de los cambios en los espacios de habitar resaltamos el incremento en el costo de la propiedad privada y, en consecuencia, la condena a espacios reducidos, la condensación de la producción del significado de la casa y los verbos asociados a ella. En los análisis realizados en las distintas artes del concepto casa, nombramos el habitar simbólico debido a que este cohesiona acciones reales sobre un espacio real con las interpretaciones que resultan de

la interacción. Siguiendo a Besse: «habitar es, ante todo, instalarse en un sistema de intercambios metabólicos a la vez funcional, afectivo y simbólico, entre los lugares, los seres y las cosas que pueblan esos lugares y que precisamente los ocupan. En ese caso, se trata de algo más que de un simple «interior»: es un mundo y la organización del mundo» (2019: 130). Como parte del análisis simbólico decimos que dicha organización del mundo actúa desde lo real para insertarnos en el significado profundo del sentido de «habitar».

Teniendo en cuenta que la literatura provee miradas divergentes del espacio de la casa, donde las metáforas permiten el distanciamiento crítico necesario para trazar recorridos taxonómicos sobre los universos simbólicos en los que lo femenino opera de modos distintos, afirmamos que la esfera de lo doméstico está separada del mundo exterior a través de la conciencia de la geografía hecha de muros y que, en respuesta al desarrollo cultural y la subsecuente modificación del pensamiento, la casa se ha visto afectada y sufre de modo paradigmático el influjo del afuera. Entonces lo doméstico, en lo que se reconoce un poder protector y creativo, es también una condena, una clausura, el ejercicio mejor perpetrado del patriarcado que afirma y divide: el hombre afuera, en lo público, y la mujer adentro, en la intimidad. Esta apropiación del espacio deviene en producción de estados de sujeción y separación en los que la asignación de la permanencia y la pertenencia es, de entrada, una división con asignaciones aleccionadoras. «Las casas son lugares de parada para vida retenida, y ofrecen un sitio a la irrupción del tiempo en el espacio: esta expresión es la figura explicativa de la más recóndita obviedad con respecto a la estancia del ser humano en habitáculos» (Sloterdijk, 2018: 388). Como tal, a esta característica de estancia obvia asignamos entonces la metáfora de casa-cosmos, por cuanto refiere al sentido fenomenológico de la existencia en el espacio del adentro, de la configuración de un mundo completo al interior de los muros.

Si bien referimos aquí un proceso amplio, el corpus seleccionado abarca apenas cuatro décadas de escritura; no ocurre lo mismo con el tiempo de los relatos, que nos trasladan hacia atrás hasta finales del siglo XIX, o incluso a un tiempo indeterminado en la Edad Media. Por tanto, la correspondencia filosófica, fenomenológica y literaria se basará en diversos tiempos (sin excluir el tiempo que le corresponde a cada obra) para esclarecer los propósitos del análisis. Conscientes de que

a cada forma social pertenece una casa del mundo propia, una campana de sentido a cuyo sonido los seres humanos, antes que nada, se reúnan, entiendan, defiendan, acrecienten, limiten. Las hordas, las tribus y los pueblos, tanto más los imperios, en cada uno de sus formatos, son magnitudes

psico-sociosféricas que se acomodan, climatizan, recogen ellas mismas. A cada instante de su existencia están forzadas a colocar sobre sí, con sus medios típicos, cielos semióticos propios de los que les lleguen inspiraciones comunes caracterizadoras. (Sloterdijk, 2014: 62)

En esta medida la metáfora casa-cosmos, aunque vasta, delimita la semiótica del significado del espacio del adentro como la configuración del universo; esto es, el cosmos refiere al espacio exterior, amplio e inagotable, pero desde la connotación plantea el modo en que la casa equivale a un todo que representa la mitología personal y familiar, la capacidad discursiva de la bóveda celeste como afirmación del espacio sideral y terrenal.

En otro plano la metáfora que vinculamos al espacio interior relaciona directamente la capacidad de sujeción que logra la casa en lo referente a las normas que incardinadas en los cuerpos gobiernan las relaciones. A consecuencia de que, en «el caso del “espacio cerrado” de las disciplinas o el “espacio de seguridad” de la gubernamentalidad liberal, [...] [la casa] no sería, de nuevo, una anterioridad ontológica, sino el resultado de redes relacionales, discursivas y no discursivas, susceptibles de inteligibilidad en la cartografía crítica de sus técnicas y prácticas de poder» (Perea Acevedo, 2013: 130), defendemos la idea de que las redes relacionales nos llevarían por la senda de la construcción del vínculo casa-institución. En atención a que la forma social incorpora asuntos de vigilancia y control, de imposición de ideologías o comportamientos, el espacio interno de la casa resalta el valor de la construcción de estructuras, subrepticias como expresas, bajo las cuales las estrategias de poder rigen las relaciones en las que una persona (o varias) se encuentran sujetas de los deseos de la estructura misma o de otra persona.

2.1.1. La casa-cosmos

Casa y cosmos son dos palabras que sugieren puntos distantes: lo pequeño y lo inconmensurable. La casa, un punto en el espacio geográfico; el cosmos, espacio infinito capaz de contenerlo todo. Fenomenológicamente hablando, la conjunción de casa y cosmos equivale a los valores que adjudicamos a la casa como contenedor de lo ilimitado, de la posibilidad de tener, meter, ajustar, encajar los aspectos del cosmos en el volumen casa desde lo simbólico y lo emocional. Ese espacio íntimo en el que nos sentimos a nuestras anchas, en el que caben los juegos, las pasiones, las edades, poblado de objetos que contienen el tiempo y otros espacios de dimensiones distintas, suscita analogías cosmológicas. «Uno puede describir su casa como si fuera un mundo porque,

simétricamente, el mundo es como una casa. La casa es como un pequeño mundo y el mundo como una gran casa» (Besse, 2019: 71). Se trata de ajustar una imagen a otra, metaforizar el espacio en cuanto puntos imaginarios y valores adjudicados por la tradición o por una manera propia de configuración espacial.

Esta idea nos retorna al principio de las consideraciones de la casa (o sus equivalencias de choza, cabaña) en donde elementos de tipo fundante ejercen como distribuciones u organizaciones del mundo en el que las separaciones, más que prácticas, son simbólicas. Mircea Eliade se refiere a esta distribución al recordar tradiciones espaciales de tribus como las algonquinas o los sioux:

Su techo simboliza la bóveda celeste, el suelo representa la Tierra, las cuatro paredes las cuatro direcciones del espacio cósmico. La construcción ritual del espacio queda subrayada por un triple simbolismo: las cuatro puertas, las cuatro ventanas y los cuatro colores significan los cuatro puntos cardinales. La construcción de la cabaña sagrada repite, pues, la cosmogonía. (1998: 32)

Dicha interpretación se somete al doble sentido habitar-crear el cosmos, pues las representaciones implican una fuerte necesidad de entender cada uno de los elementos de la composición casa como espacio en el que la vida acontece y también como entorno protector. Ratificar que habitamos una estructura es dar sentido a las conexiones existentes, explorar las posibilidades, cercar y encajar el significado. Así, las paredes limitan los confines de las tramas que tejemos, nos ponen en el centro como seres interpretantes. En las ciudades modernas hemos perdido las referencias cardinales, las construcciones obedecen a otros esquemas; sin embargo, y aunque la secularización predomina, las paredes son la membrana protectora a través de la cual ajustamos los recorridos solares del día y la noche, nuestros ritmos, tareas y rutinas se coordinan con respecto a esta división. La casa está estática, no requiere orientación, el norte sería igual que el este; no obstante, es el polo a tierra, el centro desde el que planeamos el contacto con el exterior. Estamos cerca de «algo», lejos de «algo», su ubicación, la de la casa, es nuestra ubicación; a partir de ella repartimos los tiempos en los desplazamientos, un punto de tensión en donde los objetos-lugares de la ciudad son objetos con los cuales orbitamos. Si el universo lo contiene todo, y nos contiene como humanos, y organiza nuestra estada en el mundo, recorreremos el universo aun estando dentro de la casa. Al interior, del mismo modo, las referencias cardinales dan tonos, temperaturas y enuncian los cambios exteriores; la membrana permite la permeabilización de esta expresión del afuera, adentro, puesto que

cada sociedad define y elabora una imagen del mundo natural, del universo en el que vive, intentando cada vez hacer de ella un conjunto significativo, en el cual deben ciertamente encontrar su lugar los objetos y los seres naturales que importan para la vida de la colectividad, pero también esta misma colectividad, y finalmente cierto «orden del mundo» (Castoriadis, 2007: 239).

Las analogías propuestas hasta aquí se complementan con las relaciones de arriba-abajo = techo, suelo que, en cuanto paralelismos, no escapan al significado de protección, intimidad y cimiento. «Por orden de aparición ontológica, las imágenes primigenias de la arquitectura son: suelo, techo, pared, puerta, ventana, hogar, escalera, cama, mesa y baño. Cada una de las imágenes puede analizarse desde el punto de vista ontológico, así como desde el poder de su encuentro fenomenológico» (Pallasmaa, 2016: 102). Es decir, desde la existencia y afirmación del ser hasta el sentido que rige las relaciones fundantes de potestad. La creación del significado, por ende, demuestra la aproximación íntima del proceso; de lo más amplio, la tierra, el suelo, pasamos a los objetos que circundan las rutinas diarias y, de este modo, la significación es responsable de la creación de los nexos entre los objetos externos y la connotación subjetiva. El entramado habitacional responde entonces a la distribución de objetos y formas según la funcionalidad y el sentido, acorde con la interacción, el tiempo de enlace. Insistimos entonces en la figura del humano que distribuye y resignifica cada vez su actuar en el espacio del adentro. En palabras de Besse:

Por el hecho mismo de habitar, los humanos son geógrafos. No solo por tener el poder de adaptarse a las condiciones cambiantes de los entornos naturales y de transformarlas, sino también porque sus acciones en la superficie de la Tierra inscriben formas de vida, de organización en sociedad, de pensamiento y de creencias, en espacios cuyas estructuras, escalas y modos de constitución varían según los lugares y las épocas. (2019: 92)

De modo tal que la fenomenología sirve al sentido de realidad en donde las sinergias exceden los límites de la materia para fundamentar aquello que está más allá de la expresión inmediata de las relaciones, esto es, el espacio simbólico que, como algo que trasciende, se ubica en el sentir. Conforme con lo anterior, la metáfora de la casa-cosmos asimilará en todo momento la cualidad primaria de la casa, ya que esta

fue durante los dos últimos milenios y medio la idea de espacio más importante de la humanidad, puesto que representa la figura más eficiente de tránsito entre el modo de ser originario de los seres humanos en autocobijos sin paredes y la moderna residencia en cápsulas desanimadas. Si la historia de las grandes culturas hubiera de ser irremisiblemente también la historia de la construcción de casas, sería porque ninguna gran cultura habría podido solucionar sus problemas de autocobijo sin el semianimismo de la casa. (Sloterdijk, 2017: 200)

La casa es el contenedor absoluto y, en esta medida, opera como un elemento totalizante en torno al cual se estructura la relación del sujeto con el tiempo y su época.

Las pretensiones sociales que gobiernan los deseos de adquisición configuran, del mismo modo, el concepto de lo que debe ser la casa en términos arquitectónicos y emocionales, dado que la influencia del afuera es determinante de las actuaciones íntimas. Al dotar de excesivo sentido los objetos en tanto su connotación social es la marca irrefutable de las señales de nuestra época, el universo creado en determinada casa obedece a un consenso subrepticio sobre las cualidades imperativas que rigen el gusto o el estatus. Sin embargo, las relaciones emocionales prevalecen sobre las materiales incorporadas al sentido mismo de la convivencia, ya que «no podemos pasar de repente de ser seres bioculturales a puramente estéticos cuyos mecanismos mentales y sensoriales solo son capaces de apreciar el mundo como una experiencia estetizada» (Pallasmaa, 2016: 100). En esta medida, el contacto con el espacio-casa que nos acoge es también un espacio para ensayar distribuciones de acuerdo con las lógicas que gobiernan las necesidades de uso y estadía. Así la habitación, el rincón de lectura, la cocina o un sillón llegan a ser lugares imprescindibles en la afectividad hacia el espacio, el punto al que deseamos retornar después de cada jornada. Residir demanda la identificación íntima con las dinámicas de la casa-cosmos, la compenetración que alcanzamos con los aspectos plásticos del espacio como la luz, los olores, las penumbras, los ritmos o las texturas, llegan a ser los gestos que ordenan el afecto. «Pero hay, sobre todo, una temporalidad, más aún, unas temporadas de las casas. Siempre están en cambio, atravesadas por los ritmos y movimientos propios del desgaste de materiales y objetos, pero también por su renovación, reparación y mantenimiento. Los oficios domésticos una y otra vez» (Besse, 2019: 40). Lo anterior conecta con la disposición y el cuidado. La casa-cosmos implica un constante trabajo organizativo; disponer los objetos en la lógica sideral nos insta a expresar las preferencias y particulares maneras de composición. Prestamos especial atención a objetos y lugares con los que experimentamos más empatía, en los que nos sentimos más a gusto. En este sentido, Sloterdijk propone el oficio de arquitectos clandestinos, indicando elementos vinculados a la creación en las acciones consuetudinarias en la casa:

La revolución de la psicología moderna no se agota en explicar que todos los hombres viven constructivísticamente y que se dedican sin excepción a la profesión de arquitectos de interiores clandestinos que trabajan incesantemente en sus alojamientos en receptáculos imaginarios, sonoros, semióticos, rituales, técnicos. La radicalidad específica de las ciencias psicológicas se manifiesta solo cuando interpretan al sujeto humano como algo que no solo se instala a sí mismo en ordenaciones simbólicas, sino también como algo extáticamente incluido con otros, en principio, en el común habitáculo del mundo. No solo es el diseñador de un espacio interior propio imaginado con objetos relevantes, tiene además que dejarse instalar, siempre e ineludiblemente, en los receptáculos del prójimo y de la proximidad interior como mobiliario familiar, como cuerpo

de resonancia, como pared antagónica. En consecuencia, la relación entre sujetos humanos que se reparten un campo de proximidad hay que describirla como una relación entre receptáculos inquietos, estresados, que se limitan y contienen mutuamente. (2014: 85-86)

La manifestación creativa a la que se refiere Sloterdijk muestra algunas capacidades que requiere la conexión con el espacio que habitamos, con el adentro que configura nuestras relaciones materiales y simbólicas. «Habitar» es entonces disponer los signos que crean las lógicas cualitativas de emoción en una experiencia pragmática del espacio; es ordenar el universo en un interior delimitado e implica, además, las acciones conjuntas con las personas que compartimos los espacios, bien sea que se encuentren en el mismo interior o fuera de este.

Otro aspecto relevante en la configuración de la casa-cosmos es que tiene la capacidad de representar el amor filial y familiar, puesto que la metáfora asocia el cosmos como un patrón de contención del orden simbólico del universo, esto es, organizamos nuestras emociones según las premisas distributivas del espacio de la casa y las interacciones que en ella ocurren y es este el punto de anclaje con la vida, en cuanto universo dador de sentido. La casa-cosmos, en perspectiva, estrecha los vínculos entre quienes comparten el espacio y con el espacio mismo; de este modo, la interdependencia se manifiesta intrínseca y consistente, íntima en palabras de Bright Samper:

La vida tiene implícita una cierta noción de reserva que ha de existir no solo entre la familia y un colectivo más amplio, la sociedad, sino que ha de darse al interior de la familia misma. La intimidad se construye también ahí, en donde cada quien puede desarrollar una serie de pequeñas, incluso mundanas, actividades, sin ser molestado ni molestar a nadie. Una casa tiende, pues, a no ser una, sino varias. (2006: 30)

Con estas premisas de distribución, orden simbólico y significado del espacio, nos adentraremos a las casas de *La república de los sueños* (Piñon, 1984) y *Delirio* (Restrepo, 2004) para revisar en detalle el modo de operación de los personajes en lo referente a las maneras de construcción de la metáfora propuesta en los espacios que habitan, y así entender la forma en que actúa el signo cosmos en las casas de ficción presentes en estas novelas.

2.1.1.1. *A república dos sonhos* (Piñon, 1984)

Aproximarnos a *A república dos sonhos* (1984) desde la idea de cosmos es contemplar la interacción de dimensiones emocionales y físicas en un esquema

configurativo en torno al cual orbitan, de manera simultánea, generaciones de una misma familia. El punto desde el cual tenemos la posibilidad de comprender el entramado que aúna tiempo, espacio, biopolítica y emocionalidad, bien puede ser un personaje, un hecho, incluso un objeto, dado que funciona en términos esquemáticos a manera de sinécdoque, como partes que contienen un todo. Sin embargo, las casas que habitó la familia, y el esfuerzo por demarcarlas con precisión, permiten equiparar casa y cosmos, pues en ellas se manifiestan los puntos de tensión entre los personajes: la madre, Eulália, que aún desde una actitud sumisa modela los ritmos y las pasiones de los hijos, y, en contraste, el padre, Madruga, altivo, corpulento, enérgico y codicioso, patriarca que planifica y dispone el destino de quienes lo rodean. La casa es una misma y varias al tiempo, significa la cubierta que deviene el apellido que indica la posición social; también la casa del recuerdo, ubicada en España, que demarca el origen gallego, y las dos casas de Río de Janeiro, en los barrios Tijuca y Leblon, que condensan la idea del habitar «la república de los sueños», una clara mención a la oposición del viejo y el nuevo mundo. Entonces la configuración del universo familiar empieza por llevar anclas, errar y luego echar raíces en otro lugar, distante, para ampliar el campo de acción. No hay margen espacial que contenga los miembros de la familia, el compromiso de éxito económico, las citas con el futuro y la idea misma de conquistar a su modo el Brasil imponen en Madruga una configuración sin término y, por tanto, el mapa en su totalidad es susceptible de andarse. Los deseos de tierra indómita, de mundos inexplorados, están en constante expansión, no hay cercos. La idea del límite es revocada en cuanto inicia la narración, pues así como «en la extensión informe e indeterminada, el trazado del límite, sea cual sea su apariencia concreta, da nacimiento a un espacio habitable porque hace aparecer una primera organización espacial, una primera “figura” espacial y al mismo tiempo social: la contigüidad» (Besse, 2019: 47), en la familia, y desde el habitar, significa que esta línea puede desplazarse a la par del ímpetu en la aventura. Se trata de buscar otras formas y descubrir que se puede habitar otros espacios, siempre retornando a un punto específico, en este caso, una pequeña aldea en Galicia, ya que, como expresa Madruga: «A história de Breta, e desta família, começou a partir do meu nascimento, em Sobreira. Uma aldeia que sonhava em merecer por parte de Pontevedra uma promoção na esfera administrativa. Quem sabe, ser um dia uma comarca?» (Piñon, 2015: 45). Así, el origen de la familia implica un punto de partida, ínfimo y lejano que será en el desarrollo de la historia, el punto de anclaje, el lugar real (para el padre) y también soñado (para los hijos y la nieta Breta) desde el cual se expresan las oposiciones y las confluencias. Tal como lo recoge

Besse, de Illich, la casa contiene la historia, la familia, sus deseos de existencia y el tiempo:

habitar es morar en las propias huellas, dejar que la vida cotidiana escribiera las redes y articulaciones de su biografía en el paisaje. Esta escritura podía estar inscrita en piedra por generaciones sucesivas o reconstruidas en cada temporada de lluvias con unas cuantas ramas y hojas. [...] Una tienda de campaña debe ser reparada cada día, enderezada, asegurada y desmontada. Una granja crece y decrece según la composición de la familia: se divisa desde una colina vecina, y puede incluso discernirse si los hijos están cansados o si los viejos ya han muerto. Una casa se perpetúa de un ser vivo a otro. (2019: 39)

A partir del dualismo exterior-interior se trazan límites conceptuales sobre lo íntimo y lo privado, sobre las representaciones de lo que existe más allá del espacio habitual. El sueño que engendra el deseo de conquista de los lugares fuera del ámbito en el que se nace es el que jalona a Madruga a explorar la tierra que está del otro lado del mar, a la que imagina indómita y exuberante en partes iguales; a la que no teme, aunque solo sepa de ella a través de cuentos y alusiones vagas y, por supuesto, una vez se entera de que su abuelo Xan tuvo su propia aventura en América. La distancia, la enormidad del océano, así como lo desconocido, se trazan en la lógica de ampliar el horizonte; la casa campesina y la vida sencilla, la precariedad implícita de los lugares remotos, apartados de la civilización y el Estado representan el lastre de la pobreza y el estancamiento, la seducción de lo nuevo es superior a la certeza de lo existente. El personaje Gravio, el profesor de Madruga, dice al respecto: «Aqui, em Sobreira, não se tem por onde crescer. A não ser para dentro de si mesmo. Mas é uma viagem monótona, poucos compram passagem para este percurso. De que vale conviver só com as próprias vísceras e a própria alma?» (Piñon, 2015: 376). De tal suerte que el joven migra en busca de una vida distinta. Veinte años después se refiere a su aventura con la misma decisión y severidad: «Estamos no Brasil há quase vinte anos, e ninguém ainda se deu conta de que existimos. Dependerá de nós ganharmos uma dimensão concreta. Más só passaremos a dispor de poder real a partir dos nossos filhos e da fortuna acumulada. Caso contrário, seremos uns eternos coitados. Nada pior que um imigrante fracassado» (Piñon, 2015: 164). Así, Madruga en su papel de migrante, se propone el surgimiento y el bienestar económico de su familia; en cuanto artífice de las generaciones venideras de su estirpe, la conformación de un núcleo es el primer paso, representado en la casa.

Durante la narración se hace especial énfasis en los acontecimientos acaecidos en el adentro, en la domesticidad del hogar, las relaciones, los propósitos de los personajes están profundamente ligados a los vínculos familiares, a los preceptos sociales que sobre

esta célula social se han construido: unidad, amor, fraternidad, éxito económico. En el universo que fabrican al interior de la casa, y a medida que los fragmentos de la narración conforman la historia, vemos cómo se aúnan los propósitos familiares para dotarla de sentido y emocionalidad. Ya que «en esta comunidad dinámica del [...] [humano] y de la casa, en esa rivalidad dinámica de la casa y del universo, no estamos lejos de toda referencia a las simples formas geométricas. La casa vivida no es una caja inerte. El espacio habitado trasciende el espacio geométrico» (Bachelard, 2016: 79). De este modo, las descripciones sobre el objeto van acompañadas de sentimientos entrañables, de nostalgia, de delicadeza y de nexos o reconstrucciones intertemporales. Para ilustrar esta idea, exponemos este pasaje en el que se observa la casa paterna de Madruga:

[...] havia em Sobreira a ilusão do novo. As próprias casas, com fachadas de pedra, livravam-se do limo após a chuva. Tudo se refazia, o universo envelhecido da região retomava prestígio. Nenhuma aragem a vergar a plantação do milho. Eulália comovia-se com a modéstia daquela vida campesina, capaz de fabricar o pão, amassar a terra, parir as criaturas e encaminhar seus mortos para as valas profundas. (Piñon, 2015: 120)

La mirada extraña recoge, en efecto, asuntos esenciales de la vida dura en el campo. En la génesis de la familia, a través de Madruga, laten las relaciones de la tierra y el trabajo, principio civilizatorio humano; la idea de domar y arrancar al campo lo suficiente para el sustento es la demostración de la valía. El espacio originario del patriarca está marcado por los tiempos de la agricultura y el cuidado de los animales que proveen de alimento, de compañía y de transporte, y en el desarrollo de su fortuna en Brasil estas imágenes ásperas lo impulsan a la consecución de otras maneras de ganarse la vida, más elaboradas y suaves. La inteligencia y el rigor administrativo impulsan la creación de una empresa de aire acondicionado, una idea sin igual y pertinente para ciudades calurosas de la costa del Atlántico y la húmeda «mata atlántica». Luego de varios años de diligente trabajo, dueño de un capital significativo y con el convencimiento de no decepcionar a la madre, Madruga regresa a Sobreira (regresará varias veces en compañía de distintos integrantes de la familia) para reconciliarse con ese espacio primigenio y rudo y, principalmente, para acallar en su mente las resonancias del recuerdo de la casa. Pues, tal como expone Bachelard:

para quien sabe escuchar la casa del pasado, ¿no es acaso una geometría de ecos? Las voces, la voz del pasado, resuenan de otra manera en la gran estancia y en el cuarto pequeño. En el orden de los recuerdos difíciles, mucho más allá de las geometrías del dibujo, hay que encontrar de nuevo la tonalidad de la luz, y después, llegan los suaves aromas que quedan en las habitaciones vacías, poniendo un sello aéreo en cada una de las estancias de la casa del recuerdo. (2016: 93)

Esta sumatoria de recuerdos por parte de los moradores de la casa cobrará más importancia con el paso del tiempo. Las posturas en las que este símbolo toma tintes fenomenológicos intentan construir desde la adjudicación de valores y sentidos el entramado emocional hacia lo que queda recogido en la materia. Así, el retorno del patriarca a Sobreira enlaza la historia con el pasado y los compromisos afectuosos generados con el espacio, ya que antes de partir para la América desconocida Madruga hizo un pacto con la casa, un extraño ritual que tendrá por objeto protegerlo. Tanto así, que el poder que le endilga a dicho gesto funciona en simetría con su éxito o fracaso. Se relata de este modo en la novela:

Tinha pronta a sacola com os pertences. Sem ruído, deslizando pelas paredes, cheguei à lareira. Agachado ali, comecei a afiar como o canivete, presente do avô Xan, a extremidade de uma pequena acha. Em seguida, examinei a lareira. Escolhendo finalmente onde espetar, sem que fosse vista, a cavaca entre duas pedras. Naquele ato, firme um pacto. Enquanto a madeira resistisse às intempéries, escondida naquele local eleito por mi o coração de Sobreira, também o meu coração estaria arfando regularmente na América. [...] A cavaca penetrou fundo na fenda, ficando de fora apenas, quase invisível, uma minúscula cabeça. Na hora, pedi aos deuses que jamais a arrancassem dali. Significaria a minha derrota. A lasca, resistindo ao tempo, serviria de prova de que eu ainda vivia. E sob o estigma da vitória. (Piñon, 2015: 333-334)

La comprobación de la existencia de aquella astilla en la chimenea tardó varios años debido al éxito económico alcanzado por Madruga; sin embargo, a nivel narrativo permite la exposición del símbolo que la autora crea en torno a la casa paterna como un vínculo que sobrepasa las fronteras y el tiempo. El objeto casa en los dos continentes sirve de contrapunto en la historia, como origen y destino, como representación del núcleo que congrega a la familia y como evidencia de la solidez: en tanto la casa permanezca en pie, los integrantes podrán retornar, crear, compartir, recoger su esencia. Piñon reflexiona sobre el concepto-objeto en estos términos:

Soy una gran admiradora de lo cotidiano, la casa. Y es muy raro que lo diga, esa mujer independiente, voluntariosa; pero la casa es retomada en su dimensión, la casa es el lugar de las libertades, allí no entra la policía sin una orden, no entra el juez, no entra quien usted no deja entrar. [...] En la casa se pueden inventar todas las aventuras del mundo, no hay nada que usted no pueda inventar dentro de la casa, inclusive si se está cercado de las cosas más esenciales, allí usted pare sus hijos, entierra sus muertos, hace las comidas que tienen origen casi paleontológicas, lee los libros que usted quiera, puede oír todas las músicas del mundo. Lavarse si padece amargura, lavarse si padece una soledad terrible. La casa es un refugio, es el local de la fantasía. Todo eso para decir que en cada objeto hay un recurso, tienen una historia extraordinaria, usted muere y muere y ya; el objeto queda. Yo creo que lo cotidiano es extraordinario. (Comunicación personal, 25 de julio del 2017)

El énfasis es claro en *A república dos sonhos*: en la casa nacen las historias y estará dispuesta para quienes deseen retornar, bien desde el imaginario simbólico o como factor

real, físico y material. La pulsión de pertenencia a un lugar tiene en la casa el principio fundamental en cuanto a lo tangible y perceptible, el símbolo varía según la relación entre las personas y el objeto; en el caso de Madrugá, el valor del recuerdo toma fisicidad para ensanchar el sentido del pacto, quiere mantener intacta la casa para dar forma al recuerdo, como certificado de su origen extranjero, como el pasado que da forma a su carácter. Participan entonces la imagen y su consolidación en signo; con un océano de por medio, se esfuerza en mantener el espacio después de la muerte de los padres: conservarlo sin variaciones le permite retornar al lugar de sus antepasados, a la estancia familiar, a la vida a la que renunció pero que aprecia, a su simiente. Comprar las partes de la herencia que correspondía a sus hermanos expresa este sentimiento:

Urcesina e Ceferino [os pais de Madrugá] nunca deixaram em testamento a quem a casa pertenceria, após suas mortes. Por isso cativaram os filhos, pendentes da pequena herança, até seus últimos dias. Na hora da partilha, habilitei-me imediatamente à compra da casa. Assim, comprei seus fantasmas, seus móveis e suas memórias. Uma casa vazia em todos aqueles anos. Só o vizinho, encarregado da limpeza, vinha vê-la. Quanto a mim, mantive-a como antes. Jamais permiti reformas que a modernizassem, desfigurando-lhe a tradição, por meio de banheiros frios. Ou uma cozinha azulejada, da qual teriam se eliminado para sempre o cheiro e os vestígios da comida feita por Urcesina. [...] Sempre foi a casa de um camponês galego, como Ceferino, Xan, o pai de Xan ou bisavô de Xan. (Piñon, 2015: 331)

La carga emocional de la casa expresa también el papel adjudicado a los recuerdos. La memoria que Madrugá intentó construir con su familia sobre este recóndito lugar en Sobreira es superlativa a cualquier otro propósito en cuanto al valor del pasado. Contar las historias, rememorar el espacio, los sonidos, los trabajos, las formas del paisaje, denota la nostalgia que configura en el imaginario familiar un origen común, es decir, compartir su memoria tiene por objeto convertirla también en la memoria de sus hijos y sus nietos, es cimentar esa familia nueva, darle un origen antiguo. La melancolía implícita en la conformación de una memoria remota se convierte en legado familiar, en el patrimonio más importante que les adjudica. La herencia, más allá del dinero y la posición social conlleva un pasado, un lugar, una casa en la que inició el periplo. Sobre el espacio y los objetos que lo habitan quedan las historias, tal como afirma la autora y como queda expresado por Madrugá en este pasaje:

A antiga sala de Xan pareceu-me desgastada e longínqua. Mas sempre familiar. Afinal, eu saíra daquelas paredes. Portanto as palavras de Urcesina, Ceferino, Xan e Teodora ressoavam ainda pelos recônditos escaninhos. Quase ouvia-lhes os murmúrios. O cheiro que se desprendia das panelas no fogão, enquanto Urcesina lançava dentro essências e os produtos da terra. [...] A cadeira, na extremidade da mesa, pertencia ao avô Xan. Jamais foi disputada. E, à sua direita, sentava-se Ceferino. (Piñon, 2015: 329)

En otro escenario de la saga familiar figuran las casas de Río de Janeiro, arquitecturas tradicionales al estilo de los años cincuenta, características de la élite carioca. En este periodo se incorporaron espacios diferenciados para hombres y mujeres; la intimidad estaba destinada específicamente a las mujeres, aunque eran permitidos los niños y el personal de servicios. Las habitaciones públicas como sala o despacho eran de uso masculino y tenían acceso a ellas las visitas y los aliados de negocios. «La casa burguesa se fragmenta en espacios funcionales, sociales, emocionales: la planta baja para el negocio, la planta principal para recibir y socializarse, el lugar del banquete, el baile o la tertulia, el piso superior establece el lugar de lo íntimo, donde las miradas al cuerpo son evitadas por nuevos muros, puertas y colgantes» (Broncano Rodríguez, 2020: 30). Estas residencias contaban con varios niveles, balcones, garaje, y se caracterizaron por el uso de electrodomésticos y comodidades innovadoras: «Projetada e construída por Madruga, visando à família em crescimento. Jactava-se ele dos dois banheiros no andar superior, como nenhuma outra casa vizinha possuía» (Piñon, 2015: 120). El espacio construido y de la propiedad en sí había disminuido por la conformación del entramado urbano, coincidiendo además con la entrada en vigor de la abolición de la esclavitud (1889) y la incorporación de la mano de obra como un servicio pagado. Con respecto a esto vemos en la novela la presencia casi omnisciente de Odete, la empleada negra de origen africano, que además de ser la confidente de Eulália completa el rasgo étnico-social de la equivalencia entre las comunidades foráneas que influenciaron el desarrollo de Brasil, esto es, Europa y África. Es particular el esmero con que son descritas las casas, las distribuciones y las relaciones en cuanto a la formulación de los universos diferenciados de Madruga y Eulália. Ya que la novela inicia en el momento en que esta última agoniza, el tono es descriptivo, melancólico, mesurado y emotivo; en ese sentido, se corresponde con la mirada a los espacios que es, igualmente, minuciosa y sentimental.

El apego a la casa por razones sensibles como los recuerdos de la infancia de los hijos, o una frase pronunciada con especial deferencia o arrogancia por parte de Madruga, o por ser el lugar en el que algún objeto existió, son suficientes para configurar un cosmos muy personal en el que intervienen los hijos, el esposo y Odete. Percibimos en el siguiente pasaje la dualidad que genera en Eulália la mudanza de una casa a otra, que importa poco que esté ubicada en un barrio más aristocrático (funciona así en el espacio real), sea más espaciosa y lujosa, pues prevalece la estima por lo ya conocido y habituado:

Eulália sofreu com a mudança. Sair da Tijuca para ir viver no Leblon, na casa construída por Madruga. O marido agora orgulhoso de passear pelo jardim, de organizar seus bens em espaço que

comportasse as suas conquistas, de apreciar o Atlântico dos diversos ângulos da casa. Ela não quis festa de inauguração. Dispensava alvoroço em torno de um ato rotineiro. Ressentia-se em abandonar a casa onde os filhos pronunciaram as primeiras palavras. Não via por que celebrar as novas paredes que não lhe falavam ao coração. Por elas não haviam ainda circulado a histórica e o olhar febril da família. (Piñon, 2015: 294)

Así, la célula familiar y las relaciones estrechas entre los integrantes, las disputas territoriales y sentimentales entre los hermanos, así como el tiempo gastado y compartido en la casa conforman la base de los deseos de los padres por edificar el patrimonio en torno a este eje. El ritmo de la narración obedece a desplazamientos al interior de las estancias, está elaborado en alusión de la rutina y lo doméstico, es cadencioso y preciso como la historia, y la reconstrucción de los momentos clave de las vidas de los personajes utiliza del mismo modo este recurso acompasado de la casa. La condición de lo grande mostrado en lo pequeño utiliza una cierta imagen de maqueta emocional como, por ejemplo, en este pasaje:

A mãe nos protegia à sua maneira. Mesmo quando aparentava estar distraída. Desde pequenos, ela nos dava presentes. O melhor de todos foi ter nos oferecido esconderijos pela casa. Ela própria escolhia os lugares que julgava adequados. Coube-me, por exemplo, o recanto debaixo do piano de cauda. E cada esconderijo recebia o nome das montanhas de Sobreira. Ela tinha tal orgulho por estes montes, que até pareciam fazer parte das cordilheiras dos Andes e dos Alpes. (Piñon, 2015: 610).

Por tanto, recordar el espacio creacional proporciona a la familia un terreno más amplio, que representa el significado de echar raíces en el nuevo mundo, la nueva ciudad, la nueva casa. Así, la imagen del espacio de la memoria y la analogía entre república y casa son las que operan mesuradamente por sobre los escondrijos de las viviendas.

2.1.1.2. *Delirio* (Restrepo, 2004)

Agustina es el personaje en torno al cual giran los acontecimientos en *Delirio*. Esta mujer atraviesa un estado exacerbado de enajenamiento y excitación de los nervios que no le permite contactar con la realidad. Accedemos a la historia a través de las palabras de Aguilar, su compañero sentimental, y de distintos integrantes de la familia Londoño Portulinus, así como de Midas McAlister, el antagonista; y a través de las muchas voces, los lectores reconstruimos una tragedia familiar que está en la base del estado de delirio de la protagonista. De acuerdo con la característica de narrativa familiar, el espacio vinculante de las distintas casas hace presencia en los giros dramáticos y nos

aproxima a la configuración y el valor de cada uno de los lugares habitacionales que utilizan.

La familia de Agustina es poderosa, perteneciente a la clase alta bogotana y propietaria de varias viviendas dentro y fuera de la ciudad. Los negocios rentables que dirigen, así como un apellido de origen alemán, Portulinus, son garantía de éxito y, además, nos ubican geográficamente en las zonas relacionadas a esta clase social: casa tipo inglés en Teusaquillo³⁰ y La Cabrera (barrios estrato 5 y 6, respectivamente), hacienda en la sabana de Bogotá destinada a la cría de caballos para el juego de polo, y la suntuosa y tradicional casa de campo en la zona recreativa «caliente» en la región colindante de la ciudad. La cartografía que trazan los personajes durante la historia permite, igualmente, recorrer las distintas propiedades y comprender cómo la autora enfatiza este aspecto en relación con la posición social. La novela, como radiografía de las condiciones de distinción se esfuerza por señalar los rasgos relevantes en los que la casa exhibe características simbólicas y culturales. Para ilustrar esta idea, el personaje Aguilar reflexiona al respecto: «[...] lo extraño, lo verdaderamente intrigante es que la clase a la que pertenece Agustina no solo excluye a las otras clases sino que además se purga a sí misma, se va deshaciendo de una parte de sus propios integrantes, aquellos que por razones sutiles no acaban de cumplir con los requisitos, como Agustina, como la tía Sofi» (Restrepo, 2017: 33). Entonces, el universo al que accedemos es uno reducido, hecho de cualidades instituidas por la exclusividad de una clase social hermética y autofágica.

La casa es el escenario de distintos rituales que estructuran, narrativamente, el curso de los hechos y son, además, marcas de los personajes en el universo que crea la historia. Las dos líneas temporales de la novela se entremezclan: en un sentido vamos hacia adelante a partir del hallazgo de Agustina —en estado de delirio— por parte de Aguilar y, a modo de *flashback*, reconstruimos el pasado de la familia Londoño Portulinus. Así, el primer ritual que se describe corresponde al de Agustina quien, por el delirio que experimenta, dispone de manera inconsciente recipientes en el interior de la

³⁰ En la infancia de Agustina la familia habitaba en el barrio Teusaquillo, un lugar céntrico ocupado principalmente por familias de clase burguesa hasta los años setenta. Las varias transformaciones sucedidas a partir de hechos históricos como el Bogotazo (1948) y los procesos de gentrificación que han habilitado zonas deprimidas aledañas hizo que estas familias se desplazaran al norte de la ciudad y a mansiones en los municipios circunvecinos. Es común del barrio Teusaquillo la arquitectura “estilo inglés”, que en palabras de Bright Samper se caracteriza por «[...] [retomar] las fachadas estilo Tudor, con sus pequeñas ventanas y evidentes problemas de iluminación y temperatura [...]. Las casas miraban a través de sus pequeñas ventanas hacia el exterior, hacia la ciudad, que pretendía ahora ser su jardín» (2006: 33).

casa. Al respecto, Aguilar cuenta: «Me produce una desazón horrible ver ese montón de tiestos con agua que va colocando por todo el apartamento, le ha dado por oficiar bautizos, o abluciones o quién sabe qué ritos invocando a unos dioses que inventa, todo lo lava y lo frota con un empeño desmedido» (Restrepo, 2017: 17). Más adelante trata de interpretar este hecho en términos terapéuticos: «[...] las dos [Agustina y la tía Sofi] trajinan con cacharros llenos de agua como si así logran exorcizar la ansiedad, o recuperar algo del control perdido» (Restrepo, 2017: 17). Este gesto de desmedido aseo y asepsia se entiende como la exacerbación de las tareas domésticas a partir de las cuales se disponen objetos y partes de la casa en pro de lo limpio y lo sucio, como un rasgo antropológico nos sitúa en el valor que asignamos a embellecer el espacio como analogía del equilibrio entre cuerpo y mente. Agustina, aún en su estado de confusión, repite incansable las tareas domésticas y se empeña en mantener la casa para, de ese modo, enmendar posibles errores y alcanzar el grado de pureza necesario para lograr el perdón y recobrar la estabilidad mental y emocional. Morar incluye inexcusablemente los verbos acondicionar y arreglar que, más allá de los mimos que se ofrecen al espacio habitado, hacen énfasis en la alienación femenina al hogar. En este caso el gesto alienante toma rasgos psicológicos, dado que el orden que se describe no corresponde al juicio, sino que acentúa el desfase mental. Lo «ordenado», lo «correcto» y lo «razonable» no coincide con la disposición de los tiestos con agua (por todas partes), sino que ejemplifica la anormalidad del pensamiento que experimenta Agustina y la imposibilidad de ajustarse a las normas, a la realidad, a su realidad, que encuentra contradictoria y simbólicamente inhabitable. El ritual descrito es, entonces, el reemplazo engañoso del que exige el correcto cuidado de la casa, que expone el desorden mental.

El siguiente ritual que conocemos presenta el mundo que la familia ha construido en pro de la estructura en la que los integrantes orbitan en torno al padre. El poder que ejerce la figura de Carlos Vicente y el temor que infunde a los hijos los conmina a crear estrategias de supervivencia, entre las que se cuenta la extraña ceremonia para contrarrestar la violencia física que infringe sobre el hijo menor. Así describe Agustina el ritual de protección:

De nada te sirve tener tus bucles negros y tu piel tan clara y tus ojazos oscuros como de Niño Dios, porque hubieras preferido mil veces ser recio y un poco feo como ellos, es decir, como Joaco y como mi padre. Angel Face, le dicen al Bichi de tan lindo que es, y la tía Sofi le dice Muñeco pero al padre no le hace gracia, sino que por el contrario le irrita el genio. Cerremos las cortinas, Bichi Bichito, para que nuestro templo quede a oscuras, le dice Agustina y el niño le responde, Me gusta más cuando dices quede en tinieblas, Está bien, para que quede en tinieblas, y hagamos todo sigilosamente porque los demás no se deben enterar. Cada vez que el padre le pega al hermano

menor tiene lugar la ceremonia, en la noche de una habitación a oscuras, con un oficiante que es Agustina y un catecúmeno que eres tú, Bichi; tú la víctima sagrada, tú el chivo expiatorio, tú el Agnus Dei. (Restrepo, 2017: 45)

Este ritual con marcado acento católico muestra el temor hacia el padre y, al tiempo, la capacidad de restablecimiento del orden, una especie de purga para la obtención del perdón. Mediante la recreación de una misa se entregan, con complicidad, a la búsqueda milagrosa de protección. El estudio del padre en penumbra, iluminado apenas por el resplandor de una varita de sahumerio se transforma en un lugar sagrado, en el cosmos protector de los seres indefensos que ruegan por comprender la situación de la que ha sido víctima el Bichi, y funciona al mismo tiempo como un rito de profanación del espacio propio del padre; apoderarse de su espacio es, tal vez, apropiarse algo de su aura. El plano multidimensional (real e imaginario) de las relaciones de poder entre el padre castigador y el dios violento insta al sufrimiento de los débiles, la purga de los supuestos errores acrecienta los lazos de camaradería entre los hermanos y les permite construir otras esferas de intimidad en las que fortalecerse y escapar de la ira. Sloterdijk propone, con respecto a los distintos planos de afectividad en el espacio, la intercomunicación entre las relaciones reales y las invisibles que se desprenden de las primeras como algo connatural, ya que

no hay, efectivamente, intimidad doméstica alguna sin que los sujetos que habitan la casa se establezcan y extiendan en el espacio, cada uno a su modo y manera. Con la construcción de casa comienzan creaciones de interiores con significación inmediatamente psicoférica. Desde el principio, la poética del espacio hogareño se corresponde con la repartición psíquica del espacio entre los polos del campo íntimo de subjetividad. Habitar en receptáculos caseros siempre manifiesta en principio un doble carácter: significa tanto la convivencia de seres humanos con seres humanos como la cohabitación de los seres humanos con sus acompañantes invisibles. (2014: 383)

Así, los poderes adivinatorios que se autoadjudica Agustina se corresponden con el conocimiento de ciertos lugares y objetos secretos, con la sensibilidad de entender las palpaciones intangibles pero evidentes en las relaciones entre los adultos, los adultos y los menores, y la valoración de los distintos espacios. El orden espacial que crea el ritual mencionado nos acerca a explicaciones fantásticas y prodigiosas que permiten la asimilación de un fenómeno real pero incomprensible desde la razón infantil, en particular la homosexualidad de Bichi y la infidelidad del padre. La complicidad de la hermana en la infidelidad secreta del padre transgrede la estructura a modo de capas de ocultamiento para enfrentar hechos puntuales presentes en el acercamiento al mundo de Bichi, susceptibles de censura desde el otro mundo machista que lo circunda. Por tanto, la

información aparenta tomar, a través del ritual, el carácter de un contrapoder, de ahí la importancia de esta ceremonia en la configuración del universo familiar. Agustina continúa de este modo la descripción de la ceremonia:

[...] el tesoro del templo son aquellas fotos, y por eso la ceremonia propiamente dicha solo empieza cuando las sacan del escondite que queda encima de una de las vigas del techo, en el punto en que la viga penetra en la pared dejando un pequeño espacio que es invisible [...] allá queda el sancta sanctorum, o sea el lugar donde las fotos permanecen ocultas y resguardadas. Tú, bichito, eres el encargado de encender las varitas de sahumerio que nos producen mareo con sus hilos de humo dulce, y los dos niños se ríen, se acercan el uno al otro con alegría de compinches porque saben que jamás de los jamaces encontrarán los demás esas fotos, ni sabrán que yo las tengo ni que con ellas celebramos nuestra misa ni que de ellas obtengo mis poderes. (Restrepo, 2017: 45-46)

Es a través de estos gestos que el espacio íntimo, el interior de la casa, toma tintes tan singulares en el relato; la estrechez de las relaciones contrasta con la vastedad y la cantidad de las viviendas. Hay bandos al interior de la familia, en ocasiones no muy definidos, que a pesar de los entresijos en las relaciones permiten ver cómo actúan en la intimidad. La familia aparenta cohesión en la celebración de los rituales cotidianos como compartir las comidas, los fines de semana y las horas previas a acostarse; la camaradería y la complicidad entre los miembros apunta a la solidez, a la cohesión; la casa reserva los secretos, aglutina el universo familiar pues, tal como apunta Bright Samper,

la vida de una casa se desenvuelve en su interior, es ahí donde el habitante puede desarrollar sus actividades cotidianas a su antojo. Una vez se ha traspasado el umbral que delimita la distancia entre lo colectivo y lo privado, se penetra a un mundo que define la atmósfera de lo íntimo, que solo puede ser descubierto o compartido con el expreso consentimiento de sus habitantes. (2006: 85)

La familia Londoño Portulinus confiere especial importancia a esta estructura como garante de pertenencia y base de la organización social, y como tal, practica sobre esta figura nuclear los hábitos, los modos de existencia y la transmisión de los pilares éticos necesarios para aparentar normalidad.

En la mirada experiencial la casa protege al habitante del afuera, la afirmación de la seguridad demarcada en los muros nos remite a ideas primitivas de cobijo y defensa de posibles agresores; el adentro es en extenso un mapa habitacional en el que la vida se aparta de los aspectos dañinos del afuera. Besse hace énfasis en el ambiente que ordenamos en dicho interior, pues «habitar la cama, el cuarto, la casa, es instalarse en el centro del espacio dispuesto por ese círculo. Es también retirarse, resguardarse, recogerse en él. En ese momento las imágenes del nido y del refugio son inevitables, incluso si son insuficientes para caracterizar el habitar humano» (2019: 151). Esta particularidad

aparece en varias ocasiones en la novela como marca de tiempo y como manifestación del universo familiar, por ejemplo, cuando

Agustina añora esa casa grande y cálida, bien protegida e iluminada y Con todos nosotros resguardados adentro mientras que la calle oscura quedaba afuera, del otro lado, alejada de nosotros como si no existiera ni pudiera hacernos daño con su acechanza; esa calle de la que llegan malas noticias de gente que matan, de pobres sin casa, de una guerra que salió del Caquetá, del Valle y de la zona cafetera y que ya va llegando con sus degollados, que a Sasaima ya llegó y por eso no hemos vuelto a Gai Repos, de ladrones que rondan y sobre todo de esquinas en las que se arrodillan leprosos a pedir limosna [...] Pero el padre cierra bien la casa y la hija le dice sin palabras Tú eres el poder, tú eres el poder verdadero y ante ti yo me doblego y centra toda su atención en pasarle la llave que corresponde. (Restrepo, 2017: 91)

En este orden, el universo queda sellado al interior, la familia está segura en tanto la casa así lo esté. Aquí se contextualizan sucesivos eventos violentos narrados en un solo punto temporal. Colombia ha experimentado desde finales de los años cuarenta sucesivos enfrentamientos bélicos internos, así que la idea del adentro también se refuerza en torno a la seguridad y la protección. Por otra parte, se recalca la conexión objetual entre la llave como símbolo de seguridad, de soberanía, de separación del peligro, y al padre como el vigía, como el propietario también de la tranquilidad de los habitantes. En distintos momentos Restrepo se enfoca en los objetos puerta y llave para afirmar el significado de la separación entre el adentro y el afuera, para acentuar el espacio doméstico como hermético e íntimo, distanciado de la ciudad, pues como lo expresa Bright Samper: «una vez se pasa el umbral marcado por la puerta de acceso, comienzan las operaciones que buscan poner el habitante de nuevo en contacto con la naturaleza que se había perdido» (2006: 66). Esto es, el ritmo estrecho entre los habitantes y el espacio. Debido al contexto de violencia enunciado, la ciudad sufre el acecho constante de delincuentes, turbas enardecidas, desplazados que han caído en la miseria, militares y guerrillas urbanas; así que el poder económico que le permite a la familia residir en la casa burguesa connota la separación y la lucha constante por el espacio seguro. A medida que la familia Londoño Portulinus incrementa sus ingresos y asciende en la escala social, la casa se muestra más hermética, más segura:

La Cabrera era un barrio moderno, protegido por calles privadas y celadores envueltos en ruanas que se apostaban durante las veinticuatro horas en garitas con vidrios blindados enfrente de cada casa, y a los niños nunca nos dejaban solos porque ahí estaban para cuidarnos mi madre o Aminta o cualquiera de las otras mujeres del servicio doméstico, o si no la tía Sofi. (Restrepo, 2017: 164)

En este escenario, los niños gozan de vigilancia extrema tanto en el espacio doméstico como desde fuera; esto condensa el sentido del hermetismo, de la familia como

núcleo seguro. Es, también, una manera de afianzar el imaginario de separación, de privilegio.

En la reconstrucción histórica que de la familia se hace en la novela, desempeña un papel importante el recuerdo de la casa de los abuelos: la propiedad ubicada en «tierra caliente», en el municipio de Sasaima, una municipalidad a las afueras de Bogotá. Buena parte del estatus del que goza la familia se vincula a portar un apellido extranjero y a la cultura que se le adjudica al abuelo, músico y compositor, Nicolás Portulinus. Las descripciones de las escenas vividas en la casa de campo, el universo mágico y onírico revelado desde la memoria de las hijas, Eugenia y Sofi (la tía Sofi), plantea las relaciones entre otros tipos de domesticidad y de oposición afuera-adentro, por cuanto la vida que llevaban en la casa de campo era una simulación de cuento de hadas que ocultaba las tribulaciones provocadas por el extrañamiento del lugar de origen del abuelo. Así, afuera no solo correspondía a todo lo que quedaba más allá de la propiedad, sino a los demás territorios y países, lo que hacía de la vida en la finca Gai Repos una impermeable burbuja de fascinación por el campo y las montañas, por la vida doméstica y tranquila, acompañada únicamente por el sonido del piano y el murmullo del cercano río Dulce. Las relaciones entre la familia nuclear se presentan íntimas y entrañables:

Hoy Nicolás Portulinus fríe salchichas para la cena y se las sirve en un plato a su hija menor, Eugenia, Eres un duende del bosque, mi pobre nena Eugenia, le dice, eres un duende silencioso y recluso en su cueva. Están solos los dos, el padre y la hija, en la cocina enorme, apilados contra las paredes se ven los bultos de naranja que trajo hoy el mayordomo y los racimos de guineo cuelgan de las vigas del techo, Eugenia exprime naranjas en un pesado exprimidor de hierro atornillado a la mesa, del cual no solo sale el jugo que va llenando la jarra sino que además se desprende un intenso olor a azahares. (Restrepo, 2017: 305)

En el caso de Portulinus, desterritorializado hacía tiempo de su entorno original, Alemania, el cosmos familiar tomaba otro sentido en la casa de Sasaima, en la que se recluyó voluntariamente, pero a la que no logró habituarse y comparó con otros lugares que habitaban su memoria. Es particular la manera cómo, a partir de un objeto cualquiera, recrea el espacio perdido:

Allá está el árbol dormido, dice Portulinus señalando un mirto que aparece a la orilla del camino a casa, no mango, ni ceiba, ni caracolí, ni gualanday ni ninguno de los miles de árboles suntuosos y aromáticos que en las tierras templadas se aprietan unos contra otros en profusión exacerbada, cargados de lluvia, de frutos, de parásitos o de pájaros, sino un mirto esmirriado y pequeñajo pero gigantesco en el recuerdo, un mirto que lo acompaña desde las tierras de su infancia y que por eso es el suyo, su árbol, la sombra que él escoge para tenderse a descansar durante los paseos matinales. Le gusta repetir que a través de sus ramas extendidas ese mirto dormido se alimenta de los sueños del aire, pero a alguien menos enredado en sus propias especulaciones le bastaría con anotar que se trata de un árbol con pepitas amarillas o pepitas rojas. (Restrepo, 2017: 49)

La nostalgia que expresan estas asociaciones nos acerca a los hilos afectivos en los cuales está envuelta la familia; las hijas escuchan al padre sin contradecirlo o cuestionar la veracidad de sus palabras, admiran su figura sosegada y taciturna. Blanca, la esposa, se apega a él y acepta sus silencios y desvaríos para no importunar el pensamiento creativo que admira y considera el rasgo superlativo y distintivo. Tal como lo indica Broncano Rodríguez, «la vida cotidiana en los espacios de intimidad está ordenada por las relaciones de poder o afecto expresadas en los movimientos de los cuerpos en el lugar doméstico, en las maneras de hacer y dirigirse al otro» (2020: 64). De modo que dentro de la propiedad la figura del padre es la que ordena los universos de las demás integrantes, bien por el poder, bien por el afecto; ellas orbitan alrededor de su figura. Incluso, en momentos en los que el delirio o la locura se apoderan de su mente, ellas justifican y romantizan la confusión:

Estas mujeres, dice condescendiente Nicolás Portulinus moviendo de un lado al otro la cabeza, llaman chicharras y llaman tinitus al eco milenario de la creación del universo. Y después se mece hasta adormecerse, grande, blando y feo en su bata de seda negra con maraña de ramas estampada en verde. Feo pero tranquilo, piensa Eugenia y su pensamiento se ve confirmado por la letanía de ríos de Alemania que le escucha murmurar; el Lahn, el Lippe, el Main, el Mosela, el Neckar y el Niese, reza el padre medio sonámbulo ya, en un momento parece despabilarse y le dice a la hija En Alemania tengo una hermana muy bella que se llama Ilse, ¿lo sabías?, Sí, padre, le contesta Eugenia pero padre ya está otra vez con su listado alfabético, el Oder, el Rin y el Ruhr, Tenía razón mi madre, piensa Eugenia mientras se va entregando ella también al sueño, hoy padre no está raro. (Restrepo, 2017: 308)

La domesticidad es un concepto implicado en la casa, donde las relaciones se establecen de acuerdo con la camaradería y la cohesión que permite la existencia y la suficiente solidez para contener los asaltos que puedan surgir desde el exterior o desde el pasado. En el caso de la familia Portulinus el padre consolida el ideal de familia; el universo establecido en la finca obedece a las necesidades emocionales de él, en las que los recuerdos y las añoranzas de otros momentos y lugares ejercen gran influencia en las decisiones comunes. Los ritmos de silencio y extroversión dentro de la casa están marcados por el quehacer creativo y las prácticas musicales a las que dedica la mayor parte del tiempo. Las preferencias por el mutismo y el ensimismamiento de las mujeres imitan los hábitos de escritura de diarios como alternativa al diálogo; el halo de admiración que suscita su figura alta y misteriosa genera, a la vez, atracción e inaccesibilidad, la devoción que provoca es desmedida. Lo anterior plantea entonces la cuestión sobre los centros de atracción en la estructura que ha sido la constante en las relaciones familiares en lo referente a las tensiones que hacen del adentro un campo de

fuerzas. Siguiendo a Sloterdijk, resaltamos aquí el valor del adentro como el espacio divergente del afuera en tanto la posibilidad de dominio, ya que

habitar, [...] no significa simplemente, como enseñaba Heidegger, protegerse, sino distinguir entre esferas protegidas y no protegidas. Sí, en tanto que es por esa diferenciación por la que la endosfera se desmarca de exosfera, es ella también la que decide lo que va dentro y lo que son las circunstancias. Ella hace que el lugar propio, clarooscuro, no-indiferente se recorte en la extensión indiferente o encantada del espacio inexplorado de ahí fuera. (2017: 180)

Entonces, las esferas certifican la necesidad de una membrana que divida y proteja, y que permita también la observación del afuera como determinante de la cohesión del adentro. La familiaridad, el conocimiento que se tiene de los integrantes y las cadencias en las actuaciones se presentan acompasadas y confinantes, como una versión doble de un mismo objeto.

El personaje antagonista mantiene oculto su lugar de origen y residencia a lo largo de la novela, aunque su presencia resulta casi omnisciente en los momentos clave de la trama. Midas McAlister proviene de una clase social baja y, mediante engaños y creatividad, logra establecer un lucrativo negocio de lavado de dinero para el cartel de Medellín. En este proceso, involucra a varias familias de la élite bogotana con la complicidad de su amigo Joaco, hermano mayor de Agustina. Falto de afectos y de dogmas, para Midas McAlister la materialidad determina su relación con el mundo; el progreso social se mide por la cantidad de propiedades, el lujo y la ostentación. El siguiente fragmento evidencia la aparente distancia insalvable entre distintas posiciones sociales:

El Midas recuerda la plenitud de su admiración cada vez que Joaco decía en el colegio El viernes nos vamos a tierra fría, refiriéndose a su hacienda sabanera, o también, Hoy mi mamá está en tierra caliente, y esa era la finca de Sasaima, o si no, Nos vamos a quedar aquí, y aquí era la casa de ciudad en el barrio residencial La Cabrera, y cómo no iba a quedar deslumbrado el Midas, que todas las madrugadas escuchaba a su madre darle gracias al Sagrado Corazón por haberle concedido un crédito del Banco Central Hipotecario para pagar ese apartamento de veinticuatro metros cuadrados del San Luis Bertrand, donde el Midas McAlister durmió casi todas las noches desde los doce hasta los diecinueve años, ese apartamento que para él era una vergüenza inconfesable y donde jamás quiso llevar a ninguno de sus amigos, y menos que nadie a Joaco. (Restrepo, 2017: 260)

Hacia el final de la historia se revela el espacio en el que habita, el último reducto de salvación al que asiste una vez cae la estructura criminal que él mismo ayudó a forjar. Se trata de la casa, el objeto seguro que le permite asirse a algo, el último refugio de su singularidad, el que le ofrece protección y resalta la idea clasista que subyace en la novela, pues el universo de Midas McAlister es descrito como uno que busca imitar los espacios

opulentos de los millonarios que admira. No obstante, el declive del negocio nos permite entender la analogía entre la desconfiguración de su universo personal con la caída de la red criminal, no como causa-efecto, sino como el reverso de su esencia:

[...] si el mundo de afuera me quedó grande, en cambio tendrías que verme entre las cuatro paredes de mi cuarto, hasta yo mismo me asombro al comprobar que mi voluntad se extiende por esas ocho esquinas sin trabas ni contratiempos, cuando estoy ahí dentro, con pie firme en mi terreno, parecería que hasta el tiempo se estira o se encoge a mi antojo. Te mostré [...] el gran estilo con que todo lo enciendo y lo apago con solo oprimir un botón de ese juguete tan sumamente bonito que es el control remoto, me fumo un cachito de marihuana y sostengo mi control remoto como si fuera bastón de mando, desde la cama amortiguo las luces y regulo la temperatura ambiente, pongo a tronar mi equipo Bose, abro y cierro cortinas, preparo café como por arte de magia, enciendo la chimenea con fuego instantáneo, preparo el baño turco o el jacuzzi para desinfectarme en borbotones de agua y cocinarme al vapor hasta quedar libre de polvo y paja. (Restrepo, 2017: 151)

La lógica que separa las esferas económicas nos acerca entonces a la configuración de cosmos a propósito de búsquedas íntimas puestas en las estructuras sociales y políticas habidas previamente en las disposiciones del mundo. En tanto que conceptos tan pragmáticos como el dinero van entrelazados a conceptos tan abstractos como el poder y el derecho divino, el cosmos referiría a un complejo morfológico signico que, aunque cuestionable, nos devolvería siempre a la necesidad de ubicarnos de un lado u otro de la membrana que separa los espacios para reconfigurar cada vez las maneras en que estructuramos los cuerpos y las acciones en relación con este. Tal como lo sintetiza Sloterdijk, el valor del espacio depende de la posición adverbial:

Con esta complicación y enriquecimiento han de arreglárselas desde el comienzo las producciones humanas de espacio. Un segundo e inquietante interior pone en tensión al primero e íntimo, y un segundo y reconfortante exterior se infiltra en el exterior primero e inquietante. Los espacios humanos son surreales, dado que en cualquier lugar actúa la diferencia alotópica: somos como somos aquí solo porque, viniendo siempre de allí, el allí lo tenemos cerca en el aquí. (2017: 183)

De modo que el universo que configuramos refleja la permeabilidad entre las distintas esferas, la íntima y la pública, y como tal hace visible la interdependencia de los factores sociales y estructurales, que, en pequeño, se inscriben en nuestros cuerpos y los convierten en un cosmos interior que refleja, a modo de espejo, el mundo.

2.1.2. La casa-institución

La casa es el reflejo de la sociedad. En cuanto micromundo, las proporciones de lo «micro» ejemplifican la sociedad-sistema instaurado en el espacio casa. Las funciones y normatividades preexistentes en los modelos del afuera a los que pertenece la casa

operan como reguladores de las relaciones en el adentro entre los miembros-habitantes. Si funciona como espejo de la sociedad, de las estructuras externas, en consecuencia, la casa es un afuera instaurado adentro. La permeabilidad de los bordes nos permite resaltar la porosidad de la casa; como hemos señalado, sus paredes equivalen a la membrana y, en este apartado, dichas paredes son los bordes de las estructuras que contienen y dan forma a los seres que la habitan. Los límites permiten la existencia de disciplinas que delimitan el comportamiento y construyen ideologías por medio de la instauración de reglas y patrones de conductas repetidas, a la vez que la parcelación de los tiempos en pro de la consolidación de la identidad específica del grupo al que se pertenece: los hombres permanecen la mayoría del tiempo fuera, en el espacio público; las mujeres dedican más tiempo al adentro, al espacio íntimo. La aplicación de normas persigue la estandarización de los sujetos, para lo cual se vale de estrategias que implementa a modo de capas superpuestas: distribución y asignación del espacio, usos del espacio, horarios e ideologías. Estos aspectos se cohesionan como un todo, sólido, contenedor de la estructura de la que proceden; origen y finalidad de la institución, por su parte, propician la permanencia de esta. La institución que opera en la casa regula las actitudes, impone las reglas sobre los cuerpos que se convierten entonces en los repositorios de las órdenes, son el objetivo del ejercicio del poder que, por demás, no emana de una sola entidad, sino que se suplanta y se adapta de acuerdo con las circunstancias.

El patriarcado, en calidad de modelo en el que el jefe es representado por el padre, dirigente y dador de la estabilidad económica, ideólogo y preceptor, vigilante del redil y a quien hay que seguir con fe ciega, es una estructura que hemos replicado casi sin cesar intrínsecamente en nuestras sociedades. En *El cáliz y la espada* (Riane Eisler, 2005), apreciamos el declive del matriarcado y vemos el naciente estado gobernado por los hombres, bajo estrategias alimentarias y territoriales que, aunque figuren en nuestro imaginario como correspondiente a un tiempo prehistórico, se ha perpetuado hasta nuestros días con muy pocas variaciones (de los pocos cambios, no menos valiosos, acaecidos en las últimas décadas es partícipe activa la literatura hecha por mujeres, entre otro cúmulo de valientes intrusiones). En *Los dos gobiernos: la familia y la ciudad* (2003) Geneviève Fraisse equipara estas dos formas para explicar el modo en que operan en las colectividades la modelación de las ideologías y su imposición en los cuerpos para el funcionamiento efectivo de la sociedad. Las maneras de operación que implementa la institución como el control político y económico, así como la división del espacio según el género y la edad, son recurrentes en ambos gobiernos. En ese sentido, la analogía

propuesta en la comparación de la familia como un gobierno sirve a nuestro argumento de elaboración de metáforas en torno a la casa, por cuanto nos aproxima a las similitudes de implementación del ejercicio de poder desde la configuración de verdades y realidades a propósito de aspectos perceptivos y experienciales en torno al núcleo familiar. Así, el interés en la estructuración de la institución tiene como base el poder y su ejecución como principio rector del funcionamiento:

El Gobierno dice claramente que se trata del poder. Hay un poder político y un poder doméstico. Hay que distinguir el poder de la autoridad, que corresponde a las instituciones del Estado, por un lado, y a los padres (desde hace unos cuantos años a partes iguales), por otro. Pero fuera de la autoridad se hace la historia. Y la historia siempre es un asunto de poder. (Fraisie, 2003: 156)

Entonces, contarnos como sociedad implica la repetición de las formas del ejercicio de poder, y ya que proceder bajo instrucciones precisas y disposiciones estandarizadas garantiza el funcionamiento de la entidad casa, la efectividad de la disciplina instituida se aplica sobre los integrantes, esto es, sobre los cuerpos. Foucault enuncia este instrumento como el principio de efectividad en la institución, pues «la disciplina, desde luego, analiza, descompone a los individuos, los lugares, los tiempos, los gestos, los actos, las operaciones. Los descompone en elementos que son suficientes para percibirlos, por un lado, y modificarlos, por otro» (2017: 75). Es decir, el procedimiento inicia con la individuación de los miembros para ejecutar sobre ellos ideas vinculantes que conllevan tareas comunes e incluyentes. Esta docilidad de los cuerpos y su desarticulación facilita la operación de pertenencia, de obediencia y de cohesión con la institución y los demás miembros. Por el contrario, cuando los cuerpos son inalterables e indóciles, la imposibilidad de ceñirse al espacio reglado emerge y se revela contra la estructura de la que, en ocasiones habiendo pertenecido por el devenir biológico, ya no se siente partícipe. Otras veces, sobrevienen periodos de inconformidad y enfrentamientos, luchas contra el sistema que desatan crisis personales o colectivas. La construcción personal, en consecuencia, enfrenta un debate constante por la autodeterminación y la mediación de las otras subjetividades que influyen el pensamiento y el actuar. La familia como el núcleo de la sociedad desempeña un papel crucial en la preparación y el acondicionamiento; así lo expresa Sloterdijk:

Todo sujeto en el espacio real consubjetivo es un sujeto continente, en tanto admite y contiene subjetividad distinta a él, y uno contenido, en tanto es rodeado y absorbido por las miradas panópticas y los dispositivos de otros. Así pues, el campo real de cercanía humana no es solo un simple sistema de receptáculos comunicantes: que tu fluido suba por mis tubos y, al revés, el mío

por los tuyos solo es el primer indicio de aquello que permite a los seres humanos interactuar uno en otro en el espacio de cercanía de virtud de sus disposiciones y de sus reboses. (2014: 88)

De modo que el intercambio es exponencial; la institución-casa establecida a partir de la filiación ensaya maneras de creación constante de modelos y formas de homogeneidad. No obstante, las particularidades de dicha consubjetividad exceden lo uniforme y lo estático debido a que se trata de un proceso incesante, dinámico, que acepta e incorpora el conocimiento que surge con cada intercambio. La institución-casa, a través del aprendizaje constante, encuentra las maneras de asimilar lo resultante e incorporarlo a la estructura inicial, utilizando para sí la información en provecho del concepto de superioridad o tradición, según sea el uso. La operación acaecida al interior de las paredes, en la casa, trata sobre las figuras de poder que administran los recursos físicos y emocionales, y de las relaciones supeditadas a la intercomunicación que se da en el espacio. Así, el carácter, las ideas y los sentimientos devienen reacciones ante las maneras impuestas que limitan la construcción autónoma de la subjetividad; los modelos sociales se implantan en las mentes por medio de la repetición, del acondicionamiento, de la imitación de la institución exógena de la que participa, y de la ejecución de sentimientos como el amor, la solidaridad y el compañerismo. Dicha permeabilización, en palabras de Perea Acevedo, expone la desproporción entre las diversas instituciones, la familiar y la social, y permite la fuga entre estas.

Lo que significa que en una sociedad dada, como la occidental, el espacio se concibe inmerso en unas fronteras que delimitan el «adentro» (institución) mientras el afuera refuerza los controles del adentro, recupera las fuerzas gastadas en el mismo, o desafía profundamente su sentido. El afuera es amenazante porque hemos hecho del adentro el lugar en el que habitamos, pero el afuera no es solo la amenaza del desorden social, es también la aventura de lo posible, lo otro, lo no explorado y la emergencia de lo impensado; elementos que resquebrajan las seguridades que el adentro nos ofrece. (2013: 221-222)

En concreto, la época con sus particulares formas se manifestará sobre la institución del adentro, garantizando así la lógica del funcionamiento de la sociedad en el intercambio eficiente de aportes. Tiempo por dinero. Los roles desempeñados por las partes hablan del carácter simbólico que corresponde a cada sujeto-cuerpo al interior; si históricamente la sociedad se ha instituido y replicado en la casa a propósito de la distribución del tiempo y la dedicación a lo laboral, lo educativo, lo religioso o el entretenimiento, se debe al juego de la aplicación de las normas al interior como eje proyectivo del afuera. En esa medida, la percepción de los dos espacios, afuera-adentro, que hace de la realidad un proceso interpretativo profundo, elabora la normatividad

necesaria para garantizar que las líneas de ejecución funcionen en ambos lugares. El temor y la inseguridad del afuera hará imprescindible la institución del adentro y, por su parte, el aprendizaje al interior del hogar cumplirá funciones de entrenamiento o preparación para el afuera. Acorde con la distribución, «la separación de las esferas privada y pública es más bien indicio de una circulación ineludible entre los dos lugares. La analogía de los poderes deja paso, en el imaginario político, a una tensión subterránea de las libertades» (Fraisse, 2003: 17). Dado que la pragmática de las relaciones integra el ejercicio de poder como regulador del orden y herramienta de administración, la libertad es un tema de gran importancia en la institución-casa y se ejerce de distintos modos dependiendo del tipo de actor. Ninguno de los habitantes goza de total libertad, sin embargo, quien por lo general detenta con más altivez este derecho es el padre o quien haga sus veces (en una familia nuclear tradicional); además, un tanto de restricción sobre el ejercicio mismo de la libertad se da a través del objeto casa. El uso del tiempo y del espacio atiende las necesidades y tensiones que desde el afuera permean la casa, por tanto, tal como lo expresa Victoria Sendón, esto tiene que ver con las relaciones de dominio históricamente establecidas: «quiere decir que ni las mujeres ni los hombres disfrutaban de una verdadera libertad, quiere decir que la libertad simbólica de lo masculino y lo femenino está restringida a la alienación simbólica que supone una relación de dominio» (2006: 150). De modo que la estructura en sí arrastra la concepción de institución como fórmula de su existencia. Las identidades que, entre otros asuntos, se originan en las subjetividades, estarán enfrentadas por la creación y la apropiación de los espacios en cuanto porciones de mundo para desarrollar. Especialmente en los tiempos contemporáneos, los requerimientos de igualdad y equidad han modificado las instituciones del afuera y el adentro en distintos niveles, pero, sobre todo, en lo referente a la configuración del lugar a ocupar, al uso de las libertades y la autodeterminación del sujeto mujer. La rígida estructura patriarcal ha sufrido cuestionamientos que, en nuestra perspectiva, diversifican las posibilidades de contención de las diversas instituciones y revelan el campo de comprensión hacia una construcción distinta y autónoma. Por esta razón,

la multiplicidad de las identidades femeninas sigue siendo en ambos casos, tanto en los viejos como en los nuevos tiempos, lo que caracteriza la construcción del sujeto mujer. Sin prejuzgar ninguna definición de esencia, sin siquiera interesarse por el debate sobre una definición de diferencial de los sexos, se advierte claramente que al sujeto hombre corresponde desde hace mucho tiempo una definición general o unívoca, cuando la mujer se deja aprehender en porciones susceptibles de adicionarse, al contrario de concentrarse en una sola faceta. (Fraisse, 2003: 128)

En tal sentido, de homogénea y definida, la institución-casa se modifica y expande en la medida de la dispersión de los integrantes de la familia en busca de sus genuinas identidades. Con esto tenemos la aparición de crisis, de desobediencias que de más en más estallan en el establecimiento de otras formas de habitar. La inestabilidad de la institución enfrenta, entonces, desafíos complejos, pero rápidamente superados, referentes a la regulación de la dinámica que promueve maneras «otras» de estar en el espacio porque, como ya afirmamos, la institución agencia las novedades para convertirlas en normas. La confrontación de las maneras aprendidas deviene en descentramientos susceptibles de provocar modificaciones en la institución, ocurren rupturas y reemplazos que son la apertura a cuestionamientos sobre la pertinencia de la continuación de la institución. Sin embargo, vemos que en los procesos históricos acaecidos en las seis últimas décadas dichas crisis ensayan otros caminos y maneras y muchas veces retornan a la institución patriarcal en su expresión más clásica, aquella que afirma la condición de minoría de edad de las mujeres y de los grupos asociados a la cualidad de dominado.

Entonces, ¿no hay nada nuevo en esta modernidad democrática? Sí, precisamente la incertidumbre a la hora de establecer la comparación, de encontrar la metáfora adecuada. Y ello nos recuerda que, desde el origen del pensamiento filosófico, las mujeres nunca se conciben solas, sino con los esclavos, con los niños, con los locos, con el pueblo, con los judíos, con los colonizados, etc. (Fraisie, 2003: 42-43)

La respuesta es afirmativa, en efecto, ya que, si la institución ejerce el poder de desarticular las identidades y la falsa idea de la construcción autónoma de subjetividades para establecer un control acorde con la época, la modernidad democrática posibilita el llamado al orden de otras maneras de pensarnos en tanto que sociedad. Las minorías confrontadas como lo femenino extienden las posibilidades de imaginar instituciones-casas distintas, más abiertas y menos normativas, en todo caso, más participativas. Las novelas que analizaremos a continuación tienen en común la presentación de las crisis de la institución-casa de sus respectivas épocas, bien por el propósito claro de la necesidad de fundar un modelo singular, bien como respuesta al fracaso de lo establecido. Cada historia plantea distintos descentramientos que manifiestan las intenciones de las autoras por cuestionar el modo en que, en el mundo moderno, hechos como la toma de la libertad por parte de las mujeres, la inserción decidida y participativa en el mundo laboral, así

como el ejercicio de las tareas al modo tradicional, promueven cambios en el pensamiento.

2.1.2.1. La casa-institución en *Delirio* (Restrepo, 2004)

Abordaremos la institución establecida en las casas de *Delirio* desde la primera crisis de esta (en orden cronológico de la historia), dado que es a partir de este hecho que ocurre el descentramiento de la figura paterna y la casa-institución es cuestionada y reformulada desde su interior mismo. Se trata de la casa de Sasaima, el hogar de Blanquita, Eugenia y Sofi (las mujeres de la familia materna de Agustina), gobernada por Nicolás Portulinus quien con su romántica muerte —lanzarse al río— signa el destino trágico de su familia. El suicidio es la renuncia al papel del jefe; si bien había ejecutado su rol con titubeos (la prelación de la música por encima de las actividades de administrador de la finca o la seducción por un hombre joven desconocido advierten el desdén hacia los formatos sociales establecidos), sobre su figura se fundamentó la institución del hogar, en torno a sus ritmos y caprichos giraban la madre y las hijas. Hacia el padre enfocaban las miradas; los sonidos y silencios aparecían según el interés de tocar al piano, pensar, componer música o escribir en su diario. Como hemos insistido, «no vivimos en una especie de vacío, en cuyo interior sería posible situar individuos y cosas. No vivimos en el interior de un vacío coloreado por diferentes tornasoles, *vivimos en el interior de un conjunto de relaciones que definen emplazamientos irreductibles unos a otros y no superponibles en absoluto*» (Cursivas en el original) (en Perea Acevedo, 2013: 221). De modo que el espacio de la casa de Sasaima está lleno de los deseos del padre, las tres mujeres limitan sus actividades a la complacencia de Portulinus. Mientras él vive, la madre ejecuta las tareas de administradora en correspondencia con las ideas de este, el poder que emana su figura melancólica imprime cargas emocionales a las relaciones que motivan el exceso de atención. La institución patriarcal permea absolutamente la casa-institución, el padre gobierna aun sin hacerlo él mismo, la madre asume el papel de jefe y completa las tareas necesarias para cumplimentar la imagen de familia eficiente, perfecta, ejemplar. Después de la muerte de Nicolás Portulinus la ausencia y el fantasma del padre guían las vidas de las mujeres, el recuerdo se instala en las maneras de continuar al modo en que él lo haría (de hecho, al referirse a la muerte de este no se menciona el suicidio; se alude a su desaparición, sin más). El emplazamiento se realiza de forma

trágica, sin embargo, la casa-institución sigue su funcionamiento imitando las normas ya establecidas.

La siguiente casa-institución está presidida por Carlos Vicente Londoño, quien continúa el modelo patriarcal propio de la sociedad representada. Se trata de una familia burguesa inscrita en el dogma católico, de configuración nuclear convencional, conformada por padre, madre y tres hijos. El padre, a través del sagrado sacramento del matrimonio lleva las riendas de la casa, gobierna a su esposa, hijos y empleados con rigidez y encanto proporcionados. Una familia ejemplar en la que el poder proviene del buen administrador de la fortuna heredada. Tal como lo explica Foucault:

ser casado significa [...] ante todo ser jefe de familia, tener una autoridad, ejercer un poder que tiene en la «casa» su lugar de aplicación y sostener las obligaciones respectivas que inciden sobre su reputación de ciudadano. Por ello la reflexión sobre el matrimonio y la buena conducta del marido se asocia comúnmente con una reflexión sobre el *Oikos* (casa y hogar). (2014a: 164)

Así que la familia Londoño Portulinus se expone como un modelo a seguir, y como indicamos en el capítulo anterior, las distintas casas que conforman el patrimonio familiar representan también el nicho contenedor del matrimonio perfecto. La institución opera en las normas de la clase social a la que pertenecen: casa amplia ubicada en sectores exclusivos de la ciudad, acorde con la arquitectura del momento, equipada con lujos y comodidades que incorpora, además, servidumbre y vigilancia. En la narración el padre en muy pocas oportunidades toma la palabra; cuando lo hace, es a través de otros personajes que rememoran sus intervenciones, no obstante, su figura e intereses para con el grupo están presentes como objetivos por cumplir. Navia se refiere a este rasgo como la *ley del padre* al afirmar que

en la familia Londoño Portulinus se ha vivido y se vive bajo la rígida *Ley del padre*: doble moral, engaños y autoengaños, ausencia de diálogo (que los abuelos suplen con diarios secretos), roles genéricos bien delimitados, sexualidad reprimida y ocultada. Esa ley del padre va a cobrar sus arbitrariedades y atropellos en casi todos los y las implicadas en la vida familiar. (2021: 141)

El efecto conlleva lo velado, lo oculto. Lo fingido versus lo que se muestra. Luces y sombras se alternan equilibradamente ya que los integrantes de la familia vuelcan la atención hacia el padre y su ley. De soslayo la novela ofrece fragmentos de la verdadera operación doméstica, los actos que exhiben la doble moral que con elaborado celo han sido tramados. Las actitudes e inclinaciones identitarias que son incompatibles con los preceptos cristianos y del buen nombre, según la elaboración rígida y patriarcal, son ignorados o perseguidos. Con la complicidad de algunos integrantes de la familia la

infidelidad del padre con la tía Sofi (hermana de Eugenia, la madre) es aceptada y encubierta a la sociedad. La homosexualidad del hijo menor, el Bichi, desata la violencia del padre; la agresión física y psicológica infringida hacia él sucede ante la mirada cómplice y justificadora del núcleo. La negación a la autodeterminación o la aceptación de ideas y necesidades propias de cada integrante hace viable la existencia de una ley uniforme que tiene su origen en el afuera. En el momento en que la estructura flaquea por insostenible, pues se han permeado la libertad y la verdad a pesar del estricto control, «salen de la familia Sofi y el Bichi porque la ley del padre y del hermano mayor ha triunfado definitivamente y los expulsa. Agustina permanece en la ambivalencia de convivir, ya sin refugio, en un universo que rechaza desde lo más profundo de su ser» (Navia, 2021: 143). La figura del padre que Agustina ha elaborado implica la obediencia, la aceptación de sus normas e ideología, la justificación del comportamiento y el sentimiento de amor que raya en la idolatría. Las elipsis narrativas presentan episodios clave de la manera en que se consolida en su historia la figura paterna, situaciones en las que busca comprobar la reciprocidad del sentimiento. En el siguiente pasaje, por ejemplo, trasgredir el horario de ingreso a casa en la noche solo para afirmar que el control del padre es real y, en todo caso, demuestra reciprocidad:

esta vez su furia contenida ha aumentado, dice Agustina, aunque apenas unos grados más, no lo suficiente como para que me pegue —a mí nunca me pegó, solo al Bichi— pero sí para que le tiemble la voz cuando me reproche haber llegado quince minutos tarde, padre me prohibirá volver a salir con el nuevo muchacho y esa será para mí la prueba de su afecto, de su ávido afecto vigilante, Te lo prohíbo Agustina, ¿me entiendes? con este nunca más, y fue entonces cuando Agustina le juró por Dios que con ese nunca más, Te lo juro, padre, que no vuelvo a salir con ese, si a ti te disgusta no lo hago más. (Restrepo, 2017: 215)

El régimen de la casa paterna y el conjunto de la historia familiar materna se presentan en *Delirio* como el escenario propicio para el desarrollo de disfunciones sociales y psicológicas, por cuanto la normatividad es estricta y coercitiva, y desproporcionada en violencia hacia algunos integrantes. En el momento narrado la improductividad de las relaciones supera las redes biológicas, pues se ha dislocado el sentido de las afecciones debido a la configuración de grupos de aliados: el padre y el hijo mayor, el padre y la madre, el padre y la tía Sofi (la amante), Agustina y el Bichi. Esta distribución refleja también el poder de incidencia entre los bandos: el padre participa de varios grupos gracias a la consolidación de su imagen por parte de los demás y, de este modo, gobierna la casa-institución. La estructura, que en el origen es estable, atraviesa varios estados de degradación en la medida de los enfrentamientos y de los procesos de

determinación de la identidad, razón por la cual los aspectos psicológicos siempre están a la orden del día para exhibir los puntos de quiebre, para generar los descentramientos. Deleuze y Guattari lo presentan bajo el esquema circulatorio del siguiente modo:

sucede que, en el campo social común, la primera cosa que el hijo reprime, o ha de reprimir, o intenta reprimir, es *el inconsciente del padre y de la madre*. El fracaso de esa represión es la base de las neurosis. Pero esta comunicación de los inconscientes no tiene a la familia por principio, tiene por principio a la comunidad del campo social en tanto que objeto de la catexis de deseo. En todos los aspectos, la familia nunca es determinante, sino determinada, primero como estímulo de partida, a continuación como conjunto de llegada, por último como intermediaria o intercepción de comunicación. (2019: 294)

Entonces, el fracaso del esquema proviene del interior como catalizador ineficaz del riesgo constante del afuera. Definida por las tensiones externas, la familia hace las veces de puente entre la sociedad y los miembros, también como productor de los desequilibrios psicológicos. En *Delirio* el estado mental de Agustina tiene su génesis en la desarticulación emocional provocada por fuertes eventos traumáticos que presenció y de los que fue objeto. El poder plenipotenciario del padre coartó sus capacidades creativas por considerarlas caprichosas, desestimó su intuición y sensibilidad por ser un rasgo espontáneo y poco racional, así como también irrespetó sus elecciones amorosas por no tratarse de pretendientes adinerados y pertenecientes a la misma clase social. Navia ubica el personaje en el sentido general femenino de la época: «Agustina, como todas las mujeres en nuestra sociedad, es una hija a la que se le ha robado la madre, se le ha robado su genealogía femenina y en su familia el padre/patriarca es la figura que lo llena todo, por eso, ella no puede romper con su padre, está *presa-cautiva* de él» (Cursivas en el original) (2021: 144). La elaboración conceptual de las mujeres involucra el desistimiento a afecciones de tipo matriarcal y, en cambio, la lealtad y el amor sumiso están enfocados en el padre. Por igual, amor y miedo hacia Carlos Vicente incardinan las prioridades y deseos de Agustina, y aquellas pulsiones que escapan a la ley del padre son reprimidas y controladas bajo el riesgo de la indiferencia o el exilio. Agustina está a la sombra de la institución familiar, se ajusta a las imágenes que los distintos miembros han producido para ella en el futuro, no pretende contrariar la tradición y las premisas de su clase, pues sabe que «en una sociedad como la nuestra son bien conocidos los procedimientos de *exclusión*. El más evidente, y el más familiar también, es lo *prohibido*. Uno sabe que no tiene derecho a decirlo todo, que no se puede hablar de todo en cualquier circunstancia, que cualquiera, en fin, no puede hablar de cualquier cosa» (Foucault, 2018a: 14). De modo que Agustina prefiere callar, encubrir el secreto del padre y la tía para mantenerse

a salvo y como parte de la familia. El sacrificio de algunos de los integrantes es necesario para que la ley del padre perviva y se reproduzca, pues la casa-institución fagocita los miembros que ponen en peligro la estructura. En el análisis que Navia elabora sobre este aspecto emparenta el adentro y el afuera de manera directa al identificar la novela como la imagen de la sociedad. En sus palabras:

En los ires y venires de esta familia encontramos las claves para entender mucho de lo que nos pasa como país y como sociedad. Esa doble moral que impone el silencio a los hijos que han querido romper la ley del padre y restaurar el equilibrio, también impone que en el *juego social* las familias *de bien* mantengan sus tradiciones y costumbres, aunque estén sostenidas con un dinero de origen oscuro, del cual no es posible reconocer sus huellas: no importa de dónde provenga el dinero, lo que importa es que si es dinero del crimen, de la muerte, de la injusticia, esto permanezca en la sombra, en el secreto, oculto tras los grandes armarios de las haciendas del prestigio familiar. (2021: 144)

Así, Restrepo responde al colapso de esta institución mediante el uso de la condición de Agustina. El silenciamiento y el disimulo impuestos por la familia como parte de la crianza constituyen la fórmula infalible de una sociedad que aparenta «normalidad» y «buenas prácticas», sin que esto pueda ser cuantificado o delimitado. De este modo el delirio no es, en sí, una enfermedad que Agustina padezca, sino la estrategia de su mente para procesar la ruptura con el padre. Renunciar a la ley del padre implica aceptar la distancia y la separación, romper las relaciones y efectuar un tránsito hacia la forma que ella instaurará de manera autónoma para definir los espacios que ocupará a partir de entonces. Según Deleuze y Guattari: «el territorio es, en primer lugar, la distancia crítica entre dos seres de la misma especie: marcar sus distancias. Lo mío es, sobre todo, mi distancia; solo poseo distancias. No quiero que me toquen, gruño si entran en mi territorio, coloco pancartas. La distancia crítica es una relación que deriva de las materias de expresión» (2015: 325-326). Esta demarcación de distancia ratificó en Agustina el territorio que ocuparía de allí en adelante. La contravención a la estructura social implicó un cambio en los roles hasta ese momento definidos. La independencia de Agustina le permitió, finalmente, explorar las inclinaciones místicas que, a partir de su apartamiento de la familia, se convirtieron en ocupación y objeto de estudio. La separación de la familia la protegió del radio de poder de la ley del padre, y le permitió escapar para explorar la independencia y disfrutar de la autodeterminación. El corte afectivo implica la aceptación de la burbuja individual, el afianzamiento en la independencia y el comienzo de una exploración distinta. Por esta razón, la crisis del sujeto aparece en *Delirio* como un antes y un después en la historia personal (que, como vimos, también implica la historia familiar y de clase), y constituye el elemento de choque que permite comprender el declive de la

institución. Deleuze y Guattari proponen un nivel de conocimiento más íntimo a partir de este quebranto mental:

A menudo se habla de las alucinaciones y del delirio; pero el dato alucinatorio (veo, oigo) y el dato delirante (pienso...) presuponen un *Yo siento* más profundo, que proporcione a las alucinaciones su objeto y al delirio del pensamiento su contenido. Un «siento que me convierto en mujer», «que me convierto en Dios», etc., que no es ni delirante ni alucinatorio, pero que va a proyectar la alucinación o a interiorizar el delirio. (2019: 27)

En este sentido, la novela conecta con el inconsciente de Agustina, que había permanecido dormido y aplacado. El tiempo del delirio, el trance vivido en compañía de la tía Sofí, es la entrada a ese pasado que trastornó a cada integrante de la familia que desobedeció la ley del padre; por tanto, corresponde con la deconstrucción de los preceptos morales y éticos, estrictamente elaborados con falsedad e hipocresía. Durante el delirio Aguilar, el compañero sentimental de Agustina, en un diálogo armónico en el que también participa Midas McAlister, busca las razones que la indujeron al estado de enajenación. Juntos van reuniendo las piezas para reconstruir la historia familiar. De este modo, descubrimos tramas, traiciones, intrigas y la forma en que opera la estructura de poder que, según Sánchez-Blake y Kanost, es la correlación entre la célula familiar y la sociedad:

In *Delirio*, Restrepo takes an ethical stance on truth. To do so, she employs madness as a cultural metaphor to portray a society at its limits by inverting the variables of real-unreal and hyperreal, the and false, ethical and unethical. The author transcends those limits through a poetics of madness, defined as the aesthetic literary project that exposes multiple forms of insanity in content and form. Through an amalgam of narrative techniques and literary resources, *Delirio* unveils the repercussions of individual conflict within the social fabric of the nation. (2015: 103)

Como una suerte de espejo del Estado, la familia Londoño Portulinus se destruye desde el interior, el colapso es inminente en todo momento. En Colombia, el advenimiento de la catástrofe, la expectativa de la denuncia, del descubrimiento de actos fraudulentos y sórdidos son el pan de cada día³¹. En *Delirio* esta sensación está presente durante todo el relato; en pequeñas dosis descubrimos intrigas, negocios turbios, asesinatos y traiciones. A varias voces se narra el evento que dio paso al desmoronamiento de la familia:

³¹ La permeabilidad de los asuntos ilegales en las instituciones estatales, en efecto, dio paso a la creación del neologismo “narcoestado”.

[Sofi] Pues fue ese día de juicio final en que se nos acabó la familia, [...] del día en que de la familia no quedó sino el recuerdo, y a decir verdad, recuerdo más bien duro fue el que quedó, te estoy hablando de un Domingo de Ramos de hace trece años. [...] [Agustina] Entonces llegó el día de la gran ira del Padre, [...] y el hermano menor era el chivo expiatorio, Por su culpa, por su culpa, está tirado en el suelo y sobre él llueven las patadas del Padre, cuántas veces no te lo advertí mi dulce hermano pálido, mi niño derrotado, que no contrariaras la voluntad del Padre, ¡Hable como un hombre!, te ordenó y cuando lo hizo se volvió una bestia poderosa y erguida ante ti, que no eras más que un niño golpeado en el suelo [...] Hable como un hombre, te ordenaba y su ira era justa y temible y llenaba la casa [...] el Bichi [...] midiendo dos metros y con una aureola de rizos negros que rozaba el techo, soltó las Fotografías y todos los que estaban allí las vieron, y ardió el aire, se abrió bajo nuestros pies el vacío [...] Yo no estaba dentro de mi cuerpo cuando la mirada triunfal de mi hermano menor se clavó en la madre, esperando que ella colocara sobre sus rizos la corona del heredero porque acababa de derrotar al Padre, allí estaban, ante los ojos de la madre, las pruebas del desamor del Padre, del engaño del Padre [...] Unas tales fotografías de las tetas de tía Sofi que había tomado mi padre, puta tía Sofi, puta, puta, y puto mi padre. [Sofi] Eugenia recogió las fotos una a una, como quien recoge las cartas de una baraja, las guardó entre la bolsa de su tejido, [...] estaba fingiendo con pasmosa sangre fría y voz imperturbable para defender su matrimonio. [...] Cuando vio que en su casa todo estaba perdido, que el marasmo de la mentira se los tragaba enteros, el Bichi salió por la puerta principal así tal como estaba, con un suéter, unas medias y unas botas sobre la pijama y se encaminó calle abajo para no volver más, y yo, [...] salí tras él y tampoco volví nunca. (Restrepo, 2017: 239-322)

Confluyen en estos pasajes los motivos del poder para violentar a los subordinados, así como las ideas que enfrentan lo normado y lo perfecto con las desviaciones, las cuales representan la crisis de la contención. El desarrollo de la personalidad y la libertad de decidir asuntos tan prioritarios como la orientación sexual no son negociables frente a la exaltación de la masculinidad, que garantizará la continuidad del legado familiar. El silenciamiento y la ocultación de cuanto sea necesario para mantener a flote la estructura patriarcal serán indulgentes con delitos, infidelidades y deslealtades, siempre que vayan en la vía del jefe. La fuerza de la estructura es tal que el Bichi y Agustina crean la hermandad de los diferentes como alternativa a la violencia psicológica y explícita que experimentaban debido a sus diferencias. Los rituales que practicaban pretendían evadir y contrarrestar, de manera ilusoria, la mentira y la traición del padre, actuando como un escudo protector. Esa realidad alternativa los unió en cuanto singulares; ser diferentes, poseer otros códigos éticos y otras aspiraciones que, en opinión del poder, eran más humildes o débiles, derivó luego en la cofradía de los expulsados. Puesto que el interior de la burbuja familiar contenía, en su núcleo mismo, una más pequeña, deformada y rebelde, era necesario expulsarla para restablecer el orden que prolongaría el apellido. El delirio de Agustina cesa tan pronto como se revelan los secretos, y el lector logra armar el rompecabezas de las confabulaciones. Vemos cómo el encuentro de los desterrados cierra el ciclo de locura y desapropiación; al restablecerse los vínculos, el orden interior y personal presenta al personaje en una nueva faceta.

2.1.2.2. *La camisa del marido* (Piñon, 2015)

La Iglesia católica está muy presente en Latinoamérica; en el caso particular de Brasil, más de la mitad de la población profesa esta fe. En este orden de ideas, la institución-casa en el cuento «La camisa del marido» (2015) se refiere específicamente a las ideas establecidas por las enseñanzas de la Iglesia católica, que actúa como rectora del mundo, del pensamiento y de las acciones de sus adeptos. Los textos bíblicos atraviesan las ideas que fundamentan la historia de la familia (los hijos llevan nombres de apóstoles: Mateus, Lucas y Tiago), así como los ritos (la misa, el bautizo, el ayuno). El núcleo familiar, compuesto por padre, madre y tres hijos, está inserto en la lógica del bien, de la moral y de la ética, además del temor a Dios, entendido como la garantía de la existencia en el cielo después de la muerte.

La literatura de Piñon está poblada de personajes femeninos contestarios y complejos, tanto en su configuración narrativa como en su postura política, pues representan figuras aparentemente comunes, pero con cargas simbólicas excéntricas y paradigmáticas. Así, la protagonista de esta historia, Elisa, es una viuda que, como sumisa católica, idolatra la figura de su esposo y justifica su actuar; a pesar de su muerte, él sigue gobernando los sentimientos y pensamientos de ella. En su afán de santificar la figura amada y de acuerdo con su convicción religiosa, Elisa se impone enaltecer el nombre del marido y venerar su recuerdo, con el fin de demostrar su imperturbable fidelidad. Por ello, encontramos actitudes que rozan el fetichismo y delatan la distorsión del amor llevado al paroxismo.

A pesar de tratarse de una pareja adulta (en el momento narrado los hijos son independientes y han formado su propia familia), la sexualidad desempeña un papel revelador de la intimidad. Elisa no renuncia al poder que le otorga la vida marital y se propone rehacerla con fragmentos del pasado, no corporales, pero que aluden a dicha corporalidad. Deleuze y Guattari identifican en la libido una herramienta poderosa en la participación social, relacionada con el mito de la familia. Por esto, «el papel, el lugar, la parte que se tiene en una sociedad y que se hereda en función de las leyes de la reproducción social, empujan a la libido a cargar tal socius [estructura social en su totalidad] en tanto que cuerpo lleno, tal poder absurdo en el que participamos o tenemos posibilidades de participar bajo el abrigo de los fines y los intereses» (2019: 367). En nuestra historia, Elisa no renuncia a este poder y, en un acto extraño, retorna a la noche de bodas a través de una prenda conservada de aquel momento. Así lo describe Piñon:

Tras el encierro, una vez en el dormitorio, sola por primera vez en treinta años, Elisa se desnudó. El espejo revelaba un cuerpo envejecido. Para tal momento, escogió el camión de la noche de bodas, que olía a naftalina de tantos años metido en el cajón. Y pensó qué podía hacer con las prendas íntimas del marido que este había conservado como recuerdo de aquella noche de amor. (2015: 12)

La incompletitud de sí misma, causada por la pérdida del marido, impulsa su deseo de restaurar el orden anterior en el que participaba como parte de una pareja. Llenar su lecho con el recuerdo de él incorporando objetos que le permitan recrear (aunque de manera distorsionada) el núcleo familiar, significa restaurar la imagen íntegra del hogar, es decir, volver a la institución matrimonial. No dar paso a la soledad equivale, asimismo, a mantener la coherencia dogmática de no ceder ante el dolor, de sufrir con valentía. Por eso, incluye en el ritual de restitución de la compañía otro objeto, uno deforme, un fetiche de dimensiones religiosas: «decidió entonces que la camisa que él llevaba puesta el día de su muerte lo sustituiría en el lecho. Para ello, guardó aquella prenda manchada de sangre en una urna, y la dejó sobre la cama, como el recuerdo más perdurable de todos. Tal reliquia demostraba un celo que él habría apreciado» (Piñon, 2015: 12). En tono simbólico, el lecho había sido restaurado y Elisa estaba preparada para vengar la muerte de su marido.

La tragedia aquí, vinculada al sentido del dolor y el sufrimiento, se presenta como la instauración de un mito, es decir, convertir la historia en la motivación y la explicación de las formas del mundo. Para Elisa, perder al marido por un acto violento no era sino la consecuencia de algún error del pasado, un castigo; no obstante, también era la excusa para resaltar su integridad frente al sufrimiento. El padecimiento purificaría su alma y le permitiría expiar sus pecados, al mismo tiempo que expresaría su devoción. En este contexto, las condiciones sociales reales (la muerte) se transforman en pensamientos con gran poder sobre los deseos de crear otra imagen, desfigurada, del acto que se convertiría en mito. En consecuencia, el sufrimiento se transforma en deseo de redención.

La casa-institución en esta historia incorpora el sacramento del matrimonio como principio de las reglas y las estrategias de pervivencia de la familia. La rigidez y constante censura del universo católico determinan la aceptación o el rechazo de los actos de sus miembros. Por ejemplo, no demostrar con intensidad el dolor por la muerte del padre reflejaría, por parte de los hijos, falta de amor e indiferencia ante la pérdida. En sus constantes reflexiones conspiratorias, Elisa explica la desconfianza que los hijos inspiran:

No sé ni por qué le pido al primogénito que me haga compañía. Si este hijo mío no sirve para nada. Nació cobarde. Y no puedo confiar en Mateus y Lucas. Son de corazón indulgente. No conocen las leyes de la guerra. No heredaron mi temperamento, y tampoco el de su padre, a causa del cual nos temíamos incluso entre nosotros. Con los años aprendimos que uno era un peligro para el otro. Y esta certidumbre beneficiaba la vida conyugal, mantenía la cama caliente. (Cursivas en el original) (Piñon, 2015: 17)

Muerto el padre y desarticuladas las relaciones filiales, Elisa permite que la venganza se convierta en el único propósito para reparar su pérdida. A medida que avanza la historia, el personaje genera un ostracismo frágil dentro de su casa, cerrando casi toda posibilidad de interacción con el exterior. La condena al «adentro» legitima su dolor y lo protege de las miradas ajenas, mientras planea identificar al asesino y ajusticiarlo. Los hijos, conocedores del temperamento de la madre, comprenden que el proceso de duelo se transformará rápidamente en sentimientos más temerosos. La casa-institución recuperará su fuerza sobre las ruinas de un amor destruido y el triunfo del más poderoso. Así lo intuyen en su círculo más cercano.

Buscaba estar a solas con el fantasma de Pedro. Su silencio intimidaba a los familiares, a quienes les costaba creer que el disgusto de haber perdido a su esposo la hubiera debilitado, y le hubiese arrebatado su instinto de lucha. Quienes conocían a la madre, habiendo sido la imagen del padre, apostaban a que no tardaría en recuperar el gobierno de la casa, acaso con ánimo de venganza. (Piñon, 2015: 16)

Los rasgos narrativos del género policial comienzan a aparecer tan pronto como la tragedia alcanza el clímax del dolor. La polifonía de voces se manifiesta en susurros que parecen resonar en los solitarios habitáculos de la casa. La madre, impulsada por los celos, teje con sigilo las maniobras que la llevarán a descubrir al asesino y, mientras tanto, a comprobar que la educación religiosa impuesta a los hijos no fue suficiente para construir bases sólidas más allá de su hogar. Es decir, verifica el fracaso de esa estructura. La confianza ciega en el autogobierno instaurado por ella y para ella refleja los hábitos inalterables aprendidos en su educación religiosa. Piñon toma este rasgo cultural y lo inserta como un elemento lógico dentro de los nodos de la investigación, que permitirán desentrañar el misterio. Así, con frases sentenciosas de corte místico se construyen las pistas: «Elisa tenía convicciones. Una de ellas era que la vida no tardaría en llevarle al culpable muerto a casa, donde sería extendido sobre la mesa de la cocina, para exponerlo a su maldición y al festín familiar» (2015: 11). Las normas inculcadas por la dominación del más decidido engendran en el personaje la potestad de arremeter contra sus hijos y familiares. El poder económico se presenta como la herramienta primordial, que se compagina con la desconfianza. La evidente crisis de la casa-institución coincide con la

duda sobre los personajes: cualquiera podría ser el criminal y la sospecha incluso recae sobre comportamientos pasados.

Con todo, su actitud resignada no convencía a los suyos. Muchas veces, el rostro de la matriarca expresaba lo contrario de lo que decía. Era habitual que, de pronto, después de un breve instante de serenidad, se echara a gritar, arrojándose a la yugular de algún animal con un puñal afilado para sacrificarlo sin piedad, sin que su difunto esposo pudiera hacer nada por detenerla. (Piñon, 2015: 12)

Otro componente importante en la narración está relacionado con los símbolos familiares, que, como rasgos identitarios, aparecen para expresar el decaimiento. La construcción de la esfera doméstica es intimista, detallada y tejida con recelo por parte de la madre, quien impone sus deseos como principios. La rigidez que instauró en sus hijos durante su formación es la misma que espera mantener una vez estos se han convertido en adultos. De este modo, si combinamos el símbolo con los rasgos definatorios del tono del cuento, encontramos que la muerte funciona como una analogía entre el tiempo concluido y la memoria como certificación de la existencia, pues para la madre la memoria se convierte en un compromiso. «Al fin y al cabo, su empeño era transmitirnos el fardo de la memoria. No soportaba la idea de que, a su muerte, sus hijos olvidaran las palabras de arrobó proporcionadas por la fantasía durante aquellos años. Pero adivinaba la erosión de los días en el recuerdo humano, lo poco que al final queda de la experiencia vivida» (Piñon, 2015: 49). Esta idea de fatalidad e intrascendencia atemoriza a Elisa quien, tras la muerte del padre, se empeña en convertirlo en símbolo del amor, el trabajo y la lealtad, preceptos que considera sagrados y superlativos. De estos símbolos, Elisa se convierte en guardiana. Como la principal adepta de la recién creada mística paterna, magnifica el valor de los gestos cotidianos y establece una dramática relación con necesidades básicas como la comida, por ejemplo. Las horas de compartir los alimentos se presentan como puntos de encuentro en las familias tradicionales; sin embargo, en *La camisa del marido*, este hecho habitual adquiere tintes teatrales y solemnes:

canceló todas las visitas, salvo las de sus hijos, que llegaron al final de la tarde y cuyo ruido contrastaba con la paz impuesta en la casa. Ella misma sirvió los platos que solían gustarle al marido, a condición de que evocaran a su padre en las comidas, pues al muerto debían su hartura. Y con un gesto impreciso, les mostraba que la fortuna reunida entre los dos quedaría bajo su custodia. (Piñon, 2015: 14)

La tergiversación del símbolo religioso de comer el cuerpo transustanciado ocurre en una tensa calma, en medio de reclamos superficiales y amenazas encubiertas que expresan la insatisfacción por la falta de compromiso y entrega por parte de los hijos. Es

evidente, entonces, que se trata de una situación forzada, de un símbolo que no se ha incardinado en todos los miembros y que demuestra que la institución encuentra en sus participantes posturas opuestas. Las relaciones afectivas se desarrollan por vías distintas, y la pérdida del jefe de familia, en el caso de los hijos, se vincula al curso natural de los acontecimientos. La crisis de la casa-institución en ausencia del padre se desarrolla en dos instancias ontológicas opuestas: mientras Elisa se esmera en crear el mito del padre, los hijos, desde la pragmática del suceso, continúan sus vidas y tratan de apartarse de la confusa postura de la madre. Sin la figura paterna la casa-institución se deshace y las relaciones filiales, aunque persisten, son examinadas y enfrentan una separación definitiva. Conocemos las dudas existenciales de los hijos a través de sus voces que, por turnos, se manifiestan para expresar la compleja relación familiar de amor-odio. El rechazo a la madre se interpreta como la necesidad de eliminar las huellas de poder, de huir de la estructura. Gracias al recurso narrativo del flujo de conciencia, entramos en la mente de los personajes y conocemos las dudas de Lucas con respecto al futuro de la familia:

En cuanto a mí, no sé muy bien quién soy. Vivo de las sobras de esos espíritus temerarios que maltratan la tierra. ¿Qué testimonio me deja esta familia, que me persigue siempre que intento soñar? Leí en algún libro que la inquietud del alma asegura la perpetuidad de la civilización. ¿Será cierto? La realidad es que vivo solo, mi casa es pequeña, y en ella recibo a mujeres con la orden de marcharse después de acostarnos. Apenas si soporto la vida, y mi único consuelo ahora es aguardar la muerte de mamá para librarme de esta familia. Veré qué haré entonces. (Cursivas en el original) (Piñón, 2015: 19)

Cada hijo, a su manera, lucha por escapar del influjo de la madre. La dependencia afectiva es débil, ya que responde únicamente al lazo sanguíneo y este vínculo se debilita con celeridad. La resolución del conflicto familiar sigue la estética policial del cuento, puesto que el desciframiento del enigma se produce por la insistente intención de Elisa de vengar la muerte de su marido. Así, un desconocido es abatido dentro de la casa (que permanecía casi condenada) y, en un impulso, Elisa ingiere veneno y cae junto al cadáver. Los hijos, que aguardaban ese momento, se precipitaron a verificar los hechos: «en el patio yacían muertos su madre y un desconocido. En el lugar del crimen vio a Mateus, a algunos empleados y a los vecinos, que habían llegado antes que él y Marta, que lo acompañaba» (Piñón, 2015: 24). La atomización de la familia se consuma finalmente con la muerte de la madre. La institución familiar se desmantela, los hijos dividirán los bienes y continuarán sus vidas en direcciones opuestas; de este modo, la simbología, las tradiciones y las historias comunes quedarán atrás. En una suerte de sorpresa y pasmo, el

lector asiste a la resolución del conflicto a través de la narración de Mateus quien, oculto en la casa, presencia el enfrentamiento entre dos desconocidos sin decidir intervenir. Por ello, cuando Elisa aparece en escena, no tiene tiempo de actuar a favor de su vida. La relación entre los miembros de la familia, que ya se encontraba deteriorada por las complejas y conflictivas relaciones de poder, llega a un clímax disgregante e irreversible. La venganza es la causa del desenlace fatal. En efecto, tal como lo había prometido Elisa, descubriría la identidad del criminal, para lo cual contrató a un detective que desenmascaró al fallecido Pedro. Así lo informa el narrador: «un día, aquel vecino obligó a su esposa a confesar el delito. Al ampararse esta en un silencio agónico, le apretó la cabeza contra su pecho y la abatió de un tiro. El crimen quedó impune, pues se justificó como una defensa del honor» (Piñon, 2015: 34). Con esta información intuimos que el feminicidio tuvo su origen en un triángulo amoroso en el que participaba Pedro. De este modo, Piñon introduce un problema adicional en la construcción de la célula familiar, pues la fortaleza que se atribuía al amor y la lealtad se desenmascara. La traición cuestiona la postura de Elisa y su convicción de ocupar el centro del interés de su marido. Contrario a los principios católicos, que castigan el suicidio en la otra vida, Elisa incurre en el pecado más grave: «sin que nadie pudiera impedirlo, Elisa se tragó una cápsula que sacó del bolsillo de la falda. Un veneno que tuvo un efecto inmediato y la hizo desplomarse en el suelo, entre estertores, con el rostro desencajado y los ojos sobresalidos, como si fueran a salirse de las órbitas» (Piñon, 2015: 35). De este modo, el aspecto cristiano, de profunda significación en la institución familiar, también es puesto en crisis.

2.2. Espacios públicos: expresiones de poder

Las imágenes del espacio de la ciudad son manifestaciones fractales de sí misma que se insertan en las mentes y los cuerpos cual botella de Klein³², son también imágenes de un espacio contenido, infinito, inacabable, que vuelve sobre sí mismo perennemente, en el que los sujetos están vinculados de manera estrecha con los lugares, los mandatos institucionales, con otros sujetos y con las dinámicas resultantes de las interacciones entre las partes implicadas. En cuanto imagen incesante de la producción de orden y

³² La botella de Klein (*Kleinsche Flasche*) es una superficie no orientable que no tiene interior ni exterior diferenciables y cuenta con una sola cara, de modo que es posible recorrerla de forma continua. Esta superficie fue descrita por primera vez por el matemático alemán Felix Klein en su obra *Über Riemann's Theorie der algebraischen Funktionen und ihre Integrale*, publicada en 1882.

subordinación del espacio en el espacio, es evidente que las instituciones generan poder ya que representan la estructura gubernamental y jerárquica. Vista desde arriba, la ciudad es una retícula hecha de otras de menor escala, interrumpida (o delimitada) por las explanadas de los espacios rurales que delimitan la concentración de formas para la ciudadanía en la retícula misma en la que es notoria la presencia de entidades administrativas (por lo general, formas de mayor dimensión o de arquitectura disonante), puntos nodales de organización. Más, la ciudad es más que una forma geométrica, es «el hogar secreto de mis miradas y de mis palabras. No es un objeto sino el suelo del que nacen mis deseos y la patria de mis pensamientos» (Besse, 2019: 119). Lo anterior, dando preeminencia a los relieves sinuosos que configuran la ciudad bajo lógicas organizativas que surgen de la relación de pertenencia entre las personas y el espacio en un sentido estrictamente geográfico sobre el cual se elaboran los procesos afectivos hacia el lugar. Habitar la ciudad nos incorpora como agentes y productores de la totalidad, del conjunto organizativo y de la concentración de aspiraciones y necesidades. Los intercambios nacidos en el suelo de la ciudad integran el conglomerado bajo metáforas diversas que despliegan el sentido de la cercanía (la ciudad como guarida), de la cooperación (la ciudad como tejido), de la suma de saberes (la ciudad como generadora de cultura) y del progreso (la ciudad futura). No obstante, todas estas metáforas afirman la artificialidad de la realidad que la rige y la ficción que elaboramos de las formas cerradas y abiertas que posibilitan el actuar en su interior. Como grupos constituidos de ciudadanos, vecinos, trabajadores, habitantes, visitantes ocasionales o moradores, contenemos y somos contenidos por la forma ciudad, pues

todo grupo orgánico es [...] una metáfora viva del querer-ser-ahí, promotor de forma: ahí, en un interior común. Dado que los grupos y los pueblos, tanto los tradicionales como los modernos, son siempre también configuraciones-de-útero-social, toda unidad cultural vive sobre el suelo de una constitución morfológica, que ha establecido el derecho fundamental a cobijo formal: un derecho a habitar en una forma que es más antigua que cualquier ley codificada de los dioses y los seres humanos. (Sloterdijk, 2017: 187)

Esta completitud enuncia el deseo de ciudad bajo la idea que el mundo moderno persigue en la estructuración y la distribución del capital y las funciones por grupos etarios, sociales, culturales y de clase. Ya que al interior se agitan las dinámicas constructivas en torno a poderes ejecutivos, religiosos, económicos o culturales, «habitar es trazar líneas y dibujar superficies, es escribir sobre la tierra, a veces con poderosos caracteres, y dejar en ella imágenes. A eso llamaremos *geografía*. Y no es otra cosa que transformar la superficie de la Tierra en una especie de gran habitación, en un interior

universal» (Besse, 2019: 12). La cercanía, entonces, crea el modelo de pertenencia al espacio y determina las interacciones como parte de la convivencia. Los vínculos en torno a las necesidades compartidas permiten la incorporación de búsquedas subjetivas a los parámetros colectivos, la producción de capital y la validación de otros espacios para el encuentro, espacios *in crescendo* de afectividad. El trabajo, la educación, la religión y la administración, tareas colectivas propias del desarrollo de grupo requieren, por tanto, organización jerárquica y vertical, siguiendo el orden impuesto en el mundo a partir de la época moderna. Así, la escritura sobre la superficie «ciudad» refiere a la afirmación de los nexos geométricos, de imágenes y enlaces. Foucault lo resume del siguiente modo:

En el caso de esas ciudades construidas según la figura del campamento, puede decirse que, de todos modos, no se las concebía a partir de algo más grande que ellas, el territorio, sino a partir de algo más pequeño, una figura geométrica que es una suerte de módulo arquitectónico, a saber, el cuadrado o el rectángulo subdivididos a su vez, por medio de cruces, en otros cuadrados o rectángulos. (2017: 35)

En consecuencia, el emplazamiento da paso a la experiencia espacial, que es la base, y se ocupa de las líneas y las divisiones. La implicación en las colectividades proporciona el sentido de pertenencia propia de la normalización del habitar-existir en un reducto reglamentado a partir de la retícula. La experiencia en la ciudad y la simultaneidad de la vida provoca el sentido de modelación de las razones, los preceptos y las necesidades, hasta que se produce una suspensión de la subjetividad, a pesar de que la estancia se efectúa con los cuerpos y desde el cuerpo. Mas el sometimiento al grupo como pasividad o actividad conlleva la predisposición a las presiones de clase, marginalización y vigilancia. Permanecer en el espacio desde la conciencia del cuerpo, exacerbada en los vínculos colectivos, nos permite afirmar con Besse que

habitar la ciudad es [...] hundirse en ella. Es estar sumergido en un cuerpo voluminoso, a la vez aéreo y líquido, que se comunica con nuestro propio cuerpo y le transmite sus propiedades materiales. Habitar es ser tocado por esas materias, es sentir la plasticidad o la rusticidad de un piso, es ser atravesado por una serie de olores, es tiritar por el viento a la entrada de una calle, es verse abatido por el calor en una plaza sin sombra. (2019: 118-119)

La conciencia del espacio es amplia y opera en distintos niveles. Los sistemas expresados en los ideales democráticos propios de la modernidad van por la senda de la separación y la estratificación de los cuerpos de acuerdo con las lógicas del espacio habitado. Los sentimientos que suscita la experiencia de la ciudad modelan una doble habitación del mismo espacio: la primera con el cuerpo perceptivo, sensaciones que hablan de interpenetración y sensibilidad a los agentes, la segunda con el cuerpo físico,

estar, permanecer, producir desde la presencia en un lugar determinado conforme a las cualidades del espacio, más puntualmente, espacializar. En este sentido, habitar la ciudad requiere la traducción constante de los indicios atmosféricos, culturales y sensitivos, en donde los matices adquieren importancia en la consolidación de identidad y pertenencia. Asimismo, las condiciones espacializantes contienen las fracciones de tiempo que habitamos en pro del sistema al cual pertenecemos, esto es, la casa, la escuela, el trabajo, las instituciones y el espacio transitorio público (desplazamientos). Es en este factor, el corporal, en el que se expresa más claramente la relación política, ya que es la encarnación de las proyecciones del sistema la que contendrá o validará las actuaciones de las personas. El comportamiento, los permisos, la libertad o no de expresión, los ritmos, los horarios, la estadía, la pertenencia y la distancia determinan los hábitos normados que aprende y enseña el cuerpo. El aprendizaje histórico nos permite entonces la sumisión (prácticamente) sin cuestionamientos a los modelos ya instaurados en el lugar que habitamos y la función de las instituciones es, en esa asimilación, transparente y lógica.

Si validamos la siguiente afirmación: «el hombre es un animal a punto de abandonar la especie. Por ello, el instinto traduce las urgencias del animal, mientras que la institución traduce las exigencias del hombre: la urgencia del hambre se convierte, en el hombre, en la reivindicación del pan» (Deleuze, 2005: 30), tendremos una ecuación en la que las instituciones tienen como fin principal traducir las necesidades primarias de los grupos humanos en procesos de enseñanza-aprendizaje que permitan reglamentar las conductas de comportamiento y ejecutar los acuerdos para la apropiada pertenencia a un espacio específico. En condición de garantes de la civilización y de las responsabilidades ciudadanas, las instituciones y el espacio adjudicado a estas se invisten como entes rectores del orden y la civilidad. Así, tal oficina gubernamental, tal iglesia, tal centro educativo, tal banco, por ejemplo, regula y enseña el sentido existencial lógico de los ciudadanos vinculados, demarcando los límites del proceder. En esta medida, como manifestación del proceso civilizatorio, las instituciones abarcan la condición humana para producir y legitimar relaciones. En las sucesivas variables de la ecuación, la complejidad de los acuerdos entre las instituciones y los sujetos impulsará el desarrollo constante de fórmulas novedosas de relacionamiento en las que la jerarquía y la identificación de los roles demarcarán la sujeción e interdependencia entre las partes.

Las relaciones espaciales significan marcas de época, por lo que la presencia de un mayor o menor número de instituciones nos permitiría entender la especialización y la atención que se ha concedido al control de las masas a través de los entes de poder, de

manera más firme en la medida que nos acercamos al tiempo contemporáneo. Esto es, las instituciones han crecido en número y han aumentado su presencia en las comunidades en tanto nos acercamos a nuestro tiempo: a mayor número de personas cohabitando en una ciudad, mayor número de instituciones; los centros de poder deben su multiplicidad a la necesidad de presencia de un ente regulador. No obstante, la proporcionalidad en número no ha sido suficiente para garantizar la pervivencia igualitaria; al contrario, las condiciones de verticalidad y aumento de poder de algunas de las instituciones ha devenido en irregularidad. Besse señala que «el espacio traduce y consolida las desigualdades económicas y sociales frente a la pregunta por el *acceso* (a la salud, a los servicios administrativos, a los recintos culturales, a las zonas comerciales, etc.)» (2019: 182) y, en esta medida, el espacio como gestor de las comodidades de la modernidad representará y condicionará, a modo de radiografía de la sociedad, la incapacidad de conexión entre el centro y la(s) periferia(s) y, con esto, el aumento de vigilancia o la carencia total de esta. La modelización a través de la presencia de centros de poder produce sujetos obedientes, mientras la subordinación sucede por la vía de las normas ejercidas por las culturas de cada tiempo, pero alimentadas por las maneras cada vez más claras y definidas que el poder ejerce sobre los cuerpos en el espacio. El resultado de este ejercicio en asocio con las manifestaciones políticas presentes es entonces la proclama por la disciplina, la coordinación y el estricto cumplimiento de los deberes ciudadanos. Los puntos disciplinares (lugares) insertan los procesos en la psique y, en consecuencia, el desarrollo de las ciudades dependerá del éxito de la aplicación de los gestos modelizantes en los cuerpos. En este proceso, la acentuación del poder masculino sobre las mujeres se ha respaldado en la separación y la distribución espacial, ámbitos en los que las instituciones contienen y exhiben su sesgo patriarcal. Lucía Guerra plantea esta dualidad como la aspiración de una categoría que incluye la otra,

si bien, al nivel de la vida cotidiana, la dicotomía entre Hombre y Mujer se manifiesta en la ropa, en la asignación de espacios, como es el caso de los baños públicos, en las instituciones (escuelas, hospitales, manicomios) e incluso en el tipo de discurso asignado a cada sexo, las llamadas «áreas trascendentes de la cultura» (teología, filosofía y ciencia) han ocultado sistemáticamente esta diferencia como anclaje de las producciones culturales. En un discurso que subsume a la categoría «mujer» en el sustantivo abstracto que tiene como significante el léxico «hombre», estas disciplinas generalizan, de manera universalizante, acerca de la naturaleza humana, la esencia del ser o los problemas religiosos y metafísicos de la existencia. A través de esta simulación se enmascara la dicotomía sexual y su carácter subordinado por medio del cual el Sujeto masculino excluye a la mujer de todo tipo de producción cultural, a la vez que la incluye en sus teorizaciones, en un gesto totalizante. (1994: 18-19)

En este sentido, como estrategia contenedora, las instituciones tienden por la estandarización del pensamiento en pro de uno solo, el masculino, que uniformizado elimina las porosas líneas de género, resistencia, tesituras y sensibilidades; en consecuencia, la producción desde el lugar de cada institución propende a una única forma de pensar y comportarse, según las necesidades de esta misma institución. Aun cuando las ciudades narradas en los textos literarios solo toman de las reales algunos aspectos, nos acercan a las maneras de operación del poder como escenarios para reflexionar sobre los modos de aplicación y, «en tanto que signos motivados, aparecen como entidades imaginarias que se oponen al nivel de realidad establecido por la diégesis. A su vez las entidades «reales» están marcadas como ciudades signos arbitrarios, criaturas de lo heterogéneo y de lo contingente» (Pimentel, 2001: 54), que ejemplifican en la eventualidad los aspectos del funcionamiento de las ciudades y sus instituciones. Así, los análisis propuestos en este apartado se ubican en el umbral de lo ficticio y lo real en tanto que «existe [...] una producción deseante que, antes de toda actualización en la división familiar de los sexos y de las personas, y antes de la división social del trabajo, invade las diversas formas de producción de goce y las estructuras erigidas para reprimirlas» (Deleuze, 2005: 281). Esto es, la interdependencia y la fidelización hacia las instituciones en donde la producción deseante es también la expresión de las normas como maneras de pertenencia y exclusión, el lugar de poder atrae debido al papel de ente organizador y, en la lógica capitalista, como guardián de la estructura social. Nos acercamos a las instituciones, hacemos parte de ellas de una manera dócil en cuanto el flujo deseante de pertenencia y permanencia adquiere en la lógica de la conciencia colectiva el consenso suficiente para motivar la participación y aceptar las reglas. Hacer parte incluye entonces los vaivenes íntimos de las implicaciones de pertenencia en referencia a la atracción: el poder seduce a los sujetos y la aceptación de dicho dominio es la contraparte de la atracción porque sella un pacto de correspondencia, de sumisión que condiciona y continúa el modelo jerárquico. Deleuze y Guattari proponen la revisión de los niveles moleculares y precisan que

las masas no sufren pasivamente el poder; tampoco «quieren» ser reprimidas en una especie de histeria masoquista; ni tampoco son engañadas, por un señuelo ideológico. Pero, el deseo siempre es inseparable de agenciamientos complejos que pasan necesariamente por niveles moleculares, microformaciones que ya moldean las posturas, las actitudes, las percepciones, las anticipaciones, las semióticas, etc. (2015: 219)

Y, en esta medida, el flujo del deseo pasa por la producción espacial en la que las personas toman decisiones aparentemente subjetivas, mas obedecen a la lógica grupal, a las enquistadas ideas de organización social. El agenciamiento provee la dosis de absorción de influencia y la aceptación de las imposiciones a través del convencimiento del derecho ya presentes en la estructura adquirida. Por tanto, la ubicación en un lado u otro del ejercicio del poder parece ya dado por las condiciones estructurantes, como réplicas del hacer. Gestos minúsculos como hablar más quedo, más bajo, más alto, guardar silencio o interpretar la señalética de los espacios de circulación, la dimensión de las formas presentes en la arquitectura, demuestran que implícitamente aceptamos el liderazgo de unos cuantos, expresados en sus lugares de habitación, de existencia, validando así el papel de entes reguladores y el ejercicio de poder a través de las jerarquías aprendidas e insertadas en los cuerpos. Los relevos administrativos operan como aprendizajes de la repetición en una combinación de códigos propia de cada lugar y tiempo. Deleuze propone la siguiente la duda al respecto:

sabemos que no son los gobernantes quienes detentan el poder. Pero la noción de «clase dirigente» no es muy clara ni está muy elaborada. «Dominar», «dirigir», «gobernar», «grupo de poder», «aparato de Estado», etcétera: hay todo un conjunto de nociones que exigen un análisis. Asimismo, habría que saber hasta dónde se ejerce el poder, mediante qué mecanismos y en qué instancias, a menudo ínfimas, de jerarquía, de control, de vigilancia, de prohibiciones, de coerciones. (2005: 273)

Así, quien ejerce el poder podría ser sustituido por objetos como cámaras de seguridad, formatos de ingreso a un espacio determinado, carnés u otros más tecnologizados como acceso por huella digital, índice biométrico o cámara de reconocimiento facial. Es probable, además, que el mero uso de un traje distintivo ubique en un lado u otro del poder a quien lo porta. Estas sutiles tácticas gozan de efectividad acorde con la semiótica y, por otro lado, debido a los lugares mismos, altos y largos pasillos pueden generar en nuestro inconsciente la predisposición al acatamiento³³, así como la imponentia de los edificios es ya una señal de grandilocuencia y dominio. No descartamos, por tanto, que el agenciamiento puede ocurrir en el significado intrínseco de los espacios. Con todo esto, la distribución de los espacios de poder en la retícula de la ciudad sería solo una parte del ejercicio de dominación. Deleuze y Guattari abundan en

³³ Ismail Kadaré explora este aspecto en *El castillo de los sueños* (1981), donde los personajes hacen interminables recorridos por altos, largos e intrincados pasillos, cuyo propósito es disponer las mentes de acuerdo con las necesidades del poder que, por otra parte, es invisible, no se manifiesta como tal.

este aspecto cuando explican el modo de operación del poder a partir de un punto que se replica en el espacio. Para ellos,

cada segmento molar tiene su centro, sus centros. Podría objetarse que esos mismos segmentos suponen un centro de poder, que sería el que los distingue y los reúne, los opone y hace resonar. Pero no hay ninguna contradicción entre las partes segmentarias y el aparato centralizado. Por un lado, la segmentaridad más dura no impide la centralización: el punto central común no actúa como un punto en el que se confundirían los otros puntos, sino como un punto de resonancia en el horizonte detrás de todos los otros puntos. (2015: 227)

La dependencia y las interrelaciones suponen entonces una red de centros de poder con capacidad modelizante dentro de una retícula con alcances similares, una especie de extensión del poder central, dado que «la centralización siempre es jerárquica, pero la jerarquía siempre es segmentaria» (Deleuze y Guattari, 2015: 228). De este modo, la individualización de los cuerpos tendría como consecuencia inmediata la obediencia y el acoplamiento al espacio en el punto inicial, y la actuación y el desenvolvimiento de las personas siguiendo el patrón de interrelación pactado a partir de dicha segmentación. El relevo de los puntos de poder, entonces, se da por la vía de las condiciones del espacio y las señales emitidas por este, de modo invisible ya aprendido por los cuerpos en el ejercicio de interrelación. De tal forma que el espacio fraccionado representa la división del poder, porciones de un todo burocrático —en la mayoría de los casos—, en los que las sucesivas escenografías o módulos impulsan las maneras de acoplamiento de los cuerpos adaptados al dominio. Considerando que «cada centro de poder también es molecular, se ejerce sobre un tejido micrológico en el que ya solo existe como difuso, disperso, demultiplicado, miniaturizado, constantemente desplazado, actuando por segmentaciones finas, operando en el detalle y en el detalle de los detalles» (Deleuze y Guattari, 2015: 228), entendemos que se trata de un poder tan invisible como existente, real, en las estrategias antiguas o iniciativas recientes en las que la lógica de sustitución o encargo determinan la vida y la constante adaptación de los procesos, determinando así el éxito del centro de poder.

Es irrefutable entonces la interdependencia del espacio y el poder. No está claro de dónde emana el poder que ha modelizado la ciudadanía, mientras que la sujeción a las normas y la obediencia de los cuerpos sí que funciona como el producto de las relaciones espaciales en las instituciones que operan como centros de poder. Por tanto, la estructura signica, profundamente aprendida por cuenta de las repeticiones, se comporta cual dispositivo de manipulación o sujeción, que en palabras de Deleuze y Guattari corresponden a la conceptualización de dichos métodos de ejercicio de poder, puesto que

los propios segmentos dependen, pues, de una máquina abstracta. Pero lo que depende de los centros de poder son los agenciamientos que efectúa esa máquina abstracta, es decir, que no cesan de adaptar las variaciones de masa y de flujo a los segmentos de la línea dura, en función del segmento dominante y de los segmentos dominados. Puede haber mucha invención perversa en esas adaptaciones. (2015: 229)

En tal sentido, los enlaces cuerpo-espacio determinan la producción de sujetos modelizados que, como se deriva de lo arriba expuesto, no sucede de modo generalizante ni unificado. Sin embargo, los actos que posibilitan la participación como partes de un todo conllevan, en el transcurso de las vidas, el aprendizaje continuo de las maneras impuestas, por lo cual suponen también un principio de adaptabilidad y docilidad que resulta en subordinación. Esta última considerada como una herramienta de sometimiento y estandarización de las maneras en que actuamos lo que, en definitiva, justifica la existencia del centro de poder. En la explicitud de la eficacia de la «máquina abstracta» encontramos fugas a los emplazamientos, un tanto de efecto espejo del proceder, esto es, lo que por un lado tiene la intención de organizar las masas acorde a las necesidades espaciotemporales, en el lado opuesto como ficción del reflejo, tendría la desfiguración de las intenciones las cuales, en términos de nuestro estudio, nos permiten tanto el análisis del centro de poder como de los cuerpos desobedientes y los escapes hacia la puesta en crisis de estos. Dichas crisis se manifiestan primero como amenazas a las combinaciones pactadas entre quien ejerce el poder, quien lo ejecuta y quien lo admite; luego, en la proyección de los alcances de la renuncia a las imposiciones, en la que el poder se debilita al dejar en evidencia que la potencia de quien circunstancialmente interpreta el papel del poderoso exhibe de manera simultánea la impotencia de otros por liderar dicha tarea. En esa fisura, la configuración deviene deformidad y amenaza a las estructuras, teniendo en cuenta que «el poder es el tercer peligro³⁴, puesto que está en las dos líneas a la vez. Va de los segmentos duros, de su sobrecodificación y resonancia, a las segmentaciones finas, a su difusión e interacciones, y a la inversa. [...] Pero toda esta cadena y esta trama de poder están inmersas en un mundo que les escapa, mundo de flujos mutantes» (Deleuze y Guattari, 2015: 232). La cadena de relaciones entre los sujetos y los centros de poder incluye la disposición constante al juego de intercambio y de identificación de las fisuras que promueven dichas mutaciones. Teniendo en cuenta que

³⁴ En contexto, Deleuze y Guattari se refieren aquí a la premisa de distribución de los poderes y las relaciones entre las partes, sobre las que señalan: «Nietzsche le hacía decir a Zaratustra, Castaneda le hace decir al indio Don Juan: hay tres e incluso cuatro peligros, primero el Miedo, después la Claridad, después el Poder, por último el gran Hastío, el deseo de matar y de morir» (2015: 230). Por tanto, la fragilidad de las relaciones de poder y la interdependencia se presentan como ciclos.

en verdad ninguna mente puede funcionar por sí misma; solo puede funcionar en medio de otras, ya que sus poderes vienen, precariamente, de cada cuerpo y mundo en el que subsiste y sobre el cual pretende gobernar. Así la vanguardia de la acción, adonde empuja y sale hacia lo desconocido, es un momento de someterse, no de hacer; es un momento no de maestría, sino de sumisión —un momento de exponerse al mundo que puede o tal vez no, brindar posibilidades para continuar—. (Ingold, 2018: 196)

Los cuerpos desobedientes que retan la estructura espacial en la que se expresa el poder de las instituciones, son también la evidencia de la acumulación de interpretaciones divergentes de las relaciones entre los centros de poder y los sujetos. Si el espacio condensa las necesidades de poder que el tiempo impone, y ya que la sumisión ha quedado en entredicho, la función de los cuerpos desobedientes es entender el fallo y plantear-plantar alternativas de coexistencia. Teniendo en cuenta que no se trata de una máquina real, codificada para la producción de mercancía estandarizada, vemos cómo de la interacción con la máquina abstracta resultan cuerpos que contrarrestan las medidas y construyen (sobrescriben) en el espacio relaciones «distintas», maneras de estar que hacen aparecer otros poderes y, por tanto, otras configuraciones, una suerte de regreso a alguna de las dimensiones de la interminable superficie de la botella de Klein. Al resultado de estos episodios de error o fisuras en la estructura de poder nos referimos con «flujos mutantes» a los que otorgamos relevancia en las sociedades contemporáneas, en vista de la capacidad creativa y las alternativas espacializantes que estimulan.

Una de las causas por las que los centros de poder son desvirtuados de sus papeles controladores residiría en que las funciones son ejecutadas por subordinados cuya fijación al centro es circunstancial, es decir, que en la máquina abstracta se afianzan las dispersiones del poder y los vínculos establecidos permiten los flujos discordantes en el tejido social. Las relaciones y la idea de partes de la totalidad ciudad que las instituciones amalgaman están mediadas por los deseos de pertenencia y permanencia efectiva en la retícula geométrica y en la experiencia sensitiva del habitar, pero es ahí cuando el espacio como contenedor empieza la producción de sentido en derivas divergentes, análisis desestabilizantes o antiproducciones que ponen en evidencia su naturaleza mutante. Tal como propone Deleuze:

puede uno preguntarse si acaso las expresiones de los militares, de los políticos, de los científicos, no son en realidad una especie de anti-producción, una suerte de trabajo represivo al nivel de la expresión cuya finalidad es detener la labor de cuestionamiento, esa labor incesante y desbordante que se hunde sencillamente en el movimiento real de las cosas. (2005: 306)

Es decir, las herramientas utilizadas por quienes de manera circunstancial operan como sustitutos del poder pueden exceder su rol a partir de la mala interpretación o el

desconocimiento de la finalidad del porqué del ejercicio de poder, lo que explicaría la separación entre los sujetos y las instituciones y los contrasentidos surgidos de las relaciones, así como los fallos del sistema. En cuanto el proceder paralizante de los ejecutores del poder muta en represión, las actuaciones de los sujetos derivan en defensa y la función coercitiva afirma la rigidez o la flexibilidad de la institución. Ahora bien, en estos procedimientos de indicación de las funciones entre las partes están contenidas las lógicas de distribución en las que

el espacio social de exclusión por inclusión, [...] opera por las disposiciones que clasifican desde un saber quién debe estar en cuál espacio y por qué. Espacialidad cerrada y analítica en la que los emplazamientos se conectan en circuitos productivos y se interrumpen ante el riesgo de resistencias o de fuerzas que se encauzan con otra finalidad. La gestión espacial de distribución en las células productivas, su ubicación en términos de visibilidad, el cálculo de utilidad del gesto y la energía gastada, el tránsito controlado en el orden del circuito de control; cada una de estas tácticas puestas en juego en el campo estratégico producen un espacio social y uno subjetivo: espacio de encierro y vigilancia y cuerpo/emplazamiento productivo. (Perea Acevedo, 2013: 155)

En esta medida, la subjetividad es proclive a las manipulaciones y el producto de los artificios aguarda cristalizado en los sujetos, bien como apropiación de los conceptos, órdenes o lineamientos impartidos por el centro de poder, bien como elementos a desestimar o controvertir en la configuración personal y social. Esto debido a que el vínculo entablado con los centros de poder varía de acuerdo con la disposición de participación, porque puede que un sujeto se vincule a algún centro de poder de manera distante, solo a partir del conocimiento de que existe, o del aprendizaje de aceptar y obedecer sin cuestionamiento los preceptos de este; pero existen otros sujetos cuya participación y dependencia a dichos centros es más activa y sus cuerpos más resistentes a los mandatos. Considerando que «[...] todas las formas de represión actuales, que son múltiples, se totalizan fácilmente desde el punto de vista del poder: la represión racista contra los inmigrantes, la represión en las fábricas, la represión en la enseñanza, la represión contra los jóvenes en general» (Deleuze, 2005: 272), encontramos que son cada vez más complejas las relaciones entre las partes y, en esa medida, más proclives al análisis de los procesos totalizantes y el exceso de significado que producen.

Al interior de las formas de poder, en el flujo de deseos, vemos cómo la verticalidad de los centros desfigura las capacidades lógicas de los propósitos iniciales de organización y regulación, en tanto que los procesos no corresponden a un solo ejecutor y las relaciones exceden una vía unidireccional. La institución equivale al centro de poder con la máquina operativa en su interior; se erige en la ciudad como un ente regulador, una presencia fuerte y dura. En cuanto a nuestro estudio, las instituciones a analizar existen

en lugares opuestos: el palacio y el manicomio. El palacio, un centro claro ubicado en el corazón del poder, guardián del soberano e insignia de las tradiciones casi divinas que legitiman la existencia de un monarca, es el espacio en el cual veremos cómo se debilita la rigidez en la medida en que la imaginación y la creación desvelan las fallas en la forma en que estas tradiciones han sido gestionadas. En directo antagonismo ubicamos el manicomio, una institución que sirve al centro de poder para regular las incomprendiones de la salud mental, un espacio contenedor de los sujetos incapaces de asumirse como parte de alguna cadena de producción debido a que las relaciones del cuerpo y el saber que han desarrollado son desestimadas por la sociedad. Basados en la indocilidad de sus cuerpos y subjetividades ajenas a las lógicas del capital, vemos cómo los nexos con estos sujetos subsumen los papeles de cuidado, control, vigilancia y apartamiento. Analizaremos estos emplazamientos y las principales reglas de operación, así como las disposiciones disciplinares que rigen los encuentros entre el espacio y los cuerpos. La doble función de estos espacios, entendidos como emplazamientos, nos permitirá acercarnos a las formas en sus cualidades históricas y significantes, así como a las maneras en que las autoras los convirtieron en el foco de sus indagaciones de época, ya que

el emplazamiento termina siendo en las técnicas disciplinarias una doble forma espacial: cuerpo/emplazamiento que funciona como superficie de inscripción de técnicas de distribución espacial, y emplazamiento/«empotramiento» que funciona como circunscripción arquitectónica, como límite espacial asignado al cuerpo al que se le aplica una vigilancia ininterrumpida, una modalidad de examen, el desplegamiento de una terapéutica, una forma de castigo o una exigencia productiva. (Perea Acevedo, 2013: 128)

Por esta razón, nos fijaremos en la relación cuerpo-espacio como receptor y condicionante de la institución. Para esto, recurriremos a las novelas *Voces del desierto* (Piñon, 2004) y *Nadie me verá llorar* (Rivera Garza, 1999), así como al estudio del archivo histórico, *La Castañeda. Narrativas dolientes desde el Manicomio General México, 1910-1930* (Rivera Garza, 2010), tesis doctoral de la autora, investigación que dio origen a la novela. Como elemento común de estas obras encontramos las historias, las tradiciones y la historia en el sentido estricto, por lo que, en este espectro tan amplio, nos proponemos analizar las instituciones en términos del poder y como entes reguladores de los emplazamientos, para entender el modo en que la legitimidad de las historias individuales soporta las colectivas y afirma o controvierte las convenciones e interpretaciones de época.

2.2.1. El palacio: *Voces del desierto* (Piñon, 2006)

Las historias fantásticas en las que las princesas, tras sufrir durante años las ignominias de sus parientes, de los gobernantes, de las fuerzas del bien o del mal o del destino, eran finalmente recompensadas con amor, riqueza y legado (vivieron felices para siempre, en un castillo enorme, rodeadas de fiel servidumbre) sirven de punto de partida para este apartado. Los personajes que conforman *Voces del desierto* (2004) remiten a ese mismo imaginario: princesas, príncipes, servidumbres, madrastras, magos, genios y comediantes que dialogan con el también fantástico compendio de *Las mil y una noches* (Anónimo, ca. s. X). En el contexto de la literatura oral al que nos referimos —tradición árabe, persa e india—, el papel de la mujer se encontraba mayoritariamente circunscrito a la obediencia, la piedad y la correcta interpretación de las señales de la providencia, dispuestas como recompensas que prometían felicidad. La casa, componente central de ese premio, aparece como un sueño cumplido; de allí que analicemos una de sus variantes más significativas: el palacio, entendido no solo como refugio, sino también como casa-cosmos y casa-institución. Aunque se trata de una arquitectura atemporal y la historia remite a la época medieval, el palacio condensa estos aspectos y se configura, además, como un espacio de poder íntimamente ligado a las premisas públicas, en tanto contenedor del emisor de normas, leyes administrativas y mecanismos de control, lo que lo vuelve especialmente relevante para nuestro estudio.

Es precisamente en este escenario donde Piñon introduce su relectura crítica del relato fundacional. A pesar de la negativa del visir, Scherezade, su hija menor, se ofrece como prenda al califa con el propósito de embriagarlo de curiosidad mediante su reconocida habilidad para contar historias, con el fin de poner término a la venganza contra su esposa que, por extensión, recaía sobre las mujeres del califato. Nos referimos así a la detención de los feminicidios perpetrados por el monarca, hechos que han sido romantizados o, al menos, soslayados por buena parte de la crítica literaria. Piñon, por el contrario, reinterpreta esta obra legendaria para proponer una reflexión profunda sobre los mecanismos de sumisión y dominio que históricamente han operado sobre las mujeres, al tiempo que subraya el valor inconmensurable de la palabra y la creatividad como formas de resistencia. En este sentido, «tal interpretação é possível quando incluimos a série cultural como parte dos intertextos que uma obra carrega, já que a intertextualidade nos convida também a expandir o estudo da relação entre texto e

história, valorizando aspectos ideológicos que os arquivos literários registram» (Gomes, 2016: 280).

En *Las mil y una noches* el valor otorgado a la cuentista supera en expectativa el hecho que motiva la violencia y nos centramos en los detalles de las sucesivas historias, sin apenas entender el acto heroico de Scherezade. En *Voces del desierto* el diálogo intertextual nos permite el contraste del poder y la coerción a lo largo del tiempo; el planteamiento conceptual expone la configuración social en la que no se cuestiona la autoridad, pues el poder que emana del califa no es contrariado por los servidores, ellos cumplen sus deseos y participan de la barbarie, incluso a expensas de sus familiares. Surge entonces la pregunta por la complicidad. La fatalidad que recae sobre las vírgenes del reino opera como recompensa a los agravios recibidos por el califa con la infidelidad de su esposa y una especie de fuerza centrípeta, imposible de eludir, envuelve a los súbditos en la obediencia, el silencio y el beneplácito. La relación coercitiva conlleva acciones aprendidas. Tal como lo expresa Luhmann, «el poder es comunicación guiada por el código. La atribución del poder al poderoso está regulada en este código por los resultados de amplio alcance que conciernen al refuerzo de motivaciones que cumplir, responsabilidad, institucionalización» (2005: 22-23). De acuerdo con estos códigos, vemos cómo Scherezade se muda al palacio para introducirse en las lógicas consuetudinarias del servicio a la espera de su ejecución, por supuesto, una vez consumado el desfloramiento y la cópula.

Esta acción está acorde con las expectativas del poder, mas la configuración del espacio en el que suceden los hechos nos permite una mirada a la institución plenipotenciaria que oculta el horror y encarna las lógicas patriarcales en su faceta más sombría. Piñon toma la mudanza como el punto de partida de la novela, como la excusa para plantear la crisis de las instituciones masculinas que examinará. La partida de Scherezade y Dinazarda, su hermana, hacia el palacio del califa representa la renuncia y el desacato de las órdenes paternas para insertarse en los deseos y decretos del soberano. Este gesto, además de echar a andar la narración, concentra la dependencia de las mujeres en un mundo absolutamente masculino: en casa están bajo las órdenes del padre; en Bagdad, la ciudad escenario, siguen los preceptos de la institución y de quien la gobierna, el califa. Así, la novela, más allá de «ser crítica e contestadora, revela nas entrelinhas e em tom intimista aqueles anseios do sujeito feminino resguardado, camuflado e, ao mesmo tempo, negligenciado pelo peso de uma ideologia dominante, arcaica e patriarcal» (Boso, 2011: 30). El desplazamiento de las hijas del visir al palacio refiere al cambio de

patrón de la vida de las mujeres, y al abandono de la seguridad y la protección que proporciona la casa paterna. La mudanza en *Voces del desierto* se da luego de diálogos y reflexiones entre la futura víctima, su hermana y el padre. La culpa por ser mujer, el pago de los pecados colectivos adjudicados al género, así como la disciplina personificada en el sacrificio al que se expone Scherezade, acarrear una larga tradición de ofrendas femeninas, por tanto, la estrategia narrativa se complace en este aspecto para iniciar la crítica. Scherezade se presenta desde la docilidad y la conmiseración, como un ser subyugado al destino, que recibe sin discusión las órdenes del poderoso. En ese punto Piñon, «ao retomar a narrativa árabe, esse romance, visto como paródia, não busca apenas repetir o enredo original, mas destacar o lugar da mulher no contexto patriarcal. Essa visão paródica se justifica por funcionar, esteticamente, como um contraestilo, que desloca as coisas do lugar comum» (Gomes, 2016). De tal forma, la contradicción socava lo inamovible de las tradiciones y experimentamos a través de la lectura el conflicto entre el peso de la historia y la necesidad contemporánea de entendernos de otro modo bajo la lente crítica. En acuerdo con Boso consideramos que Piñon

[...] introduz um novo sentido à história, capaz de alterar o vetor dinâmico do tempo que revela sua índole não a partir de algum ponto remoto no passado, mas de algum lugar no futuro. Por isso, o passado é revisitado e revisto para autorizar a originalidade absoluta e garantir a identidade de mulher-sujeito no futuro, dotada de muito mais independência, autonomia e liberdade de expressão e ação. (2011: 46)

Así, aunque persisten los elementos anacrónicos como el palacio, las creencias en genios, encantos y prodigios, la mirada actual propende a examinar alternativas que contrarresten las viejas usanzas. Scherezade parte hacia el palacio en medio del drama familiar; la descripción minuciosa del pensamiento y los actos del personaje nos permiten el recorrido desde su casa, «en el bello patio», hasta el «mármol traslúcido» de los aposentos reales. Se efectúa entonces la primera fractura del habitar: la casa de la protección, el cobijo y el amor familiar es reemplazada por la casa-cárcel. La mudanza provoca la desdicha, significa el primer paso hacia la muerte. Tal como lo expresa Besse, la mudanza produce desapropiación y pena: «la palabra *déménagement*, [...] contiene una forma de brutalidad o de violencia, una negatividad discreta (*dé-ménager*). No es simplemente cambiar de lugar donde uno habita, sino abandonar aquel donde uno vivía» (2019: 128). En el caso de Scherezade, la llegada al palacio y el posterior confinamiento hace énfasis en el carácter brutal del cambio el cual deberá enfrentar únicamente con la palabra. La mudanza tiene como efecto primario introducir a Scherezade en el harem del

califa, mediante lo cual se ratifica el abandono de la vida anterior, la renuncia a su posición noble y el reconocimiento como concubina. Quien gobierna en palacio es el soberano y su poder se cierce sobre el espacio:

[...] ni siquiera las delegaciones extranjeras de visita en la corte se libraban del macabro espectáculo. Cruzando los jardines camino de la suntuosa entrada del palacio, debían pasar necesariamente delante del cadalso. La fantasmagórica presencia, proyectada pared arriba, avanzando a diferentes horas del día hacia las ventanas del salón del trono, servía de aviso a los transgresores del reino. (Piñon, 2006: 14)

Si tomamos como referencia la siguiente síntesis de Foucault sobre la gobernabilidad: «la soberanía se ejerce en los límites de un territorio, la disciplina se ejerce sobre el cuerpo de los individuos y la seguridad, para terminar, se ejerce sobre el conjunto de una población» (2017: 27), veremos que el territorio al cual Scherezade ingresa está dominado por el califa; él mismo ejerce la disciplina y proporciona la seguridad de la población a través de sus vasallos. En la figura del soberano recaen las tres tareas fundamentales de la práctica del poder, mas la función del califa deja de lado la seguridad para las mujeres, ya que están expuestas a las órdenes arbitrarias que atentan contra sus vidas. Esta deformación de los principios del poder pone en evidencia la fragilidad de la institución como garante del bienestar de los habitantes, el reino funciona como una sociedad sin miramientos hacia las necesidades colectivas, el dominio que ejerce el califa sobre los súbditos y la reverencia que estos le profesan contiene aspectos patológicos que incluyen el apego y el rechazo. La ubicuidad del califa está directamente vinculada a las herramientas de control, el carácter cuasidivino es suficiente para que las gentes del reino actúen según sus mandatos, lo cual es contradictorio, dado que en las páginas vemos que soberbia, ira y despotismo son las aptitudes que predominan en su personalidad. La práctica del régimen autoritario lo aparta de la interpretación ecuánime de la realidad, sus percepciones son distorsionadas y erráticas. Partiendo de la base de que «gobernar un Estado será, por ende, poner en acción la economía, una economía en el nivel de todo el Estado, es decir, [ejercer] con respecto a los habitantes, a las riquezas, a la conducta de todos y cada uno, una forma de vigilancia, de control, no menos atento que el del padre de familia sobre la gente de la casa y sus bienes» (Foucault, 2017: 120), advertimos cómo el quehacer del mandatario se ubica en un equilibrio frágil en virtud de la responsabilidad sobre el control y la propensión a ejercerla desde el absolutismo. Este aspecto es para Piñon un síntoma común a los Estados, por tanto, sirve de pretexto para cuestionar nuestras prácticas actuales. Así lo expresa la autora:

Mi soberanía estética, mi soberanía creadora, de algún modo se ampara mucho en el repudio del Estado. Yo no soy alguien que confíe en el Estado, el Estado es burócrata, es egoísta, el estado no te concede libertades, el Estado es un controlador. Hay muchos de mis textos en los que se ve crítica a un poder, a un poder desmedido, cual sea ese poder, a veces no tiene nombre, pero es un poder, el ejercicio de una tiranía secreta. Eso existe porque es como me sitúo en el mundo, entonces, los personajes pueden ver quien manda, [...] qué limita sus derechos. (Comunicación personal, 25 de julio del 2017)

En esa lógica, Scherezade encubierta en la tradición se impone a la ruptura de las disposiciones ocultas y expresas del poder en el palacio. Junto a Dinazarda se insertan en las formas y hábitos de la corte, imitan los gestos, estudian las dinámicas de reverencias y ceremonias. Considerando que *Las mil y una noches* alude a sociedades con altos niveles de arraigo, de devoción hacia las expresiones por encima de lo pragmático y que prevalecen fórmulas milenarias de comportamiento, entendemos que las actuaciones de las personas estén sesgadas por la costumbre y la cultura. Son evidentes las repeticiones de rituales en los que podemos apreciar usos de los sistemas de restricción impuestos a las mujeres. «É neste ponto culminante que Néliida projeta a visão da mulher do Oriente para os dias atuais, de modo que o leitor possa sentir-se incomodado ou, até mesmo, indignado com essa questão e passe a refletir e interpretar a obra sob novos olhares, garantindo a ampliação de seus horizontes para além do mundo da escrita» (Boso, 2011: 38). La meticulosidad de los movimientos, las sucesivas venias y la abstención de mirar al soberano a la cara, por ejemplo, son aptitudes que vemos en las hermanas mientras están frente al califa. El tratamiento estético que enfoca al detalle las acciones como si sucedieran en cámara lenta y la atención a los pensamientos de cada personaje interviniente demuestran el objetivo de Piñón de presentar los aspectos oprimidos de la situación en una perspectiva compuesta. Foucault recalca que los rituales hacen parte de las estrategias de dominación:

La forma más superficial y más visible de estos sistemas de restricción la constituye lo que se puede reagrupar bajo el nombre de ritual; el ritual define la cualificación que deben poseer los individuos que hablan (y que, en el juego de un diálogo, de la interrogación, de la recitación, deben ocupar tal posición y formular tal tipo de enunciados); define los gestos, los comportamientos, las circunstancias, y todo el conjunto de signos que deben acompañar al discurso; fija finalmente la eficacia supuesta o impuesta de las palabras, su efecto sobre aquellos a los cuales se dirigen, los límites de su valor coactivo. (2018a: 40)

La inserción de las hermanas en los hábitos palaciegos excede la condición de condenadas, pues cada nuevo día representa un aplazamiento. Los movimientos cadenciosos, la excesiva atención a los detalles y la lucha con el cansancio, las arrastra a una manera de habitar distinta al resto de la servidumbre. Cual hechizadas, pero frente a la necesidad de permanecer alerta, adquieren tintes fantásticos, respondiendo de este

modo a la estética de las historias de *Las mil y una noches*; en ocasiones deambulan por los aposentos como si de fantasmas se tratara, otras con atributos de adivinas, la mayoría de las veces como sabias y guardianas del legado. El comportamiento de las hermanas remite, por tanto, a la poética del habitar, pues «para los grandes soñadores de rincones, de ángulos, de agujeros, nada está vacío, la dialéctica de lo lleno y de lo vacío solo corresponde a dos irrealidades geométricas. La función de habitar comunica lo lleno y lo vacío. Un ser vivo llena un refugio vacío. Y las imágenes habitan. Todos los rincones están encantados, si no habitados» (Bachelard, 2016: 175). La transformación personal es proporcional a la manera en cómo experimentan el espacio, al sumarse al conjunto de mujeres notamos la amalgama de saberes, complicidad y respeto hacia las distintas tradiciones que confluyen y promueven la unión. Este hecho contraviene la institución en la medida en que se efectúa el reconocimiento de las «otras»; así, «intentando establecer un eslabón entre las cosas, Scherezade sorprende las huellas femeninas en sus trajes. Se debate por localizar los secretos de las artesanas, de almas atormentadas, cada cual en su exilio doméstico» (Piñon, 2006: 77). En consideración de esto, la estructura rígida y patriarcal que se ha esforzado en distanciar y dividir las colectividades incubaba en su interior un grupo que busca el debilitamiento o la finta a las maneras opresivas. A partir de pequeñas acciones mina la severidad y conjura conocimientos míticos y legendarios como método efectivo de autoafirmación.

La vida en la corte es conminatoria y parsimoniosa, sucede en torno a los caprichos y las necesidades sexuales del califa. El tiempo está marcado por su llegada al palacio, durante la espera los preparativos incluyen asimismo la repetición de rituales con base en los vestidos, las instrucciones y atenciones que colmarán las horas de su estadía allí. Adversidad y riesgo están presentes durante el día, la vigilia por venir se intuye peligrosa, «entre las paredes de los aposentos, que nunca abandona, Scherezade vive el conflicto de servir a la vida y a la muerte. En contumaz competición, una y otra alcanzan el paroxismo del respectivo esplendor a las primeras señales de la alborada» (Piñon, 2006: 130). De tal modo, las rutinas separan tajantemente el día de la noche; también lo hace la narración, enfocada en la oposición de estas dos fracciones, pues conservar la vida para el amanecer significa solo un triunfo momentáneo. En este punto examinaremos otro aspecto: la seguridad de la noche.

En lo concerniente al espacio, la casa guarda una correlación de cobijo y protección como ningún otro; el palacio, por su parte, en su función de casa, debería tender a esto mismo. No obstante, es en este periodo en el que el suspenso por el éxito o

el fracaso del plan de Scherezade surge con más interés sobre la seguridad de la narradora, que cada noche se encomendará al poder de las historias a riesgo de convertir el palacio en tumba. En su acepción primaria, la casa-refugio operará como la cúpula protectora; durante el sueño, será la cuidadora de los moradores que, indefensos, confían en su custodia. Sloterdijk subraya este aspecto desde la emoción:

A la casa inmunitaria por la noche le llega la hora de cumplir su tarea como guardiana del sueño. En tanto conforma el entorno protector del sueño, la casa se convierte en cómplice de las necesidades acósmicas de sus habitantes. Constituye un enclave de ausencia de mundo en el mundo: un *integrum* nocturno, asegurado por techo y pared, puerta y cerradura. La casa, que es una envoltura del sueño, proporciona la prueba más pura de la conexión entre inmunidad y sellamiento del espacio. Encarna la unidad de geometría y vida, la utopía tópicamente realizada: como proyección intemporal del interior como ser-todavía-dentro. Guarda la noche, humanamente conformadora y regeneradora, en la que no se forjan planes para el mundo diurno. (2018: 412)

De este modo, en *Voces del desierto* la función de protección se desestima, los mecanismos de control tienen el foco en la vigilancia y el mundo se concentra en el palacio de manera trágica. La narración, así como el futuro de las mujeres del reino, dependen de este momento de anulación del sueño, de seducción y acuerdo para otro día de vida. El tiempo estático espera la sentencia para frenar definitivamente el avance de Scherezade o la autorización para prolongar las historias; y, como si fuera un bucle, sin dar lugar a otros aspectos de la cotidianidad, las jornadas se reducen a detener el sueño para reanudar la imaginación. Dinazarda lo percibe así:

De regreso a los aposentos, la visión de Scherezade dormida la atormenta. Su hermana acepta el cautiverio como queriendo olvidar las formas del mundo para describirlas a su manera. La concentración en que vive le causa agotamiento. Movida por la compasión, Dinazarda vacila en despertar el cuerpo frágil, inmerso en el sueño profundo, olvidada por momentos de la ronda diaria del verdugo. Tal vez el reposo favorezca la reflexión que Scherezade necesita para dar inicio a la historia nocturna. (Piñon, 2006: 137)

Así, la convivencia doméstica y las actividades propias del cuidado, los hábitos y los vínculos que estrechan las relaciones entre las mujeres en los aposentos reales se acoplan a la revisión histórica y dirigen las miradas hacia la posibilidad de transgredir el régimen. Entran en conflicto los códigos del poder dado que las responsabilidades asignadas a la servidumbre se transforman en desobediencia al poderoso y en correspondencias con la justicia histórica. De esta manera, la sujeción al poder sufre un debilitamiento que resulta en la fractura de la institución. El desarrollo de una ideología que contraría los órdenes reales en procura de la libertad de las mujeres es secretamente el nuevo objetivo de las complicidades del harem. En este punto encontramos la vuelta

de tuerca que Piñon propone a *Las mil y una noches*, ya que en la historia de referencia el libro concluye en la disolución de las historias que narra Scherezade; en *Voces del desierto* vemos cómo la contadora alcanza su libertad y el pensamiento patriarcal duda ante sus métodos y prácticas. Scherezade ha logrado vivir durante meses bajo amenaza de muerte y el plan de salvar a las mujeres del reino sobrepasa la condición física, su rol de heroína se impone como un lastre y, frente al debilitamiento del cuerpo, ella anhela la fuga, que será una recompensa más por su sacrificio.

Ya no soporta el confinamiento en que vive. Quiere incorporarse un día a una caravana y distanciarse del soberano, irse muy lejos. Antes, sin embargo, de desaparecer por detrás de las dunas, irá al bazar, recogiendo en la despedida, en el hueco de sus manos, los ruidos provenientes de los corazones palpitantes de los personajes que, no teniendo otro lugar para crecer sino Bagdad, viven igualmente en su imaginación. (Piñon, 2006: 275)

No obstante, la conspiración está casi consumada; una relación distinta entre el soberano y las mujeres está en ciernes. La intriga que ha mantenido a salvo a Scherezade es causa suficiente para perseverar en la empresa de dosificar las historias; la imaginación y la palabra han logrado horadar la conciencia del califa. La transformación del espacio y, por ende, de la institución, son consecuentes con el debate del orden hegemónico y su permanencia, ya que el arte de la contadora controvierte la mirada estereotipada que la memoria colectiva ha construido sobre el papel de la mujer, al reclamar y demostrar la participación femenina en la creación y transmisión de historias. *Voces del desierto* cuestiona la idea de que las mujeres son únicamente personajes pasivos en las narraciones y construye, sobre una suma de equívocos heredados de la tradición, una propuesta valiente: que, en tanto portadoras de la palabra, la imaginación y la creación seguirán creciendo sin techo, como bien lo presiente el califa:

También él, forzado por la imaginación de Scherezade, había aprendido que las fronteras del mundo se ensancharían a medida que fuese rasgando los velos de lo visible. En aquellos días, aspira simplemente a cambios que, entre otros, lo desvinculen del fatigoso deber conyugal. Sin el riesgo, no obstante, de llegar a perder la fuente de distracción que consiste en las historias escuchadas cada noche. La porción de un saber que se había añadido a su entendimiento del mundo. (Piñon, 2006: 291)

La mujer como sujeto del saber y de la producción cultural obtiene en este pasaje el reconocimiento de los aportes a la literatura y a la memoria histórica, dado que la comprensión situacional por parte del califa funciona como una sinécdoque de la porción humana que ha desdeñado la sabiduría femenina. En este sentido, el palacio como la institución que representa opera en pro de actualizar los códigos de relacionamiento entre

los poderes, en los cuales solo los procesos igualitarios permitirán el ensanchamiento de las miras y, por tanto, dará paso a la identificación de todas las partes en la configuración de la experiencia humana. La ruptura de los preceptos totalitarios que dominaban el pensamiento del califa se presenta entonces como conclusión de la novela y como el final plausible a los varios siglos de incompletitud del personaje de la contadora de historias. De esta manera descubrimos al renovado califa:

Tal percepción del mundo, que acababa de aflorarle, le traducía con impensada virulencia la naturaleza dual existente en él y en cada historia. Veía existir en ciertos elementos narrativos una feroz oposición entre sí, correspondiendo, en la práctica de los hombres de Bagdad y del desierto, a la batalla del bien y del mal que ningún musulmán se eximía de desatar en su interior. Andaba por las dependencias del palacio mezclando los problemas del califato con aquellos suscitados por los relatos de Scherezade. Y le parecía que había, en unos y otros, una falsa discordancia, y ello porque, al hablar necesariamente de la administración del Estado, terminaba mencionando a los hombres que se incluyen dentro de cualquier historia. (Piñon, 2006: 268-269)

Scherezade, en complot con su hermana, su padre y Jazmine, la concubina que habrá de reemplazarla en el harem, abandona el palacio y se dispone por fin a recorrer el desierto sobre el que tantas historias había contado. Por su parte, el califa cuya severidad había sido diezmada por el poder de la palabra, se defiende ante sí mismo por permitir la huida de la narradora, al manifestar que «gracias a su tiranía, responsable de un hecho inicialmente deshonroso, la historia de su pueblo se consagraría para siempre» (Piñon, 2006: 312). Una excusa nimia si tomamos en cuenta el origen de la estrategia y la carga violenta que esta conllevó, más un llamado a la reescritura histórica en el cual reconocernos de otro modo.

2.2.2. Manicomio: *Nadie me verá llorar* (Rivera Garza, 1999), *La Castañeda. Narrativas dolientes desde el Manicomio General México. 1910-1930* (Rivera Garza, 2010)

El manicomio³⁵ es un lugar apartado que separa, señala, protege y vigila. Desde la introducción del modelo a Latinoamérica se ubicó en las afueras, en los extramuros de las ciudades, como un lugar de vigilancia de las personas que padecían problemas

³⁵ El manicomio u hospital para locos fue una institución que operó en Occidente entre los siglos XV al XX. Durante su desarrollo ensayó varios modelos de contención, tratamiento comportamental y médico, así como de caridad y albergue. En Latinoamérica se importó el modelo a mediados del siglo XVI y funcionó hasta finales del XX. En la actualidad, la institución como tal ha desaparecido; en su lugar, se habilitaron secciones de psiquiatría dentro de algunos hospitales y se abrieron otros centros especializados en esta rama médica.

mentales. Implícitamente y desde su génesis denota la diferenciación y el señalamiento, ya que a partir de un pronóstico médico o el consenso social se aparta a los enfermos mentales de la comunidad a la que pertenecen. «Durante siglos se vivió con la idea de que si no se los encerraba, serían, primero, peligrosos para la sociedad, y segundo, peligrosos para sí mismos. Se decía que había que encerrarlos para protegerlos de sí mismos, y que el orden social corría el riesgo de verse comprometido» (Castro, 2018: 79). Esa diferenciación está marcada por su capacidad o incapacidad mental, de modo que quienes están reclusos en el manicomio se enfrentan a una visión de minoría de edad en la que sus decisiones están más ligadas a los impulsos emocionales que racionales y, por tanto, son objeto de domesticación a través de la prescripción médica. Durante mucho tiempo fue una institución que no tuvo claros los límites de la enfermedad mental, del porqué de la institución como tal y de la relación de la sociedad con esta, puesto que si funcionara como un hospital al cual se lleva un enfermo, luego de su restablecimiento mental sería devuelto a la sociedad; sin embargo, uno de los factores del agotamiento del manicomio se debió a que la mayoría de las personas diagnosticadas como enfermas mentales ingresaban y morían allí. Dado que contiene un grupo de personas bajo estricta vigilancia, el comportamiento del manicomio estaría también vinculado a la reclusión y podría percibirse como un lugar carcelario. En los siglos XVI y XVII

se comenzó a aislar a los locos al margen del sistema general de la sociedad, a ponerlos aparte, a no tolerarlos ya en una suerte de familiaridad cotidiana, a no soportar ya verlos circular así, mezclarse en la vida de todos los días y toda la gente... Entonces se los aisló, se los encerró en una especie de gran encierro, que afectó no solo a los locos sino también a los vagabundos, los pobres, los mendigos. Un mecanismo de segregación social en el cual los locos quedaron atrapados; y poco a poco, en ese régimen general de encierro, se definió para ellos un lugar específico y de allí salió el hospital psiquiátrico moderno, el hospital que funcionó en gran escala a lo largo de toda Europa en el siglo XIX. (Castro, 2018: 29)

El manicomio es un limbo, nos permite afirmar que se trata de un lugar liminal, un lugar «entre» la locura y la razón, «entre» la sociedad y lo que no acepta esta. En cuanto a lo institucional su comportamiento refiere a un espacio intersticial, uno que acoge un grupo de excluidos, los contiene en sus muros, los cuida y trata para la restitución de las condiciones de sociabilidad; un espacio gaseoso, pues la indeterminación es en sí misma su esencia. Tim Ingold aplica la metáfora de los diagramas lineales a las divisiones de nuestros espacios de habitar y propone sobre lo liminal lo siguiente:

«Entre» expresa un mundo dividido que ya está tallado en las juntas. Es un puente, una bisagra, una conexión, una atracción de opuestos, un eslabón en una cadena, una flecha de doble punta que indica hacia esto y aquello a la vez. [...] Es una diferenciación intersticial, una reacción de fisión/fusión, un enrollar y desenrollar, inhalación y exhalación fluyendo en una dirección única, ortogonal a la angosta flecha de doble cabeza del entre, pero sin una destinación final. (2018: 206)

Así, la residencia en el manicomio se entiende como una permanencia «entre» la indefinición de los mundos contruidos desde la demencia u otros quebrantos a la razón, en contraste con los sensatos. Dado que en esa confusión de mundos concurren los opuestos de la adaptabilidad social y la inhabilitación frente al conjunto, la transtemporalidad —ese permanecer al otro lado del tiempo y del espacio— derivará en las subsecuentes condiciones de inserción o exclusión de la sociedad. De modo que la institución manicomio contiene los intereses de la colectividad y se inserta directamente en el sujeto, en su razón, ya que esta representa el borde que delimita su estancia y segregación. A partir del diagnóstico y el ingreso en el emplazamiento manicomio, la institución como garante del cuidado y la vigilancia del juicio constantemente someterá al paciente a comprobaciones de coherencia y docilidad. En esta situación las decisiones autónomas no exceden mínimas acciones, así que la desconexión entre los mundos a partir del espacio del manicomio nos lleva a pensar en los métodos de comportamiento necesarios para la participación en la sociedad. La disposición de los cuerpos y las mentes de acuerdo con la manera en la que afrontamos la realidad obedece a una lógica productiva en la cual se medirá constantemente la correspondencia entre el sujeto y la pertenencia a tal o cual lugar. La suspensión de la ciudadanía, de las competencias, la no integración al mundo vigente dependerá de la adaptación a los preceptos de realidad instituidos por la sociedad. Permanecer en «el “Hospital de locos” y sus muros hace parte del juego de verdad, y de las relaciones de poder que le son propias, en el que la locura tendrá ahora su orden, su clasificación, y, por tanto, su tratamiento» (Perea Acevedo, 2013: 85).

Como espacio de contención, el manicomio involucra los agentes que producen los parámetros de integración y desarticulación en cuanto a la cordura se refiere. En esta lógica la tecnología del poder toma el encierro como método de corrección, la inhabilidad para participar de las dinámicas más allá de la institución se ejecuta también al interior, donde la normatividad es estricta y la separación y el control de los cuerpos se lleva a cabo con rigor. Allí dentro, el cuerpo dócil es instrumento obediente, excesivamente controlado y vigilado, y cumple una suerte de purga, y en este contexto el lugar hace las veces de administrador de castigo por la ausencia de razón. El manicomio cumple

entonces una doble función: como reparador de la conciencia y la razón, y como espacio liminal que contiene la promesa de una sana reinserción al mundo normado. Dicho espacio, en el saber de Adrián José Perea Acevedo, está signado por la dualidad del ser y el pertenecer, que en este caso se atribuye al lugar como tal, pues «inaugura una tecnología de poder en la que el encierro constituye el espacio de la interioridad reflexiva moderna. La razón de la locura, es decir su verdad hecha posible por y en contra de la razón, se fija en el emplazamiento en el que el saber, el poder y la subjetividad moral adquieren la forma histórica del espacio hospitalario³⁶» (2013: 84). Este contenedor controla los cuerpos individualizados y como tal responde a las ideas institucionalizadas y a los parámetros establecidos sobre el pensamiento y la conducta. Gozar de una correcta salud mental garantiza la aceptación, el sujeto se incorpora de manera adecuada a la sociedad, hace parte de un todo y, por ende, permanece alejado de la vigilancia psiquiátrica. Por el contrario, en el emplazamiento del manicomio el sujeto es observado y controlado, analizado y sometido a sucesivos tratamientos. La impersonalización impide el desarrollo del sujeto más allá de su propia recuperación mental, por cuanto el estrechamiento de las perspectivas es exponencial, no hay vínculo más allá del sucedido a través de la institución misma y algunos de los otros pacientes. En sí, comprende la negación de la persona:

En este espacio encerrado en el que se contiene el desorden de la locura, se instaura ahora un orden en el que se produce una modalidad de ser, un sujeto, por una conexión entre el encierro, el saber y la espacialidad moral que soporta su existencia. Después de todo, emplazar no es otra cosa que «dar lugar a...» o si se quiere, establecer unos límites en los que «dar lugar a...» sea posible precisamente por las prácticas que los construyen. (Perea Acevedo, 2013: 85)

Así, la institución fabrica un modelo de persona que resulta de lo que sucede al interior de los muros. La condición de liminalidad emplaza los sujetos en su doble acepción de marginalización: enfermo e incapacitado, y construye a su alrededor un cerco reglamentado que opera desde la medicina psiquiátrica y se expresa en las restricciones. El sujeto sigue siendo, en cuanto conserva su vida, mas no ejerce su autonomía, ya que es el repositorio instrumental de la institución. La ciudad en su producción de espacios instaura instituciones que permitan su correcto funcionamiento; el manicomio en su contención oculta la enfermedad mental como una estrategia de control: los más aptos mantienen la ciudadanía y su independencia y permanecen engranados al sistema. El

³⁶ El autor se refiere aquí a la obra *La nave de los locos* (El Bosco, 1503-1504), como la producción fundante de la idea de la espacialización de la locura.

fenómeno del apartamiento de los sujetos obedece a la conservación y la optimización de la estructura social. La existencia de estos espacios está justificada en el debido funcionamiento, en la idea totalizante del conjunto en la que las partes articuladas proceden según las normativas vigentes:

¿No es el encierro, después de todo, una típica operación estatal o correspondiente en general del Estado? Es muy posible extraer los mecanismos disciplinarios de los lugares donde se intenta ponerlos en juego, como las prisiones, los talleres, el ejército. Pero ¿no es el Estado el responsable, en última instancia, de su puesta en acción general y local? Podría ser que la generalidad extra institucional, la generalidad no funcional, la generalidad no objetiva a la cual llegan los análisis [...], nos pusiera en presencia de la institución totalizadora del Estado. (Foucault, 2017: 144)

Insistimos entonces en el emplazamiento normado y normativo, desde el cual el manicomio se ratifica como un lugar para el encierro, la disciplina de la mente enferma y la ocultación de los locos, en donde «el interno como sujeto moral se constituye justamente en el encierro que los muros permiten, en un espacio productivo que produce por distinción a quien produce y a quien no, en tanto que merecedor de asistencia social o castigo» (Perea Acevedo, 2013: 92). El espacio y sus políticas específicas modelan los esquemas por los cuales se regirán los enfermos mentales y al tiempo crea el tipo de enfermo mental dados los procedimientos que emplea en él. Siguiendo estos temas de emplazamiento que modela y produce un poder específico sobre los sujetos que contiene, analizaremos la institución manicomio presente en los textos *Nadie me verá llorar* (Rivera Garza, 1999) y *La Castañeda. Narrativas dolientes desde el Manicomio General México. 1910-1930* (Rivera Garza, 2010).

Situada al final del periodo del porfiriato (1884-1911) y el inicio de la Revolución mexicana (1910-1917), *Nadie me verá llorar* utiliza el emplazamiento del manicomio como lugar de unión entre los personajes y el tiempo de la narración, ya que debido a la construcción fragmentaria los diferentes encuentros en el psiquiátrico operan como conectores y articulan los momentos de coincidencia. La estética realista documental de la novela reside en la utilización del manicomio La Castañeda, un lugar real que funcionó en dicho periodo, como eje sobre el que se desplazan los personajes; en él Matilda y Joaquín se encuentran, ella como paciente, él como residente ocasional y fotógrafo de locos. Durante el tiempo de la novela Matilda y Joaquín coinciden en varios lugares, pero es La Castañeda el punto de unión más significativo y trascendental para los dos.

El manicomio La Castañeda «fue inaugurado por el presidente de la República, general Porfirio Díaz, el primero de septiembre de 1910, en el marco de los festejos del

Centenario de la Independencia de México» (Alonso, 1992: 9) en la zona de Mixcoac en la Ciudad de México, en la antigua hacienda La Castañeda (a las afueras de la ciudad, hoy una zona plenamente incorporada al corazón de la ciudad). En su condición de dispositivo de encierro no evadió su naturaleza médica y de reclusión, debido a que su operación como edificio capaz de albergar al creciente número de enfermos mentales se afianzó al absorber otras instituciones de similar misión, como el Manicomio Moderno. Como espacio de contención idealizó la necesidad de orden, modernidad y rectificación social propias del proyecto político, al suprimir del imaginario colectivo a los enfermos mentales. Desde su liminalidad se comporta como una heterotopía, un espacio que ubicamos «afuera» (de la ciudad, la sociedad mentalmente sana), pero que no perdemos de vista para ratificar su existencia. A partir del ejemplo de Foucault, del «barco como la heterotopía por excelencia» (2010a: 32), recapitulamos la dupla barco-manicomio en relación con la pintura *La nave los locos* de El Bosco (1503-1504), para insistir en la capacidad de permanencia indefinida que simboliza La Castañeda. El barco en su naturaleza errante navega y en los puertos permanece de manera circunstancial; sabemos y entendemos su existencia en cuanto a la forma definida, pero se nos escapa con respecto al emplazamiento, cuyos referentes carecen de proximidad. Del mismo modo, el manicomio permanece fuera para cohesionar su interior, la intimidad de las lógicas del funcionamiento está apartada de la supervisión externa y produce un sujeto a su medida. Perea Acevedo apunta sobre esta particularidad, lo siguiente:

Así, los muros aéreos y acuáticos, invisibles y reales a la vez, de la nave de los locos emplazan en el interior de lo exterior lo no razonable, preparando la llegada de las paredes en las que la locura y su verdad emergerán en la práctica médica hospitalaria. Sujeto del saber, de poder y moral producido por emplazamiento; el sujeto no es otra cosa que un espacio demarcado por el límite constituido, a su vez, en el espacio producido por el dispositivo como ubicación asignada y elemento de control. (2013: 84)

Así, en *Nadie me verá llorar* los sujetos resultantes de la heterotopía La Castañeda y su condición liminal están compelidos por la compleja naturaleza espacial. El sujeto que habita el manicomio se encuentra allí debido a que la sociedad lo ha expulsado por presuntamente no ajustarse a las normas y porque su condición mental requiere atención médica especializada; la vigilancia y el control son determinantes para el ensayo constante de una sociabilidad fingida que proporciona seguridad al propio sujeto-paciente. En cuanto normadas, las conductas tienden a la uniformidad y simulan una vida en calma, una personalidad aplacada y carente de emociones. Así, el personaje de Matilda

Burgos actúa en varias líneas temporales: el presente del manicomio que responde a las lógicas heterotopizantes, en el que permanece fuera del espacio y del tiempo, y su pasado, recortado entre los distintos espacios que habitó nos llegan como certificación de su existencia en el presente. La afirmación del sujeto viene dada por el espacio hospitalario, de modo que construye la sombra y la luz de Matilda Burgos, dos formas de experimentar el mundo. La intención estética de realidad-ficción se basa en la combinación de estas líneas temporales como en el uso de material documental de personajes reales, por tanto, la experiencia de lectura nos aproxima a la realidad, asistimos al relato de Matilda en busca de la comprensión de su personalidad y juntamos fragmentos para entender la aparente neutralidad que la ha llevado a afirmar que «nadie la verá llorar».

Las distintas versiones de un acontecimiento histórico proporcionan a la exploración ficcional la posibilidad de cuestionar el discurso construido oficialmente, con el fin de posicionar otras visiones, descentrar las interpretaciones institucionalizadas y refutar la conciencia de época. Esto es porque «no se concibe un relato que no esté inscrito, de alguna manera, en un espacio que no nos dé información, no solo sobre los acontecimientos sino sobre los objetos que pueblan y amueblan ese mundo ficcional; no se concibe, en otras palabras, un acontecimiento *narrado* que no esté inscrito en un espacio *descrito*» (Pimentel, 2001: 7). La mezcla entre elementos históricos y referentes reales en el espacio de la ficción le da a la novela el tono documental y en el lector crea la fantasía de asistir a dicho momento. Funciona como una reconstrucción histórica, no de los hechos oficiales, sino de otras voces y otras miradas que desde la perspectiva posmoderna propende a la validez de múltiples fuentes. Matilda Burgos, la protagonista de la historia, como personaje está creada a partir del archivo n.º 6373 de Modesta Burgos, paciente del manicomio La Castañeda de Ciudad de México entre 1920 y 1958. Rivera Garza crea la atmósfera, los espacios (el rural de donde proviene el personaje, y el urbano, en donde se desarrolla la trama de la novela), las casas de habitar de las clases media y baja son descritas según la época, así como las calles y los conflictos que tienen lugar en ellas. El manicomio, el burdel y la fábrica corresponden, de igual modo, a reconstrucciones de época. Por tanto, en primera instancia, la novela busca crear un espacio de identificación histórica que sirva como soporte a los cuestionamientos que encierra. Teniendo en cuenta que

desde una perspectiva semiótica, un espacio construido —sea en el mundo real o en el ficcional— nunca es un espacio neutro, inocente; es un espacio signifiante y, por lo tanto, el nombre que lo designa no solo tiene un referente sino un sentido, ya que precisamente por ser un espacio

construido, está cargado de significaciones que la colectividad/autor(a) le ha ido atribuyendo gradualmente. (Pimentel, 2001: 31)

Esta carga significativa, entonces, posibilita el análisis de discursos que encierren un sentido más amplio, tanto histórico como político, en los cuales el cercamiento del mundo ficcional marque puntos esenciales del mundo real. En otras palabras, y «following Bakhtin's dialogic approach, Rivera Garza confronts the reflection of history at the micro level —the asylum— with History at the macro level —the state— through the exploration of an individual life story, that of Matilda Burgos (based on the case of La Castañeda inmate, Modesta Burgos)» (Sanchez Blake y Kanost, 2015: 85). En esta línea, el manicomio nos permite observar un problema de distribución y administración de la salud mental que el Estado ha resuelto de una manera violenta y burda, por operar como una institución distractiva del verdadero asunto por resolver, y la paciente es un número de muchos a través de la cual entramos a los archivos, a las maneras de operación y a los métodos clínicos ejecutados al interior del psiquiátrico. La estrategia es maquiavélica en la medida en que aparta y oculta las personas con padecimientos psicológicos y psíquicos, en un momento donde estas especialidades no estaban lo suficientemente desarrolladas y en un escenario en el que la institución también sirvió de finta a los políticos de turno. En la investigación sobre el surgimiento y declive de La Castañeda, Rivera Garza sostiene que

los fotógrafos que acudieron a la inauguración del manicomio en 1910 no solo captaron imágenes de edificios, no obstante lo majestuosos que estos eran. En lugar de ello, los fotógrafos reprodujeron y fijaron la silueta de una vista panorámica cuidadosamente diseñada para impedir el desorden social, para mejorar la salud mental de la nación y para sustentar la naturaleza benéfica del Estado moderno. (2010: 62)

Así, la institución cumple en principio dos funciones: en su naturaleza médica recibe las personas que por los padecimientos mentales ya no son aptas para desempeñarse como ciudadanos. En segundo lugar, a modo de paisajismo urbano, opera como espacio distractivo al presentarse como un edificio moderno y ostentoso³⁷, cuya presencia indica progreso y bonanza. De manera crítica, las significaciones asignadas al manicomio nos permiten el acercamiento al sentido subrepticio en el que se comporta como un espacio muerto de la ciudad y el lugar a evitar de acuerdo con la configuración

³⁷ Para cuando fue desmantelado el Manicomio General La Castañeda, y frente al valor que había adquirido la edificación por sus cualidades estéticas y arquitectónicas, la fachada fue adquirida por Arturo Quintana Arrijoja (Vicencio, 2017) para escapar a la demolición. Trasladada piedra por piedra a la vecina población de Amecameca, permanece hasta hoy en una finca de recreo propiedad de los Legionarios de Cristo del sacerdote Marcial Maciel.

de repositorio de lo inútil. Las personas recluidas allí no purgan un delito, pero están privadas de su libertad corporal y emocional; viven, en pequeño, una vida que quiere ser «normal» en un espacio que simula la normalidad:

de hecho, las imágenes del Hospital General Psiquiátrico significaron y confirmaron la trascendencia de la terapia mental en un escenario modernizador. Una de las vistas más características del manicomio incluía una toma panorámica de la fachada y las amplias escaleras centrales que conducían a la puerta principal donde, vestidos de blanco y organizados en filas perfectas, los miembros del personal de la institución aparecían inmóviles y distantes. La simetría de la composición, coronada por un reloj redondo, representaba a la perfección las ideas de orden social. (Rivera Garza, 2010: 216-217)

La institución sirve al Estado y cumple el papel de crear en la ciudadanía la confianza en los modelos económicos, políticos y administrativos propios del cambio de régimen. Participar en una nueva era con aires de cambio y modernidad requiere otras formas de distribución, así que el desplazamiento de las élites del centro histórico a las colonias occidentales, la construcción de complejos habitacionales a modo de microciudades y la instalación de fuentes y monumentos en el espacio público, respalda el discurso estético en cuanto a las variables del poder y su omnipresencia. La segregación que estas modificaciones imprimen en el imaginario de los ciudadanos incluye, por demás, al manicomio, pues como vimos, la fachada ostentosa ocultaba situaciones que los dirigentes no sabían cómo solventar. De manera que el interior era en sí mismo una ciudad con sus propios problemas de espacio y convivencia, como se ejemplifica en el siguiente pasaje:

El manicomio tiene veinticinco edificios diseminados en 141.662 metros cuadrados. Dentro, protegidos por altos muros y rejas de hierro, los locos y los castaños proyectan sus sombras sobre lugares apartados del tiempo. El manicomio es una ciudad de juguete. Tiene garitas, calles, enfermerías, cárceles, viviendas. Hay bullicio y riñas, tráfico de cigarrillos y estupefacientes, intentos de suicidio. Hay talleres donde los hombres fabrican ataúdes y alfombras sin agujerearse las manos con clavos y sin cortarse las venas. No reciben sueldo. Las mujeres lavan los uniformes azules hasta dejarlos desteñidos y, en los talleres de costura, hacen rebozos y sarapes, remiendan camisas, sábanas raídas. Hay poetas escribiéndole cartas a Dios; mecánicos, farmacéuticos, policías, ladrones, anarquistas que han renunciado a la violencia. Ocurren historias de amor. Melancolía callada. Clases sociales. Desesperación que se expresa a gritos. El dolor nunca se acaba. (Rivera Garza, 1999: 35-36)

Con esto, el significado apunta a la creación de un espacio cuyas funciones imiten aspectos del mundo real del que provienen a modo de estancia simulada, una figuración de la realidad que oculta la realidad en sí. Introducir a los pacientes en una lógica rutinaria de funcionalidad intrascendente a través de la simulación de vida, de actividad, de participación en el desarrollo de la escenografía dispuesta para la estancia apunta a la

existencia de un espacio paralelo, una suerte de espejo defectuoso. La ilusión de normalidad tiene implicaciones psicológicas profundas en cuanto al ejercicio de habitar el espacio del manicomio, ya que el fingimiento intenta poner los pacientes en pro de continuar con las características ciudadanas aun cuando estas no son determinantes para el paciente como tal, debido a que son actividades impuestas por la lógica de la institución, donde la actuación y el fingimiento no garantizan la reinserción en la ciudad real. Vemos cómo los personajes que acompañan la estancia de Matilda y Joaquín son seres fantasmales, desapropiados de sus condiciones humanas, apenas si son el decorado del espacio. El personaje Eduardo Oligochea, médico residente, los describe así:

Hay mujeres que duermen juntas y abrazadas al espacio raquítico de los colchones con el rostro pacífico de quienes han encontrado finalmente un remanso de agua. Hay hombres recostados sobre el piso como una sogá sin nudos, una sábana. Los catatónicos tienen la mirada perdida en las vigas del techo. Algunos melancólicos están tan débiles y desanimados que solo con dificultad pueden hacer el esfuerzo de cerrar los ojos y dormir. Los furiosos, ayudados por el cloroformo y sedantes, ganan sus propias batallas en el páramo de los sueños y, al menos por unas cuantas horas, logran deshacerse del yelmo de su violencia. [...] Las paredes están manchadas por el paso de las ánimas nocturnas, por los fantasmas de yodo de un tiempo circular. (Rivera Garza, 1999: 94-95)

El ensayo de mundo real se muestra entonces en suspenso, en procura de una actividad que estimule el gasto del tiempo y procesos de pensamiento coherentes que certifiquen la recuperación de los pacientes. Este requisito cuestiona la pertinencia o no de la institución. La eliminación del manicomio, hecho real ocurrido en 1968, exhibe la ineficacia de las prácticas psiquiátricas que entre el cientifismo deficiente y la experimentación no produjeron los resultados de rehabilitación esperados. Así, los pacientes son objeto de observación, cobayas de un laboratorio inútil en el que los intercambios de deseo son confusos. La salud mental, la recuperación de la cordura, así como de las vidas, siguen planes inoperantes que sobrepasan los métodos científicos y se encaminan quizá en idear una cura mágica o insertar el tiempo en los cuerpos, es decir, suministrar la asistencia suficiente para que la salud física soporte el paso de los años en reclusión. El conjunto de prácticas constitutivas del espacio del manicomio se inserta en los cuerpos de los pacientes en un sentido de correlación íntima. El espacio psiquiátrico ejerce poderes de contención y modelación sobre los cuerpos, que resignifican el espacio en tanto que productores de tal control. Dicha producción destaca la cualidad coercitiva del espacio en sí, que como resultado elimina la subjetividad, confina y reprime los pacientes, aún más, en sus propios universos. «En otros términos, puede decirse que el «espacio sin espacio» de la interioridad empieza a constituirse cuando se pone en el

interior del exterior mediante un conjunto de dispositivos, a la subjetividad amenazante de turno: loco, depravado, anormal, monstruo, enfermo, etc.» (Perea Acevedo, 2013: 81). De tal modo que el señalamiento de la deficiencia mental manifestada en la institución manicomio constituye en sí la coerción que el diagnóstico mental le provocará al cuerpo en cuanto a reclusión se refiere. Las relaciones de poder entre la ciudad y el manicomio indican que la ocultación de los enfermos mentales es al mismo tiempo una exposición del problema, pues su existencia acarrea la conciencia de una sociedad enferma y degenerada. Como inversión de las conductas morales

el burdel y el manicomio serán esos lugares de tolerancia: la prostituta, el cliente y el rufián, el psiquiatra y su histérica —esos «otros victorianos», diría Stephen Marcus— parecen haber hecho pasar subrepticamente el placer que no se menciona al orden de las cosas que se contabilizan; las palabras y los gestos, autorizados entonces en sordina, se intercambian al precio fuerte. (Foucault, 2018b: 8)

Por tanto, entre la moralidad y sus límites imprecisos, el manicomio se justifica como institución al servicio de la conciencia de la sociedad. El ocultamiento de las subjetividades otras, monstruosas, repugnantes y marginales son objeto de represión. Es así que a pesar de que Modesta Burgos sea descrita como trabajadora, dedicada y de buen carácter y buena conducta (Anexo E), así como el personaje Matilda Burgos, el indicio que la destinó al manicomio es su reprobable conducta sexual. Elvira Sánchez-Blake y Kanost se refieren a este aspecto así: «mental illness is associated with deviant behaviors, but in the case of women, insanity is diagnosed when normative models of femininity are at stake, as in the case of Matilda Burgos, whose mental state is questionable. Matilda's diagnosis is based on her sexual history, considered the true source of deviance and mental derangement, along with her “verborrea” (language excess)». (2015: 91). De acuerdo con esto, las instituciones están regidas, antes que por las necesidades de las personas vinculadas a ellas, por las preconcepciones sobre el «debido» comportamiento en los grupos. La pertenencia a cierta colectividad delimita las conductas en los espacios públicos y, sin duda, acentúa las particularidades, es decir, las subjetividades claramente marcadas. Ingresar en el manicomio implica, en tal caso, el desclasamiento de la persona, la aceptación de los estereotipos que justifican la reclusión, así como su ocultación.

Nadie me verá llorar (Rivera Garza, 1999) abunda en la idea del trato diferencial opresivo hacia las mujeres. Matilda se abre paso entre la convulsión que domina el país, pasea entre casas de clase media y baja en la medida en que expresa sus intereses personales, políticos y emocionales. A mayor libertad, menores oportunidades laborales

y de aceptación en los círculos tradicionales, pues la voluntad de expresarse sin restricción opera a modo de condena, las oportunidades se reducen cuando manifiesta sus puntos de vista y actúa conforme a sus ideales. Entonces, vemos cómo de su casa paterna en Papantla, un pueblo de región, bajo complejas situaciones de convivencia con su padre maltratador, pasa a la casa del tío, en la ciudad, de buenos modales y conducta íntegra, en la que ejerce con arrojo el despertar a los procesos participativos, pero de la que decide huir para insertarse en los círculos políticos y ejercer con resolución la ciudadanía en solitario. Su carácter independiente y las pocas oportunidades laborales la llevaron a trabajar por primera vez en un burdel, del cual escapó al seguir las trazas del amor y dar rienda suelta a sus sueños de prosperidad. Se radicó en Real de Catorce, un pueblo minero, con el anhelo y la convicción de hacer fortuna, pero el suicidio de su compañero y los aires de revolución la llevaron de nuevo a Ciudad de México. Más adelante, con plena conciencia del alcance de los procesos emancipatorios se empleó en una fábrica con condiciones miserables y paga insuficiente, por lo que decidió ofertar su cuerpo en un lúgubre lugar en el que, pese a los pronósticos, consiguió por fin sentirse parte de algo y logró expresar sin reserva su sexualidad, hasta que finalmente fue confinada en el manicomio. En ese decurso las distintas instituciones de poder de las que participa —el Estado, la familia, la fábrica, el manicomio— cuantifican las acciones de hombres y mujeres separadamente (tal es el uso de la época) y castiga su estancia en el burdel, ya que no corresponde a los códigos de decencia. Las cuestiones morales operan como un criterio de pertenencia o exclusión social, en tanto delimitan aquello que puede o no ser dicho; de este modo, «si el sexo está reprimido, es decir, destinado a la prohibición, a la inexistencia y al mutismo, el solo hecho de hablar de él, y de hablar de su represión, posee como un aire de transgresión deliberada. Quien usa ese lenguaje hasta cierto punto se coloca fuera del poder; hace tambalearse la ley; anticipa, aunque sea poco, la libertad futura» (Foucault, 2018a: 10). En concreto, en el caso de Matilda, dicha libertad implicó el apartamiento y la paulatina enajenación de su cuerpo y de su ser; a los ojos de la sociedad su inaceptable conducta es justificación suficiente para la reclusión en el manicomio.

Ahora bien, la autora nos informa desde temprano en la narración la función del archivo en la construcción del personaje al asignarle aspectos reales desde los cuales empezamos a entrelazar elementos dentro y fuera del texto. Accedemos y salimos de las mentes de los personajes y, asimismo, derrapamos entre documentos que aparentan ser reales por sus altas dosis de componentes verídicos. He aquí la mención y el encuentro

del lector con el expediente de Modesta Burgos: «Matilda no tiene remedio. Habla demasiado. Cuenta historias desproporcionadas. Escribe. Escribe cartas. Escribe despachos diplomáticos. «Mierda de Mundo». Escribe un diario. Todos sus papeles van a parar al expediente 6353 y ahí se quedan en los márgenes de los días y del lenguaje, como Joaquín, como el manicomio mismo» (Rivera Garza, 1999: 25). El diálogo propuesto nos enfrenta a realidades complejas y a compartir la posición crítica de la autora, por cuanto los elementos en juego alternan el archivo real con el ficcional, así como el personaje de Matilda Burgos, que contiene en su pronunciación y cercanía el nombre original que lo inspiró: Modesta Burgos.

No están claras las razones por las que Matilda es internada en el manicomio; sin embargo, la novela construye un discurso dudoso sobre este asunto con la intencionalidad de dejar en el limbo la sensación de injusticia que lo provocó y la falta de rigor psiquiátrico en el procedimiento de ingreso. En el archivo de la paciente-personaje dice: «explica su encierro como consecuencia de la venganza de un grupo de soldados que pidieron sus favores sexuales en la calle. Debido al odio que siente por los soldados se negó y así fue como la mandaron a la cárcel» (Rivera Garza, 1999: 108). Más adelante la autora agrega: «[...] y ahí [en la cárcel] un médico le diagnosticó inestabilidad mental» (243). Teniendo en cuenta que Rivera Garza incorpora a la novela elementos reales de la investigación, en el Archivo Histórico de la Secretaría de Salud de Ciudad de México, expediente n.º 6373, esto mismo fue relatado por la paciente real, Modesta Burgos, en su interrogatorio de ingreso al manicomio (Anexo C). Sin embargo, esta información corresponde al parafraseo de la paciente en el momento de su ingreso, mientras que la comunicación del médico en la boleta de ingreso indica (enmendado), que presenta confusión mental amorabilidad (Anexo D).

Retomemos las equivalencias de proporcionalidad entre «a mayor libertad individual menos aceptación social», y consideremos el personaje con respecto a las hipotéticas conductas y prácticas inaceptables, como la verborrea y la fantasía. En estas aptitudes se oponen dos aspectos del proceder en sociedad, a saber: el tiempo personal y el tiempo en conjunto. El disfrute del tiempo y la imaginación son aspectos no cuantificables, en consecuencia, poco valorados en la productividad. Por tanto, imaginar o fantasear, no hacer «algo» no corresponden al espacio social compartido, se ajustan más a los momentos de privacidad. Al ser este tiempo mínimo, si tenemos en cuenta que la mayor parte de los días estamos en función de producir y participar en la sociedad y sus instituciones, el resultado sería poco tiempo para hablar y fantasear, es decir, poco tiempo

individual y, en consecuencia, menos libertad en nuestras expresiones y deseos, y más sometimiento a los respectivos poderes. Conocemos los recorridos de Matilda a partir de los quince años cuando abandona su pueblo natal, Papantla. Cada suceso signa etapas de su vida en relación con la autoafirmación e independencia, por lo que los actos al inicio parecen mecánicos, un simple obedecer a otros o al destino, seguir las recomendaciones generales y ajustarse a las circunstancias. No obstante, de más en más, el personaje ensaya formas distintas de «estar» en los espacios y abre umbrales en los que se descubre a sí misma, momentos de autoconocimiento que, tal parece, dejan a la luz su naturaleza indócil por ser esta autónoma.

En síntesis, estas demostraciones de autonomía quedan por fuera de los espacios normados y, por esta razón, a merced de las contenciones que el poder diseña para tal fin. Tratada como un tabú, la sexualidad es reprimida, absolutamente normada y condenada en sus excesos, y la verborrea y la fantasía son demostraciones de la incapacidad de moderación del pensamiento. Por tanto, el declive del personaje Matilda en procura de su libertad y frente al descubrimiento de la sexualidad como método para enfrentar el hambre, es visto por las instituciones como amenaza a las disposiciones morales y productivas. El contraespacio burdel, la antesala del ingreso de Matilda al manicomio corresponde a la justificación de su desahucio y, tal como lo expresan Sánchez-Blake y Kanost, el uso de estos espacios para inadaptados proporciona al discurso de Rivera Garza estrategias de análisis sobre las condiciones de la pertenencia y la exclusión:

At the same time, this strategy is used to disarticulate notions of class, gender and nation by recontextualizing new layers of signification at all levels. Main characters Matilda and Joaquín are always at the edge, testing the boundaries of social classes, gender categories and the configuration of spaces in what the author describes as «the inside and the outside». (2015: 89)

Con estas consideraciones nos aproximamos a las divisiones que la institución acostumbra como fórmula de preeminencia y administración del poder, por cuanto clasificar y separar cumple la función de crear ilusiones de tipo material y simbólico. El personaje Matilda después de su entrada en La Castañeda, y gracias a que su conducta era pasiva y tranquila, logra tiempos al margen del manicomio, en los cuales interactúa con Joaquín, por ejemplo, la habitación de Joaquín y el parque sin vigilancia en el manicomio, o la biblioteca, el transporte público y la casa de los padres de Joaquín, en la ciudad. Además de cuestionar la relación entre el paciente y el muro-contenedor de los enfermos (adentro-afuera), los recorridos que conectan estos dos espacios aportan a la trama elementos románticos en cuanto a los diálogos sobre la individualidad, el amor, el pasado

y, fundamentalmente, a través de las preguntas sobre ser «fotógrafo de locos» o «loca», las cuales aportan reflexiones sobre la pertenencia al espacio común que habitan y comparten. Esta materialización del espacio nos permite entender cuán importante es para la autora introducirnos en la ciudad y los distintos lugares que incorpora en la narración, puesto que a nivel de los ejercicios de poder expresados en la distribución de la ciudad, la interacción y la inmersión implican la participación absoluta. Estar a merced de las condiciones espacializantes exige una respuesta sensitiva y emocional que nos conecta desde lo simbólico. En opinión de Fernando Broncano Rodríguez

en el espacio, lo cultural se naturaliza: la construcción de las divisiones de clase, género, raza... parece haberse hecho natural por la materialización de los espacios propios y ajenos. En la dirección inversa, lo material adquiere naturaleza simbólica. La aparición de la modernidad de la casa estructurada [por extensión las construcciones en el espacio urbano] por espacios de diferenciación adquiere una topología simbólica. En la ciudad burguesa el piso denota clase [...]]» (2020: 54).

En ese sentido, la novela desborda en relaciones topológicas simbólicas. La selección de espacios corresponde a la necesidad práctica en la medida de la existencia y la ubicación; por ejemplo, «confinement complies with the role of preservation of social order and control for the sake of the nation's growth and progress. By the same token, social morality and order were intermingled with mental illness diagnoses» (Sánchez Blake y Kanost, 2015: 90), mas los equivalentes simbólicos nos instalan en lo que significa pertenecer a determinado espacio. En la sociedad moderna y progresista, los papeles para desempeñar por los ciudadanos están definidos; el trabajo en la edad adulta nos incluye en el flujo ordenado de los procesos, y la distribución de herramientas sociales aseguran la efectividad y la permanencia. El manicomio, institución moderna, simboliza el ya mencionado orden y progreso al ocultar y contener a las personas que por su insania no son aptas para el mercado laboral, pero a nivel individual significa la exclusión, la no pertenencia a la sociedad mentalmente sana. En esa medida las preguntas por convertirse en «fotógrafo de locos» y «loca» tienen la función narrativa de polemizar el lugar de pertenencia, en dicho caso, indicativo del manicomio que, como lugar alienante, se ha afianzado en nuestras colectividades desde tiempo atrás, ignorando las voces y opiniones de quienes allí residen. Tal como señala Foucault,

existe en nuestra sociedad otro principio de exclusión: no se trata ya de una prohibición sino de una separación y un rechazo. Pienso en la oposición entre razón y locura. Desde la más alejada Edad Media, el loco es aquel cuyo discurso no puede circular como el de los otros: llega a suceder

que su palabra es considerada nula y sin valor, que no contiene ni verdad ni importancia, que no puede testimoniar ante la justicia, no puede autenticar una partida o un contrato. (2018a: 16-17)

En consecuencia, la separación material y simbólica es, además, una táctica de silenciamiento. Habitar desde la liminalidad es también permanecer «entre» un espacio real, material, y uno imaginario, o «entre» dos espacios reales indefinidos de funcionalidades distintas que tienen en común el desprecio por la palabra del enfermo mental, del excluido. ¿Será, por tanto, la logorrea de Modesta Burgos otro de los gestos alienantes que Rivera Garza utiliza como contrapunto de las interdicciones al ejercicio de poder ejecutado en el manicomio? La añoranza de la mejora del espacio «afuera» mueve a Modesta a la escritura de misivas³⁸ en las que sugiere correcciones sobre la política, la distribución de la sociedad y el mejoramiento de las condiciones del manicomio. La conciencia de grupo es notoria en su posición crítica, desde la que persigue una idea de equilibrio y paz mundial (ya que expresa inquietud por la guerra y el enfrentamiento entre facciones) (Anexo F); y en la solicitud de sociabilidad e integración se trasluce la necesidad de interacción y desempeño social para los cuales se siente apta. Estas solicitudes la ubican en el espacio interior como parte fundamental de un todo, se siente vocera de la unidad a la que pertenece, a saber, el Departamento de Zarapes y Rebosos. La colaboración y la participación de las lógicas internas le permiten llevar una vida apacible, integrada a las cotidianidades, entiende que se encuentra privada de la libertad, «adentro», e idea maneras de que el manicomio funcione de mejor manera, por ejemplo, mediante la supresión de algunos internos y doctores. En ese sentido, la exploración íntima que le permite el ejercicio de escritura cuestiona la reclusión, y como acto transformador y de expresión aproxima a Modesta a su interior, a ella misma que se reconoce a través de la escritura, se ubica en el narrador-personaje. Michel Serres, a propósito de «El Horla» (Maupassant, 1887) y la introspección que genera la identificación de la locura pregunta si

la locura o la alienación ¿no podrían residir en la extraña decisión de encerrar todo el espacio y su acontecer en un solo lugar que se juzga como interior? El sujeto sería interno, o peor, interior —comparativo—, mejor aún, íntimo —superlativo—. Cuanto más voy hacia el interior, más voy hacia el yo; cuanto más salgo de él, más corro hacia el otro. La alienación se encuentra en el exterior, así que estoy fuera de mí, del lado del otro. (1995: 77)

³⁸ Modesta Burgos, la paciente n.º 6373 del manicomio La Castañeda entre 1920 y 1958 escribió cartas con destino a los “Padres de la patria” entre 1920 y 1932, a las que tituló *Oficios diplomáticos*; estos expedientes fueron el caso de análisis de la tesis de doctorado de la autora, publicada en el 2010 con el título *La Castañeda. Narrativas dolientes desde el Manicomio General México. 1910-1930*.

Subyace en estas palabras la importancia que Maupassant adjudica al espacio de la casa que en el cuento hace las veces de cárcel, de contenedor del sujeto atribulado y loco. El diálogo interno que provoca el cerco (casa) del personaje lo conduce hacia el ensimismamiento; su interior, su intimidad consigo mismo funciona como protección, como coraza del «afuera». En analogía, los *Oficios diplomáticos* escritos por Modesta Burgos funcionan como el nivel más íntimo que podemos conocer de ella, y nos permiten afirmar que en la epistolografía encontró una manera de pensar la dualidad afuera/adentro, de incorporar el mundo del que provenía en sus preocupaciones cotidianas, una especie de anclaje al tiempo y espacio del pasado en el presente que vivió al interior del psiquiátrico y que afirmó su subjetividad en la reclusión. En la práctica, estas cartas no traspasaron el espacio del archivo médico; fueron palabras lanzadas al vacío, una memoria rescatada que habla de pequeñas vidas e interminables silencios, una conversación interrumpida que certifica la condición del permanecer «adentro», con sus ideas, protegida del mundo exterior.

Las repetidas quejas de Matilda Burgos sobre la indecencia del manicomio (Anexo G) evidencian la preocupación de la época por las cuestiones morales (como ya indicamos, la propia paciente fue internada por su presunta conducta inmoral), y nos permite desde ese punto regresar al aspecto médico científico que estuvo en la base de la creación del manicomio. Sabemos que La Castañeda cerró en 1968, pero los síntomas de agotamiento de la institución se presentaron desde el momento mismo de su inauguración. La psiquiatría era una ciencia incipiente para entonces, y el uso del espacio no refería solo a la enfermedad mental; los alcohólicos y las mujeres de cuestionable reputación también eran enviados a reclusión en el manicomio. Esta indefinición y la complejidad de trazar un método objetivo sobre la pertenencia o exclusión suscitó que «By 1930, the moral insanity diagnosis was discarded. Rivera Garza considered this a victory of female patients over Porfirian psychiatry. By introducing a discourse in which women appeared as mothers and wives, workers and neighbors, the inmates forced doctors to reconsider and eventually discard Porfirian medical tenets» (Sánchez-Blake y Kanost, 2015: 93). Sin embargo, fue hasta finales de los años sesenta que se disolvió por completo La Castañeda y los modelos sustitutos, granjas para enfermos mentales, hospitales campestres y hospitales psiquiátricos³⁹ «al emplazarse en el campo, lejos de la vida urbana, industrial

³⁹ «Durante la presidencia de Adolfo López Mateos (1958-1964), en el marco de una nueva conformación de una comunidad de psiquiatras y neurólogos, el gobierno comenzó a invertir en la asistencia psiquiátrica

y comercial, y concentrarse en las actividades agropecuarias y artesanales, alejaron a la psiquiatría de la medicina, pues la separaron del resto de las especialidades médicas para ese entonces definitivamente atravesadas por el cruce entre clínica y laboratorio» (Sacristán, 2010: 479). En esta línea, el Estado estaba muy lejos de definir el uso de la psiquiatría y la suerte de los enfermos mentales, así como los procedimientos y tratamientos adecuados y asertivos. La investigación de Rivera Garza, entonces, arroja luces sobre el despropósito de las instituciones de poder en el tratamiento de la enfermedad mental y equivale al esfuerzo de la literatura femenina por esclarecer las maneras en que, desde las instituciones y los procesos de modernización, se coartó el desarrollo igualitario.

Insistimos en la importancia de la estrategia narrativa que utiliza la autora, fragmentaria e intergenérica, ya que alterna la novela con el archivo, dado que nos habla de las maneras en que la Historia se niega a ser estéril e impasible, limitándose a coleccionar apenas tiempo sobre los folios; además, Rivera Garza recompone desde el pasado eventos contiguos para entrelazar crítica y contexto. Según Foucault,

toda tarea crítica que ponga en duda las instancias del control debe analizar al mismo tiempo las regularidades discursivas a través de las cuales se forman; y toda descripción genealógica debe tener en cuenta los límites que intervienen en las formaciones reales. Entre la empresa crítica y la empresa genealógica la diferencia no es tanto de objeto o de dominio como de punto de ataque, de perspectiva y de delimitación. (2018a: 65)

En nuestro caso dicha genealogía corresponde al archivo, al reconocimiento del origen de las incompatibilidades entre las necesidades sociales, el uso incipiente de la ciencia propia de la institución psiquiátrica y los factores contextuales que determinaron procesos deformes y deformantes. La posición crítica de la autora, por tanto, responde a la reivindicación histórica y a la búsqueda fundamental de las formas en que las mujeres habitan el mundo.

y se construyeron una serie de granjas que absorbieron algunos pacientes del manicomio. [...] en marzo de 1965 el presidente Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970) ordenó la sustitución del manicomio por instituciones alternas, cuatro denominadas hospitales campestres (que eran sitios similares a las granjas) y dos hospitales psiquiátricos (para pacientes agudos de corta recuperación) donde fueron enviados todos los enfermos internos». (Vicencio, 2017: 32),

2.3. Espacios del afuera

Los límites del adentro definen el afuera. Las relaciones y sinergias que se dan al interior de un espacio, por oposición, determinan también las dinámicas y reglas del afuera, antagónicas a las instauradas en el espacio íntimo, familiar o institucional. Los sucesos fundantes del afuera se rigen por acciones que no pueden desarrollarse en el adentro, principalmente, por el carácter espacializante distinto que caracteriza al adentro: desconocimiento, inestabilidad e imprevisibilidad, conexiones mutables e inciertas, tiempos volátiles. La exposición de los cuerpos, las derivas por arquitecturas irregulares e insólitas, las normatividades de convivencia, las condiciones climáticas, así como las necesidades del tiempo y el uso del espacio público están a la orden del día, pues implican una relación tensa y cambiante en todo momento. El espacio del afuera es múltiple, heterogéneo, informe, deformante; allí se establecen relaciones entre seres disímiles y desconocidos, cuya identificación se basa en la multiplicidad y la eventualidad de los lugares en los que coinciden en el exterior. Los espacios del afuera aparecen y desaparecen, mutan, deambulan, se truecan, se desdibujan, invaden, alienan, acogen; son lugares que quedan supeditados, en ocasiones, a la memoria pasajera e instantánea porque no logran condensar memorias a largo plazo, y perecen en su fugacidad en las imágenes breves creadas sobre elementos reales; como tales, son susceptibles de reescribirse y superponerse a cada instante a modo de palimpsesto imaginario.

La distribución de las personas en los lugares y de los lugares dentro de otros lugares son el resultado de desarrollos culturales, históricos y geográficos en partes compartidas, cuyo origen condensa procesos de negociación y adaptación. Son, por demás, configuraciones simbólicas creadas por las convenciones de la irregularidad y la caducidad. Bajo la lente de Sloterdijk, los encuentros que suceden en el afuera obedecen a la necesidad de comprensión de la microsferología⁴⁰ como principio de reconocimiento del «otro» con el que compartimos el espacio, ya que de las interrelaciones que de estos encuentros se deriven dependen las interpretaciones de lo social. Si «entendemos bajo

⁴⁰ La microsferología hace referencia a las teorías del espacio desarrolladas por Peter Sloterdijk en las obras *Esferas I* (Siruela, 2014), *Esferas II* (Siruela, 2017) y *Esferas III* (Siruela, 2018), en las cuales se aproxima a la experiencia del espacio como la experiencia primaria de la existencia. Analiza en ellas desde la teoría filosófica y la estética las maneras de relacionarnos en los espacios y con los objetos y personas. Su aporte a la comprensión de la contemporaneidad examina delicadamente cómo las subjetividades se expresan en redes más amplias de sentido en constante choque ideológico y material. Desde las *burbujas*, una capa próxima al ser, sin embargo externa, pasa a los *globos*, esferas más amplias en las que se determinan las comunidades y se consolida en las *espumas*, sistemas diversos de interacción y acción de la sociedad.

«sociedad» un agregado de microsferas (parejas, hogares, empresas, asociaciones) de formato diferente, que, como las burbujas aisladas en un montón de espuma, limitan unas con otras, se aplican unas sobre y bajo otras, sin ser realmente accesibles unas para otras, ni efectivamente separables unas de otras» (Sloterdijk, 2018: 50), entendemos entonces que el afuera funciona como la continuidad del mundo interno en un espacio amplio de sujeciones vinculantes que van más allá de lo individual e implican en todo momento, la pluralidad.

Intermitencias y rupturas rigen el curso del afuera en el que intervienen vectores en intensidades disonantes, pues las fuerzas que gobiernan en él están dadas por la aleatoriedad. La individualidad se presenta como un requisito determinante de la condición del ser frente a los demás cuerpos, debido a que contenerse y mantener incólume la unicidad, la autorreferencialidad, permitirá la adecuación o el enfrentamiento a los distintos espacios y sus condiciones. Las políticas del afuera funcionan de modo similar a las micropolíticas del adentro (tensiones, adaptaciones, negociaciones, variaciones de tiempo y relaciones); la diferencia radica en su capacidad de modelación a un grupo más amplio que el que se da en los espacios del adentro. El afuera enfrenta micropolíticas a biopolíticas, fuerzas y condicionamientos más grandes, poderosos e impetuosos, «[...] una serie de fenómenos [...] a saber: el conjunto de mecanismos por medio de los cuales aquello que, en la especie humana, constituye sus rasgos biológicos fundamentales podrá ser parte de una política, una estrategia política, una estrategia general del poder» (Foucault, 2017: 15). De este modo, permanecer afuera, combatir el espacio, es una lucha que modelará las acciones y regirá los órdenes, inscribirá en los comportamientos y hábitos las señales de las distintas estructuras, ya que «el poder se incardina en los cuerpos, en las prácticas, en los gestos de los seres humanos, pero también en los pensamientos, en las representaciones y en las racionalizaciones y hasta en el propio reconocimiento de nosotros mismos» (Foucault, 1999: 17-18). En consecuencia, las lógicas del afuera exigen la conformación de éticas capaces de permitirnos estar y permanecer allí, y captar sus tensiones, adaptarnos y revelarnos en el uso de los poderes, las fuerzas y los enfrentamientos. Subyace a las tensiones del poder la exigencia implícita de la convivencia circunstancial, dado que permanecer en el afuera nos impulsa a la comprensión del espacio en términos de la adaptación, más que de la creación.

Los lugares a los que concurren los cuerpos poseen sus propias dinámicas, son fundantes de las relaciones que se darán en ellos. Así, en la retícula del afuera, el

entrecruzamiento de entidades cuya mutabilidad es característica, una mirada a la vida que sucede allí, a las maneras en que funcionan las redes de sentido, nos adentrará a políticas del cuerpo y el espacio que en conjunto contienen otras formas de existencia, de cohesión y de relacionamiento de las disciplinidades, distintas a las instituciones analizadas en los apartados precedentes. Al poseer sus propias dinámicas, señaléticas, ritmos, estructuras, cúmulo de normas, edades, épocas, transformaciones y reconfiguraciones, las expresiones que de ella surgen permiten la permanencia de seres, grupos y comunidades de acuerdo con la flexibilidad del habitar. Del afuera nos centraremos en entidades espaciales mutables y de tipo insidioso como los prostíbulos o los lugares de invasión, así como espacios del afuera de las ciudades como los bosques e, incluso, afuera de los continentes, como la isla, conglomerados de grupos de personas cuya reunión escapa a las dinámicas del habitar como mera institución social. La distinción de los espacios del afuera exige en principio entender la indefectibilidad de la incerteza; si bien la fuerza de los encuentros está mediada por los intereses de la permanencia, esta misma fuerza es la que determina las condiciones de tiempo e implicación. La dinámica de la ciudad y sus potencialidades espaciales y la «[...] meta-colecta [conurrencia de varios tipos de formaciones sociales] de la que surge la ciudad actual no tiene nada que ver con personas que pueden estar reunidas o aisladas. Se refiere a lugares, es decir, a invenciones espaciales preparadas en las que las personas perciben o no perciben oportunidades de reunión y hacen uso o no hacen uso de oportunidades de comunicación» (Sloterdijk, 2018: 497).

Es decir, hay un condicionamiento a las relaciones de tipo emocional y no solamente funcional, y esta consideración hace que los encuentros en el afuera operen desde el espacio, antes que desde las personas y los grupos. Si bien las formas del espacio del afuera son el resultado de largos procesos históricos promovidos por los mismos humanos que circunstancialmente ocupan dichas esferas, lo que queremos resaltar con esta afirmación es que el cuerpo en el espacio del afuera tiene un carácter dócil, pues no es precisamente ese cuerpo el que ha creado el espacio del afuera que habita por una necesidad ocasional y, en cambio, obedece a las lógicas ya impuestas, escritas, diseminadas en las calles, los pasillos, los centros comerciales, los restaurantes, los teatros, los prostíbulos, los parques, los teatros; en ese habitar y esa actitud dúctil el grado de disposición determina el tipo de vínculo afectivo y emocional que se instaurará.

De entre las múltiples metáforas espaciales proponemos ahora la red, por su capacidad expresiva. Como imagen, es fácil ubicar en ella los puntos que soportan la existencia de distintos tipos de espacios en tiempos diferentes y seres radicalmente distintos en su unicidad. Esta metáfora nos acerca a las conexiones y los efectos que sobre la red tiene cada movimiento, por pequeño que sea y en el lugar que se exprese. Una red contiene muchas otras, moldea la estructura y es, por sí misma, estructura. Esta comprensión de la red no se limita a una imagen descriptiva, sino que puede entenderse como un principio organizador del espacio social. A esta imagen de red vinculamos el mapa, por ejemplo, a nivel representativo de los espacios. La red, en cuanto imagen, es estructurante, contiene el mapa —espacial o planimétrico— y permite el desplazamiento de lo inmenso a lo pequeño. Con todo, el espacio no siempre recurre a la imagen del mapa como red fría; en la contemporaneidad, en particular, Google maps⁴¹ y los aplicativos que solicitan información sobre cómo nos sentimos en la visita a un museo, un centro comercial, una tienda cualquiera, señalan distintas conexiones y relaciones espaciales que hemos aprendido en el tiempo, pues no se trata ahora de un mapa generalizado, sino más bien de un mapa propio, creado con las experiencias cotidianas. La participación de los cuerpos en los espacios públicos deviene una conducta de la publicidad; compartir la experiencia en la que el espacio es otra cosa, algo más sentido, más próximo, ir marcando en los historiales nuestros recorridos obedece, por supuesto, al capitalismo de la vigilancia, pero, por otro lado, evidencia las maneras en las que ha cambiado la metáfora del mapa y la red en lo concerniente a sentir el espacio, experimentarlo, entenderlo desde otras perspectivas. Para profundizar en esta idea proponemos una revisión a los mapas psicogeográficos, mapas que contienen experiencias, que nos acercan a las emociones; en estos la ciudad es representada a través de una red diferente, escrita por mis recorridos, por mis intereses particulares, creando nuevas líneas y nuevos nodos. El mapa psicogeográfico relata una necesidad espacial, mi historia, imágenes hechas de recuerdos,

⁴¹ En *La era del capitalismo de la vigilancia. La lucha por un futuro humano frente a las nuevas fronteras del poder* (Planeta, 2020) Shoshana Zuboff explica en detalle la manera en que Google instauró la vigilancia exacerbada con el uso del excedente conductual, la ciencia de datos, los sistemas algorítmicos y las plataformas automatizadas, las cuales de manera orgánica se colaron en nuestras vidas para socavar información susceptible de venderse y utilizarse como mercancía. Dicha vigilancia sobrepasa las tradicionales maneras estatales y privadas de vigilancia y manipulación individuales. En lo concerniente al mapa y la ubicación, recoge documentos que cuentan el modo en que Google se apoderó de otras plataformas de ubicación geográfica como Waze y Street View, que en principio tenían propósitos distintos a los que Google maps les da en la actualidad. Al respecto, recuerda la publicación en el blog de septiembre del 2014 «[...] las nuevas capacidades de Google maps serían nuestro nuevo “copiloto para decidirlo todo, desde cómo ir paso a paso de un sitio a otro, hasta qué senderos ascender para hacer excursionismo”» (2020: 210).

emocionalidades, sensibilidades que hablan de cómo veo y experimento el espacio con mi cuerpo. Una red que combina experiencias y puntos geográficos.

Pasamos de uno al otro, de lo vivido al mapa, por medio de nombres propios reunidos en red, pero también por medio de esos casi-nombres propios que son las fechas en una cronología, los nombres de un lugar sobre un mapa, en breve nombres de medida: longitud, latitud, orientación polar, etc. Este pasaje supone un desarraigo. Es una ruptura. (Déotte, 2013: 133)

En *La ciudad porosa. Walter Benjamin y la arquitectura* (2013) Jean-Louis Déotte denuncia la ruptura necesaria con las representaciones y las aproximaciones frías del mapa. Su mirada histórica de la ciudad plantea problemas fundamentales de la comprensión del espacio del afuera. Los pasajes, los campos baldíos y los callejones son analizados como espacios distintos, lugares de la desapropiación de los cuerpos.

A lo largo de los siglos se han construido enfrentamientos entre lo sagrado y lo profano, la casa equivaldría al primero, el adentro, y el afuera, referido a la ciudad, equivaldría a lo profano. Esta sencilla separación deja entrever que el afuera ha de ser constantemente construido a fin de dotarlo de sentido y emocionalidad. Lo borroso, lo impreciso y lo fortuito es la clave de la construcción del afuera;

en efecto, es porque un aparato urbano como el pasaje cubierto configura la sensibilidad colectiva que la fantasmagoría toma tal o cual figura. [Así, por ejemplo,] el pasaje urbano es entonces un verdadero aparato porque transforma lo colectivo en hipersensible al estado de los órganos. La hipersensibilidad es en el soñador contraído en su propio cuerpo la condición de la expresión onírica» (Déotte, 2013: 80)

Exige, en todo caso, un acercamiento desde lo vivido, desde la construcción psicológica. La ciudad recupera la posibilidad de crear fantasías, recuerdos, otros trazos en los que el cuerpo en su potencial existencia sensitiva activa los vínculos con el espacio como parte de su búsqueda personal, que puede o no estar relacionada a lugares concurridos por la mayoría —lugares que aparecen en las guías turísticas—, o reescribir otras historias a partir de espacios descubiertos y construidos de maneras distintas, aquellos que contienen los residuos sociales, capas de violencias espaciales, acumulaciones del menosprecio institucional y económico —lugares invisibilizados por el poder—. Desde esta perspectiva, el espacio se configura en la interacción entre estructuras normativas, prácticas sociales, simbolismos y materialidades en transformación, alejándose de toda concepción que lo reduzca a soporte pasivo o representación neutral.

Francesco Careri, por su parte, toma de la Internacional Situacionista las premisas de relacionamiento autónomo, amable y alucinante para explorar en el espacio real, a través de las experiencias psicogeográficas, las posibilidades de los cuerpos en derivas creativas por partes de la ciudad que no aparecen reseñadas en los mapas. Acercar el cuerpo al espacio es dar paso a la creación de episodios desde la emocionalidad, desde la conciencia corporal, el cansancio físico al deambular por rutas hostiles y desconocidas, la exposición a situaciones inseguras, la expectativa de lo ignorado, son en sí prácticas que estetizan el espacio al transformar la experiencia en recuerdos emotivos, ya sea de tipo negativo o positivo. La reflexión estética del acto de andar para entender el espacio de la ciudad remite a Debord quien distribuye, a modo de obra de arte Dadá, la *Guide Psychogéographique de Paris* en 1957 e inaugura así la manera de unir los espacios vacíos a los espacios señalados en los mapas convencionales desde las otras posibilidades de recorrer y comprender la ciudad, pues «la ciudad debe pasar por el examen de la experiencia subjetiva; el turista debe «medir» sobre sí mismo y confrontar con los demás los efectos y las pasiones que surgen cuando se frecuentan ciertos lugares prestando atención a las propias pulsiones» (Careri, 2009: 104). Como acto político, la deriva por la ciudad, además, implica el azar y la norma al mismo tiempo, ya que hace referencia a subordinarse al espacio y a su geografía, a recorrerlo y entenderlo en la medida en que aparece ante el transeúnte y, como tal, este acto es ya ir en contra de las condiciones reglamentarias. Derivar es ir en pro del espacio, es aprender las texturas y características de los barrios a los que antes no nos atrevimos a visitar, reconocer los lugares marginales a partir del vagabundeo, descifrar la heterogeneidad de los espacios del afuera más allá de nuestro entorno regular y de los sitios turísticos de las ciudades. En la perspectiva psicogeográfica, «la unidad de la ciudad solo puede ser el resultado de la conexión de unos recuerdos fragmentarios. La ciudad forma un paisaje psíquico construido mediante huecos; hay partes enteras que son olvidadas, o deliberadamente eliminadas, con el fin de construir en el vacío, infinitas ciudades posibles» (Careri, 2009: 106). En la perspectiva del espacio sentido, esta mirada nos aproxima a un afuera lejano de las funcionalidades y las normatividades, semejante a configuraciones aleatorias y cambiantes, tiempos presurosos que se inscriben eventualmente en los espacios y los cuerpos que lo habitan. Como contenedores de su propia dinámica, las redes creadas en función de los recorridos aleatorios abarcan otras redes, ciudades alternas, distintas, versátiles.

Otro aspecto que queremos introducir vincula la ambigüedad de las denominaciones espaciales a teorías sociales; desde allí los espacios del afuera están

fundados en la utopía, en las ideas de ciudades efectivas, igualitarias, modernas (independiente de las interpretaciones del concepto), equilibradas y fundantes de una ciudadanía digna de los espacios y momentos históricos. En el escenario utópico los espacios periféricos y estatalmente imperfectos no son considerados, ya que todo espacio se presenta y existe de una única manera: efectiva, armónica. La fantasía geográfica, en cuanto utópica, es un espacio que pende de la irrealidad, de las ilusiones que persigue y construye imaginariamente para la sociedad a la que pertenece. Las implicaciones políticas, económicas y sanitarias se enfocan en comprender la ciudad en su posibilidad de fragmentación, puesto que los sistemas utópicos suceden en espacios instaurados en un afuera separado, es un ensayo distanciado de otros universos. La identificación utópica de los espacios no corresponde al entrecruzamiento orgánico que se atribuye a las ciudades en su devenir histórico; al contrario, la circulación de los cuerpos en beneficio del éxito del ensayo social conduce a la clasificación irreductible de las participaciones y a un alto grado de conciencia y compromiso en la constitución del modelo de sociedad/ciudad. En esta lógica, «las *utopías* consuelan: pues si no tienen un lugar real, se desarrollan en un espacio maravilloso y liso; despliegan ciudades de amplias avenidas, jardines bien dispuestos, comarcas fáciles, aun cuando su acceso sea quimérico» (Cursivas en el original) (Foucault, 2010b: 11).

Más allá de su función alentadora, y siguiendo esta circunstancia ilusoria, la literatura aventura dentro del entramado utópico otras posibilidades de comportamientos espaciales en los que la complejidad es la norma; a estos otros lugares Foucault los denomina las Heterotopías, y su particularidad inquietante es «sin duda [así] porque minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto y aquello, porque rompen los nombres comunes o los enmarañan, porque arruinan de antemano la “sintaxis”, y no solo la que construye las frases: también aquella menos evidente que hace “mantenerse juntas” (lado a lado y frente a frente unas y otras) las palabras y las cosas» (Foucault, 2010b: 11-12). En efecto, las desviaciones lingüísticas evidencian los problemas nominales y las necesidades de acercarse al espacio con otras herramientas conceptuales, corporales, semánticas y sintácticas. Si unimos la idea de las psicogeografías a las de la complejidad espacial que propone Foucault, lo discursivo se metamorfosea en múltiples posibilidades:

Las utopías permiten las fábulas y los discursos: se encuentran en el filo recto del lenguaje, en la dimensión fundamental de la *fábula*; las heterotopías (como las que con tanta frecuencia se encuentra Borges) secan el propósito, detienen las palabras en sí mismas, desafían, desde su raíz, toda posibilidad de gramática; desatan los mitos y envuelven en esterilidad el lirismo de las frases. (2010b: 11-12)

La permeabilidad de las esferas conceptuales también la queremos analizar en el espacio real representado en la literatura; por tanto, el enunciado de las formas distintas que suceden en el espacio remite a los procesos fundantes de las relaciones entre los cuerpos y las arquitecturas y los lugares mudables, en las nuevas denominaciones de la complejidad. «Así, utopía y heterotopía empiezan siendo los nombres de la experiencia del orden del campo de saber y, respectivamente, de los órdenes posibles que el lenguaje hace emerger como acontecimiento, como la invasión del Afuera, es decir de lo impensado en el orden que ata y da lugar a las palabras y las cosas» (Perea Acevedo, 2013: 208). El entramado estructural plantea la interdependencia entre el discurso, los sujetos y los espacios a manera de tríada habitacional; considerar el mundo desde las fantasías que se vuelven reales presupone medidas de acercamiento sensible, ya que implica el detenerse ante las situaciones y estudiarlas en detalle en la transposición real-imaginario, donde se puede ir de un lado a otro sin reserva. «Como se ve, el “espacio sin espacio” de la interioridad consciente propia de las filosofías del Sujeto y del Tiempo se desactiva para emerger como “espacio otro”, como *heterotopía*, del saber, del poder y de la subjetividad» (Perea Acevedo, 2013: 121). En esta posición, el «espacio sin espacio» remite también a la demanda de lo ilusorio que se refleja en el espacio creado a partir de las fronteras cada vez más alienantes, ya sea hacia los cuerpos, las ideologías o las prácticas. Ese espacio otro recoge, no sin polemizar, las subjetividades que son expulsadas de los espacios normados,

[aquellos] lugares diseñados en la misma institución de la sociedad, que son una especie de contraemplazamiento, una especie de utopías efectivamente realizadas en la que los emplazamientos reales, todos los demás emplazamientos reales que es posible encontrar en el interior de la cultura, están a la vez representados, impugnados e invertidos, son una especie de lugares que están fuera de todos los lugares, aunque, sin embargo, resulten efectivamente localizables. (Foucault en Perea Acevedo, 2013: 209)

El mundo exige y construye otros espacios, contraemplazamientos que son sinónimos de la marginalización constante en los que la suspensión del tiempo y las características espaciales amorfas posibilitan relaciones complejas. Dado que en la producción de lugares alienantes, reclusiones, verdaderas construcciones de límites y

separaciones del poder la mujer se enfrenta a políticas que la ignoran y la ubican en las periferias, Fernández-Lamarque se pregunta:

¿Cuál es el elemento en común que hacen de estos espacios: abiertos, cerrados, mal-lugares (distopías) o lugares imaginarios que se conviertan en el no lugar o el lugar perfecto, o el espacio alternativo que existe dentro de los espacios reales (heterotopías)? Esta reflexión lleva invariablemente a la misma esencia de donde se nutren, prestan y embeben estos textos: el mundo que los rodea. (2016: i, ii)

Así, los espacios reales en calidad de alienantes son también heterotópicos, espacios al margen de las posibilidades de un desarrollo oportuno e igualitario y, por tanto, un signo de la represión. El análisis de estos espacios marginales da paso a lecturas más abiertas e incluyentes, otras miradas en las que la mujer es un agente transgresor con una voz que se aparta del discurso hegemónico. En esta perspectiva, el espacio es tratado en la literatura hecha por mujeres como un ente en sí:

como entidad propia de la configuración de mundo es recuperada y remarcada en las producciones narrativas contemporáneas. Donde el espacio habla como un elemento implicado. Dice Genette que (de las metáforas espaciales) «el espacio constituye la forma ya que proporciona incluso términos mismos de su lenguaje» y que hay «un significado que constituye el objeto variable del discurso, y un significante que es el término espacial». Así, el espacio trasciende la denotación topográfica para instalarse en la connotación discursiva, donde se establece una retórica del espacio. (Badano, 2006: 45)

Por esta razón, la confluencia y la preocupación por el cuerpo y el espacio son capitales en la literatura latinoamericana femenina, pues se trata de un ejercicio retórico complejo en el que el signo cuerpo, sobre el que se elaboró inicialmente una diferencia aislante, se ha transformado en una diferencia plural, autodeterminante. Dadas las condiciones edificantes de la revisión del sentido del signo cuerpo, la metáfora que propone Badano nos parece pertinente para la investigación que nos ocupa, al tratarse de un signo consolidado en identidad de esta escritura, una preocupación constante sobre la cual las autoras reinciden ampliando el sentido mismo de los sustantivos cuerpo y espacio, así como del verbo habitar.

A partir de la definición de «arquitectura» como el arte de la articulación de los espacios, referimos la idea de la mujer, en tanto espacio corporal, como una unidad arquitectónica donde intrínsecamente se articulan otros espacios. El espacio generado en lo femenino como objeto semiótico denota por su propia función. Se establece la dialéctica habitar/habitado. Desde esta es posible abrir hacia el cuerpo la idea de caenasthesis desde se establece una lectura semántica y semiótica. (2006: 60)

Los personajes del corpus analizado en esta parte cuestionan las actuaciones de los espacios que expresan la discontinuidad, ya que su actitud reaccionaria ante las

dinámicas tradicionales del espacio nos permite entender las políticas que operan en sus cuerpos y en las relaciones espacializantes a las que son sometidos. Tomando en cuenta que es a través de la creación y la participación de los espacios heterotópicos que se pone en marcha la lógica material, imaginaria, fantástica o realista de lo que sucede en el afuera, es prioritario escudriñar en el lenguaje y sus denominaciones para acercarnos a las delimitaciones de las acciones y los discursos como punto de partida. Se trata de cuerpos que poseen las memorias de las normas aprendidas en los espacios normados, cuyo uso desvía las enumeraciones y los códigos, a la vez que transgrede las políticas y las estéticas para dar paso a relaciones distintas en las que la complejidad del espacio es apertura a formas inéditas del habitar. En palabras de Adrián José Perea Acevedo,

[el] espacio heterotópico [...] es posible justamente porque el lenguaje ya no puede apelar a una subjetividad trascendental, sino que, en el movimiento de su repliegue, enfrenta el vacío de su propio desenvolvimiento histórico, sin correlato metafísico que lo soporte. Ese espacio otro es para Foucault, el espacio del *afuera*. Afuera que no es la Exterioridad como polo dialéctico de la Interioridad, sino posibilidad creativa que depende de la acontecimentalidad de su propio devenir inmanente. (2013: 218)

Las oposiciones y los puntos de inflexión evidencian la discontinuidad de las funciones institucionales y sus imbricaciones, un afuera doble: afuera de sí mismo y afuera de las convencionalidades. Las derivas lingüísticas y espaciales permiten acercarnos a operaciones de interdicción, denominación y experiencia como condiciones renovadas de los comportamientos y los nexos, esta vez basadas en el espacio y su escritura geográfica y social. Estas rupturas, al tiempo que dan lugar a esos espacios antes no considerados, permiten además ampliar la comprensión de los espacios habituales.

De regreso a Ingold y sus imágenes sobre el espacio y las relaciones humanas, añadimos la línea a las ideas de lo liso, los vacíos y los fragmentos articulados para complementar el afuera en su condición de heterotópico como ese otro espacio, desterritorializado y con patrones mudables. De acuerdo con esto, «la vida comenzó cuando las líneas empezaron a surgir y escapar del monopolio de los globos. Donde el globo confirma el principio de territorialización, la línea pone en manifiesto el principio contrario: la desterritorialización» (2018: 25). Es el espacio del afuera, la corroboración de un territorio siempre en expansión y dispuesto a configuraciones diversas⁴². La expulsión de los cuerpos y los objetos crea espacios en el espacio de más allá, un lugar

⁴² El rastreo, sin embargo, se ciñe a pocas autoras latinoamericanas que en sus obras examinan dichos espacios heterotópicos y desterritorializados como los lugares de la exclusión femenina. Escapa a este estudio la revisión histórica de esta configuración territorial a nivel político.

que excede los bordes mismos de su historia, figuración y operatividad. El prefijo des- niega el territorio para señalar las formas que surgen del movimiento, las líneas que expanden las relaciones y diversifican los centros de poder que en la actualidad y a lo largo de las últimas décadas se ha desplazado, diseminado en miles de centros de micropoderes. El ejercicio constante de ascenso en las posiciones sociales contribuye a la producción de otras formas de habitar y, por tanto, otras formas espaciales cuya cualidad de desterritorialización nos acerca a lógicas inesperadas de relacionamiento. Las imágenes resultantes de estas variables —liso, vacío, fragmento, línea— son expresivas, exuberantes en su variedad. El factor temporal respalda asimismo la condición heterotópica, pues tal como lo expresa Foucault en Perea Acevedo, «lo más frecuente es que las heterotopías estén ligadas muy a menudo a periodos de tiempo, es decir, que abran lo que se podría denominar, por pura simetría, heterocronías; la heterotopía funciona plenamente cuando los hombres se encuentran en una especie de ruptura absoluta con su tiempo tradicional» (2013: 211), las medidas de tiempo aplicables al espacio desterritorializado refuerzan la existencia distinta, fugas que evidencian otra estructura.

Este tipo de espacios del afuera pueblan las páginas de *La novia oscura* (Restrepo, 2015). Los asuntos que experimenta el grupo de prostitutas remite a refugios inestables cuya realidad y presencia surgen como espacio de escape, como una ruta expedita a la vida soñada que, de más en más, se transforma en rechazos espaciales y, por ende, sociales. El barrio La Catunga, un campamento improvisado en las afueras de la empresa petrolera Tropical Oil Company, opera como metáfora del abismo, de las rupturas espaciales en las que la evidencia de existencia de otras formas de relacionamiento equivale a des-territorios, heterotopías de la complejidad del modelo neoliberal que en su expansión produce desigualdades. Las historias de vida de las prostitutas permiten, de la misma manera, el análisis de las superposiciones de las relaciones familiares y laborales en esferas de producción en las que los distintos poderes se incardinan en los cuerpos y las mentes para efectuar adiestramiento, control, así como la instauración de reglas específicas, cambiantes en todo momento. Las conductas producidas como respuesta a las economías precarias en torno al extractivismo delatan el orden en la cotidianidad en donde el lenguaje simbólico tanto del cuerpo como de los espacios heterotopizados remiten a la pobreza, la miseria, la enfermedad y el hambre.

Más adelante, para adentrarnos en el bosque, revisaremos las obras *Mal de la taiga* (Rivera Garza, 2014) y *Allí te comerán las turicatas* (Rivera Garza, 2013), a través de la

lente del espacio afuera al que nos conduce la mente. La emocionalidad es en estas obras una expresión del espacio, condicionantes de la experiencia de búsqueda y encuentro personal. El bosque es la excusa de retorno al mundo interior y desde allí cuestiona el tránsito histórico lingüístico que es también lugar de enunciación de las violencias y desappropriaciones de las construcciones sociales de los cuerpos y los roles. Luego de estas derivas trazaremos una línea hasta *La isla de la pasión* (Restrepo, 2016) para analizar la utopía del espacio y el fracaso social en la figura del exiliado. En este punto, pensar el apartamiento de acuerdo con la característica del límite permitirá el acceso a historias compartidas en distintas épocas, en las que la utopía es también ensayo del fallo de modelos políticos y económicos puestos a prueba por lo agreste o apartado del espacio mismo. Así, desde estos parajes tan disímiles transitaremos los extrarradios para entender las emociones, sensibilidades, necesidades y deseos que crean los espacios del afuera y los razonamientos ético-críticos que suscita.

2.3.1. Prostíbulo

La construcción social ha determinado, a partir de múltiples variables, los lugares de correspondencia de hombres y mujeres (público-privado) de acuerdo con características culturales y políticas. El caso que nos ocupa ahora, el prostíbulo, cuestiona dichas construcciones sociales y propone otros modos de estar de las mujeres en un lugar público, desempeñando y desplegando estrategias que polemizan el mundo masculino desde el interior mismo. Como lugar para el placer del hombre, el prostíbulo es un establecimiento comercial en el que la mercancía es el cuerpo femenino; como dispositivo produce espacializaciones oprobiosas y miserables como ningún otro comercio. La manera en que este se define crea, desde el señalamiento de los cuerpos, un juego formal de diferenciación y de reverberación del entramado simbólico, violento y marginal que demarca las zonas de tolerancia dentro de las ciudades, en el que la problematización del ejercicio de poder, los actores y las intermediaciones circulan en acuerdos que redistribuyen las relaciones desvelando la ambivalencia de estas. En particular, la realidad social justificada en la moral y las ideologías propende a la expulsión de los cuerpos que no se ajustan a los preceptos impuestos por ella; por tanto, señalar estos cuerpos de prácticas al margen es una medida de vigilancia que agranda las separaciones y, en contraste, dicha identificación es también la demarcación de la autonomía de la prostituta, ajena a las lógicas del mundo, con sus propias producciones reglamentarias. Las actitudes

que subvierten los propósitos religiosos, éticos y morales de cada época facilitan la construcción de subgrupos y, por ende, la observación y la persecución. Cada mujer que explore el mundo desafiando la institución a la que esté vinculada se establece como centro de observación. Marcela Lagarde, en su aproximación antropológica a los mitos y sus pervivencias en el mundo actual, estudia los diversos roles femeninos y los cerramientos simbólicos y reales que persisten en las construcciones sociales; dichos modelos van desde la madre hasta la loca, pasando por la esposa, las religiosas, las presas y las prostitutas. En este marco, los ejercicios de poder se contrastan con los biopoderes y proporcionan, al tiempo de su construcción, trazos distintos del posicionamiento político. Su postura desmitificadora nos interesa en particular debido al foco espacial, ya que en primera medida se esfuerza por presentar las líneas divisorias de hombres y mujeres entre lo público y lo privado, y considerando que la prostituta supera el espacio de lo privado y lleva una vida pública, su presencia se basa en el desafío y la contravención a la subordinación:

la prostitución significa para las prostitutas a la vez la transgresión y la aceptación de las normas culturales y sociales dominantes. Es una transgresión porque viola la norma aceptada como positiva y buena (conyugalidad, monógama y matrimonial). Pero significa a la vez, aceptación porque cumple la norma negativa considerada inexistente, de una sexualidad femenina a disposición del uso de hombres sucesivos, sexualidad estéril que violenta la visión del mundo y de la vida cuyo fundamento vitalista procreador da sentido y purifica al erotismo, el cual en este caso aparece despojado, directamente como esencia del mal. (Lagarde, 2005: 607)

La subjetivación es determinante del papel de la prostituta en el escenario público; su autoconstrucción transgrede los parámetros, aunque estos no siempre se den por vía positiva o por decisiones autónomas. Según los factores sociales y políticos propuestos aquí, la subjetivación es la sumatoria de variables isomorfas que en el uso espacial conducen a la creación del personaje, como la acumulación de áreas deprimidas, la concentración de la pobreza, las políticas segregacionistas ejecutadas en los procesos de urbanización que, por otro lado, se articulan a la estructura patriarcal en la que la mujer pareciera tener roles establecidos de tipo biológico e institucional y, en consecuencia, la desviación a la norma lleva a la separación del conjunto. «El Estado norma la sexualidad a través de sus instituciones complementarias, la iglesia, la escuela, los aparatos ideológicos, la familia. Las relaciones permitidas y las proscritas, los mitos que las fundamentan y los castigos, se vuelven conciencia a través de la religión y de la moral sexual plasmada en las leyes y en las creencias» (Lagarde, 2005: 573). Así pues, el fracaso de las instituciones sociales para normatizar la sexualidad produce el personaje de la

prostituta. La designación y el etiquetado es útil al señalamiento: «el concepto puta es una categoría de la cultura política patriarcal que sataniza el erotismo de las mujeres, y al hacerlo, consagra en la opresión a las mujeres eróticas. Al mismo tiempo, expresa a los grupos de mujeres especializadas social y culturalmente en el erotismo» (Lagarde, 2005: 560). En esta medida, incluso las cualidades emocionales son objeto de diferenciación y persecución, subordinada al prostíbulo el ser de la prostituta atraviesa constantemente un proceso de fragmentación, por cuanto es tomada solo desde las necesidades inmediatas, esto es, mujer erotizada a la que se ha borrado otras cualidades y a la que se le asigna un espacio determinado. La prostituta «todo lo obtiene a partir del eros y de su papel en él: por ejemplo, el espacio de lo público, la calle, el dinero, el no parentesco, la noche, el alcohol (los rituales eróticos son alcohólicos), el lenguaje erótico (soez), la seducción abierta, etcétera. Por eso se conoce a las prostitutas como mujeres públicas» (Lagarde, 2005: 575). Este cautiverio, siguiendo el planteamiento de Lagarde, exagera las miradas, la vigilancia y los controles, una vez desarticulada y advertida solo en función del espacio es presa fácil del Estado policial, del estatuto social, así como de la criminalidad. Sobre los estudios de Foucault al respecto, Perea Acevedo resalta tres aspectos fundamentales:

En primer lugar, la constitución de una subjetividad individual de correspondencia (a cada quien su enfermedad, número, verdad, etc.), es decir cuerpo-sujeto (individuo). El sujeto es un espacio individual, un emplazamiento individual funcional. En segundo, y por el arte de las distribuciones espaciales, el cuerpo deviene superficie de inscripción de modalidades de control productivo, en la doble interacción docilidad-productividad. Por último, el cuerpo termina siendo el lugar de la vigilancia y depósito de la verdad que debe saberse para ser controlada. (2013: 152)

En esta lógica tripartita, el escenario para el cuerpo protagoniza la manera como se construyen las separaciones, que van de lo particular a lo general, cual células que se multiplican en un proceso de intercambio y afectación. Quien ejerce la subjetividad —entendida esta como una ficción construida socialmente según la época en la que se inscribe— está directamente vinculado a la ideología en la que esto es posible, es decir, reproduce las necesidades temporales y espaciales, así la construcción del individuo no es la misma en el siglo XXI norteamericano que en el latinoamericano. El cuerpo individualizado y consciente de su subjetividad está presto a tratarse como elemento de intercambio y, en este punto, la sexualización del cuerpo femenino corresponde a la modalidad que se aplicará a este para devenir en control, para ser objeto de la moralidad y la ley, equivalentes de lo verdadero. Existir fuera del modelo expone los cuerpos y sus construidas subjetividades, los requerimientos del correcto funcionamiento son pedidos a sabiendas de su ausencia; el resultado es el señalamiento constante de los cuerpos que

escapan a la norma y facilita la vigilancia y el control. El foco está puesto en los grupos diferentes y en las particularidades. Entonces,

si es verdad que la «sexualidad» es el conjunto de los efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales por cierto dispositivo dependiente de una tecnología política compleja, hay que reconocer que ese dispositivo no actúa de manera simétrica aquí y allá, que por lo tanto no produce los mismos efectos. Hay pues que volver a formulaciones desacreditadas desde hace mucho; hay que decir que existe una sexualidad burguesa, que existen sexualidades de clase. O más bien que la sexualidad es originaria e históricamente burguesa y que induce, en sus desplazamientos sucesivos y sus transposiciones, efectos de clase de carácter específico. (Foucault, 2018b: 120-121)

De tal modo que el espacio de poder intercambia los efectos de clase para generar un espacio específico en el que puedan operar los cuerpos y su sexualidad comercializada que, a juzgar por la concentración en puntos marginales de las ciudades (incluso cuando los prostíbulos se ubican en lugares centrales del espacio urbano, es indudable la transformación en zonas deprimidas), se trata de estratos socioeconómicos bajos. En los procesos de gentrificación un borde del tipo calle, esquina o parque es suficiente para demarcar los ámbitos prostibularios y, por consiguiente, la correspondencia entre este y la baja estratificación. La marginalidad no se apoya directamente en la clasificación espacial, sin embargo, como particularidad de la mayoría de los barrios prostibularios, revela las lógicas clasistas, la violencia simbólica y los detritus sociales que allí se concentran. La condensación, entonces, proporciona la fácil ubicación de los grupos marginales y las ideas que contrarrestan las construcciones de verdad, moralidad, honestidad y distinción; en contraposición promociona prácticas prohibidas. La censura se suma a las operaciones del señalamiento y la separación como estrategia de desclasamiento y constante ejercicio de poder que buscan, en conjunto, deslegitimar los grupos sociales que allí se aglutinan, así como las praxis que ejercen. Foucault propone desde la construcción lingüística una secuencialidad de los imaginarios, que sirven para aproximarnos a la comprensión de las maneras en las que opera la violencia simbólica:

[...] cuando se imagina una especie de lógica en cadena que sería característica de los mecanismos de censura: liga lo inexistente, lo ilícito y lo in formulable de manera que cada uno sea a la vez principio y efecto del otro: de lo que está prohibido no se debe hablar hasta que este anulado en la realidad; lo inexistente no tiene derecho a ninguna manifestación, ni siquiera en el orden de la palabra que enuncia su inexistencia; y lo que se debe callar se encuentra proscrito de lo real como lo que está prohibido por excelencia. (2018b: 79)

Este enunciado nos acerca al señalamiento y a la negación como fórmula real sobre las ficciones sociales en torno a la figura de la «puta», de la que no se habla en los círculos sociales, a la que se ignora en los presupuestos desarrollistas de las ciudades y a

la que, sin embargo, se juzga por no ajustarse a la normatividad. Vivienda, salud, educación, empleo y cultura son necesidades que debe suplir por sí misma; por tanto, el detrimento de la calidad de vida es hiperbólico, apenas acorde con las distancias espacializantes a las que es sometida. La divergencia del sistema exhibe los esquemas del orden del discurso como entramado de la ideología, la mujer que construya autónomamente sus subjetividades, en contravía de las instituciones, políticamente opuestas a las normas, será percibida como antinatural y en consecuencia perseguida y controlada en tanto tal.

Las prostitutas son solo cuerpo erótico, producto de culturas como la judeo-cristiana que las ubica como una desviación frente a la mujer verdadera, a la madresposa (*sic*). En esta organización de la sociedad y en esta visión del mundo, las prostitutas pertenecen a otro espacio, a la dimensión del pecado, a lo diabólico, al mal condenado y codiciado. (Lagarde, 2005: 568)

La subversión del espacio público ejercida por la prostituta bloquea la construcción social y las normas; «las mujeres que mediante la prostitución forman parte del espacio público, del mundo abierto de los hombres, viven ahí, en un mundo privado, cerrado, atadas por su erotismo a los hombres —no a cada hombre—, en un cautiverio público» (Lagarde, 2005: 571). En este contrasentido se crea un espacio liminal de pervivencia, en ritos cotidianos que burlan las fronteras y en donde los fragmentos se articulan de manera constante en la medida de las actuaciones. Pasar de la vida íntima, sexualmente hablando, no se asocia a ritos de enamoramiento, de fecundación o de recreación, sino de un espacio temporal medido, contratado, convenido de manera efectiva, luego de lo cual retorna al espacio público, la calle, la puerta, el bar, para exhibir su cuerpo para captar el siguiente cliente.

A diferencia de las creencias populares, las prostitutas no gozan, no obtienen placer de las relaciones eróticas; como grupo social son frías, debido a las condiciones opresivas en que viven el erotismo, debido, en concreto, a que ellas son objetivamente objetos sexuales (eróticos). La relación comercial, el contrato implican que la servidora proporcione placer a quien compra su energía erótica, su esfuerzo sexual para otro, por ese tiempo y en ese lugar. (Lagarde, 2005: 565)

Considerando las distribuciones espaciales dentro de las ciudades, el prostíbulo es también un espacio liminal, ya que los barrios prostibularios regularmente articulan zonas administrativas, comerciales o habitacionales con otras del mismo tipo, aunque de distinta estratificación, funcionando como espacios de tránsito excluidos de los procesos de planeación gubernamental. La despersonalización de la mujer se ejerce por partida doble: el cautiverio que ocurre a raíz del lugar del prostíbulo impregna de ilegalidad, peligro y alienación el ejercicio de la prostitución como trabajo y, debido al desclasamiento dentro

de los límites sociales religiosos, éticos y morales, la condición de ciudadanas de tercera se acentúa, convirtiendo el carácter público en exposición y vulnerabilidad. Son constantes las redadas policiales y las brigadas de salud que buscan identificar posibles focos de delincuencia, de trata de menores, de contagios de enfermedades de transmisión sexual⁴³ (ETS), sin que estas medidas aporten al desarrollo de las personas que son identificadas y perseguidas; al contrario, se trata de redadas intimidatorias que sirven para sostener el soborno como ejercicio de autoridad. En la perspectiva de Foucault estas actividades incrementan el costo de la actividad sexual:

Los controles de policía y de sanidad sobre las prostitutas, su paso regular por la prisión, la organización en gran escala de las mancebías, la jerarquía puntual que se mantenía en el medio de la prostitución, su encuadramiento mediante los delincuentes-confidente; todo esto permitía canalizar y recuperar, por una serie de intermediarios, los enormes provechos sobre un placer sexual que una moralización cotidiana cada vez más insistente condenaba a una semiclandestinidad y volvía naturalmente costoso. (2015: 325)

No obstante, la realidad es otra si se observa desde puntos periféricos como Colombia, en los que mujeres de bajos estratos sociales, pertenecientes a «otras» categorías como niñas, indígenas, negras o viejas llegan a prostituirse por apenas algo de comer, a cualquier hora del día, en locales degradados y en una actuación que más que ocultamiento refiere exhibición y venta del cuerpo-objeto subjetivizado. El mito de la prostituta queda desmantelado del romanticismo del placer y el amor ocasional necesario para la vida docta que debe llevar el hombre, en cambio, la mayoría de las prostitutas ejercen sus papeles domésticos de madres cabeza de hogar y amas de casa en condiciones paupérrimas. La doble personalidad que ejercen, en la vida cotidiana y en la vida clandestina, es producto quizá de la censura hacia el personaje de la prostituta y, en consecuencia, se trata de ejercicios ambiguos de poder en los que, al haber sido eliminadas las transacciones de tipo sentimental, quedan expuestas las transacciones de tipo social y simbólico relacionadas con la economía del cuerpo, su manipulación y

⁴³ ¿Por qué, y de qué manera, fue regulada la prostitución en el siglo XIX [y parte del XX]? Se separó a las «mujeres públicas» en casas señaladas, o bien se las controló por otros medios, por ejemplo, registrándolas en la policía de costumbres o mediante documentos de identidad especiales. Dos discursos sociales legitimaron este proceder. El primero articulaba el temor a que se mezclaran las mujeres «normales» con las «inmorales». Las mujeres honradas no debían entrar en contacto con las «degeneradas» y «vagas» prostitutas, a las que una ninfomanía de origen biológico —como se afirmaba—impulsaba a vender su cuerpo. El otro expresaba el temor a la difusión de las enfermedades contagiosas. Se pretendió contener este peligro mediante controles sanitarios periódicos de las prostitutas. La reglamentación debía de proteger del contagio a las mujeres libres, no a las prostitutas, y evitaba a los hombres someterse a exámenes. Ninguna mujer estuvo protegida de los hombres contagiados, ni prostitutas, ni esposas, ni amantes. (Wikander, 2016: 65)

despojo de condiciones dignas de existencia. Irigaray contrasta las opciones haciendo énfasis en las diferencias, ya que en

esta división del trabajo —en particular trabajo sexual— requiere que la mujer mantenga, en su propio cuerpo, un sustrato material que la identifica como objeto de deseo, sin tener ella misma acceso al desear. La economía del deseo —del intercambio— es asunto de hombres. Y esa economía fuerza a la mujer a experimentar una escisión que es necesaria para todas las operaciones simbólicas: sangre roja/apariencia; cuerpo/envoltura investida de valor; materia/medio de intercambio; naturaleza (re)productiva/feminidad fabricada. (en Guerra, 1994: 161)

Nos proponemos ahora una revisión del espacio prostibulario y su personaje, la prostituta, en algunas novelas del corpus enunciado. Las historias analizadas se ambientan en distintos periodos del siglo XX en varios países latinoamericanos, no obstante, más allá de tratar estos relatos desde sus puntos comunes, nos centraremos en el periodo que abarca cada una, para exponer sus particularidades y los ejercicios de poder y biopoder allí referidos. La revisión inicia en México, al final del porfiriato (1911), un momento de confusión política y territorial en el que los barrios prostibularios son zonas de transición y ocultamiento para mujeres que perdieron a sus familias o cuya adherencia política fue contraria al régimen. El prostíbulo sirvió de estructura de distribución de las desclasadas como espacio de transición, y desde ahí nos proponemos indagar la manera en que la geografía de la ciudad se instaura como elemento ficcional de una situación real, teniendo en cuenta que la historia toma como punto de partida a Modesta Burgos, personaje real identificado en el Archivo Histórico de la Secretaría de Salud en Ciudad de México. En *Nadie me verá llorar* (Rivera Garza, 1999) los macropoderes reinscritos en los cuerpos a modo de sectorizaciones partidarias hacen ver el prostíbulo como una sencilla parada entre la vida normal, el manicomio local o el exilio a otros manicomios del país, siguiente lugar al que llegarán las mujeres que no logren adaptarse a las precarias condiciones de la devastada ciudad. La estigmatización ejercida desde los discursos patriarcales presentes en las fuerzas militares es determinante del trasegar de un espacio a otro. Las alteraciones del uso del espacio («profanaciones», en palabras de Agamben) se multiplican en cada nueva decisión de las mujeres al errar por escombros y sitios desconocidos que antes fueron familiares; los cuerpos sexualizados nos hablan de la violencia, de la inestabilidad política, de la transformación de la ciudad a la par que de la sociedad. El cuerpo y la sexualidad se medicalizan, se constriñen desde la moralidad construida por el régimen y, de cualquier modo, es obligado a habitar la periferia, ya sea desde el pensamiento o desde el espacio.

Una sociedad que objetualiza los cuerpos oscila entre la represión y la ambición, entre la violencia explícita y la simbólica y (re)produce espacios para la estigmatización. La década de los treinta del siglo XX es ambientada en el barrio prostibulario Pichincha de Rosario, Argentina, en el que el formato de novela negra y fantasía de *Fábula de la virgen y el bombero* (Gorodischer, 1993) dan la entrada al entramado por la puerta trasera (objeto que conecta lo ilegal y lo legal) para develar el andamiaje de la clandestinidad en la que actúan las migrantes dedicadas a la prostitución. ¿A quién sirve el espacio del prostíbulo? ¿Cuáles son sus funciones políticas? ¿Cómo el espacio portuario de «conventillo» o inquilinato persiste y permite la instauración de prostíbulos con naturalidad? El espacio degradado en la periferia como centro de clandestinidad y moneda de cambio es escenario de asesinatos, pactos políticos y ajustes de cuentas de familias distinguidas, por tanto, un espacio de importancia en el desarrollo económico, social y político de la ciudad. La violencia desatada allí, de manera explícita, simbólica, sexual y económica nos permitirá entrever estas relaciones y sus efectos.

El recorrido continúa en Colombia, entre los años cuarenta y ochenta del siglo XX, en el escenario de consolidación de los procesos extractivistas y los cambios profundos en la economía, en los que la participación de multinacionales acelera la modernización de un país, hasta el momento, mayoritariamente artesanal y agrícola. Los cambios efectuados en la geografía y el paisaje por parte de la extracción de crudo son proporcionales a los cambios de pensamiento, de vocación de vida y de las estructuras sociales que afectaron drásticamente a las personas. La creación focalizada de suburbios, la concentración de violencias y desigualdades sociales acompañan la profanación de la selva, en la que se siembra miseria y dolor en nombre del progreso. La legislación del uso del petróleo da lugar a la instalación de los pozos petroleros de la Tropical Oil Company (entre otras) que transforman por igual espacios y cuerpos a través de los poderes expresados como norma de control de los empleados y pobladores atraídos la promesa de prosperidad. *La novia oscura* (Restrepo, 1999) se centra en la Catunga, un barrio prostibulario ficticio, aparecido en las inmediaciones del campo petrolero de Barrancabermeja y desde allí, a través de una mirada caleidoscópica, nos acerca a las razones que dan forma a las heterotopías espacializantes como muestra y lamentable futuro de las sociedades marginales.

2.3.1.1. Nadie me verá llorar: el prostíbulo, la antesala del fin

En *Nadie me verá llorar* (Rivera Garza, 1999), habitamos muy cerca de la mente de Matilda Burgos, seguimos sus recorridos e interpretamos cada pliegue del espacio al ritmo de los cambios que la ciudad le imprime. Procedente de Papantla, Matilda Burgos llegó a Ciudad de México en 1900; en aquel entonces, «el casco de la ciudad terminaba, hacia el norte, en el río del Consulado, y frente a la Beneficencia Española hacia el sur. Los límites por el oriente estaban demarcados por Jamaica, mientras que por el occidente se prolongaban hasta el bosque de Chapultepec» (Rivera Garza, 1999: 59). A sus quince años, es la primera gran ciudad que conoce: «[...] observó la lenta aproximación del animal urbano con una mezcla de terror, asombro y desesperación. Era la primera vez que veía edificios» (Rivera Garza, 1999: 59). Durante su estancia allí, habitó distintas instituciones: la casa de su tío, médico de clase media alta, en la que los privilegios que correspondían a su estatus económico no alcanzan para Matilda, por lo cual permaneció al margen de la institución familiar, incorporada más al servicio que a la familia en sí. Después de abandonar la casa (debido a su participación en política) se emplea en el servicio de casas de familia y más tarde en el burdel «Mis mujeres» de la calle El Salto del Agua. Es allí donde se encuentra por primera vez con el fotógrafo, coprotagonista de la historia y cronista visual del manicomio, con quien compartirá otros espacios en el desarrollo de la novela. Desde este prostíbulo huye al desierto San Luis de Potosí, a la mina Real de Catorce, en donde la aridez y el infortunio la dejan de nuevo dolorida y solitaria luego del suicidio de su compañero Juan Kamàck. De regreso a Ciudad de México se integra a las obreras de una fábrica de cigarrillos, cuya insignificante paga la obliga a encontrar un trabajo complementario y, de este modo, pasa a trabajar de nuevo en el burdel. Sobre Matilda y Joaquín recae el espectro narrativo:

Matilda Burgos y Joaquín Buitrago se han perdido todas las grandes ocasiones históricas. Cuando la revolución estalló, ella estaba dentro de un amor hecho biznagas y aire azul, y él en la duermevela desigual de la morfina. Ninguno se enteró de la fecha en que Pascual Orozco tomó Ciudad Juárez, ni del día exacto en que el presidente Díaz salió exiliado en el *Ypiranga* rumbo a París, en sus labios la frase profética «ya desencadenaron al tigre, a ver si pueden domarlo». Ninguno de los dos formó parte de la muchedumbre que festejó la entrada de Francisco I. Madero en la Ciudad de México, y ninguna de las balas de la Decena Trágica los hirió. (Rivera Garza, 1999: 209)

La vida al margen de los acontecimientos políticos le impidió a Matilda comprender los cambios en el orden social y el burdel, espacio de acogida, fue el puente

hacia el Manicomio La Castañeda, su destino final. Entendemos este nomadismo como un descenso, teniendo en cuenta que cada una de las instituciones de las que participa la sumen en estructuras más complejas y estrictas que la arrastran por categorías civiles y psicológicas cada vez más estrechas y violentas.

En el momento en el que ingresa como operaria de la línea de producción de la cigarrera El Buen Tono para devengar 35 centavos tras 12 horas de trabajo⁴⁴, asistimos al ambiente y la presión laboral en donde la planta de empleados son en su mayoría mujeres; la mayoría, también, analfabetas, supeditadas a circunstancias difíciles, y a «largas horas de trabajo en que se mantenían de pie [lo que les] ocasionaba venas varicosas, dolores crónicos de espalda. El ambiente cerrado de la fábrica les producía con mucha frecuencia afecciones pulmonares sin remedio» (Rivera Garza, 1999: 167). Este escenario opresivo y dañino es apenas el inicio del trasegar de Matilda después de la caída del porfiriato, y deja entrever la confusión y las pésimas circunstancias laborales de las mujeres. Llevada por la necesidad de supervivencia y haciendo frente al desclasamiento, el trabajo fue una opción digna que armonizó con los ideales revolucionarios de la época. Tal como lo recoge Carmen Ramos, la independencia femenina se empezó a consolidar a través de los cambios y necesidades urgentes de la transición al desarrollo económico que vivió México por entonces; el trabajo se tradujo en mística moral y proletaria:

cuando hemos tenido que recibir el legado precioso de amar el trabajo, únicos bienes que pueden darnos nuestros padres en la tierra, ha sido con el perfecto conocimiento de que por este medio nos apartarán del vicio y la perdición, porque así se nos moraliza, para poder vivir en la vida sociable porque así se nos da el seguro o salvación de perecer por el hambre y enseñadas a todo esto, adquiriremos por el sacrificio y la nobleza de la clase proletaria, el gran título de obreras. (1988: 115)

Matilda Burgos conoció en la fábrica de cigarrillos a Esther, madre de dos niños con quienes compartió una estrecha habitación. Esther murió de improviso y Matilda acogió a los niños como si fueran suyos; el dinero, insuficiente para el sostenimiento de los tres, la forzó al único trabajo posible en esas circunstancias: la prostitución. Rivera Garza explora en esta parte de la novela aspectos históricos que introduce de manera

⁴⁴ El periodo del porfiriato está marcado por procesos de industrialización en el que las mujeres se incorporaron de manera paulatina como mano de obra en diferentes campos. Los trabajos más comunes para ellas fueron el servicio doméstico, las textilerías, las tipografías y las cigarreras; no obstante, «el 100% del trabajo era a destajo. A las mujeres se les pagaba menos que a los hombres. En la división del proceso productivo hombres y mujeres desempeñaban el mismo tipo de tareas, sin embargo, en todos los casos los salarios de los hombres eran superiores. [...] Puesto que había pocas oportunidades de empleos para las mujeres, estas se veían obligadas a aceptar las condiciones de desventaja en cuanto a salarios y cuotas de trabajo» (Ramos, 1988: 117).

creativa dentro del relato, aportando al personaje tintes políticos desde la mezcla de géneros. Así, en un tono histórico nos informa que

en la Ciudad de México el doce por ciento de las mujeres entre quince y treinta años de edad eran o habían sido prostitutas alguna vez en su vida. Muchas eran huérfanas y solteras, aunque las había también viudas, casadas y con hijos. Habían sido sirvientas, costureras, lavanderas, operarias y vendedoras ambulantes, cuyos salarios difícilmente rebasaban los veinticinco centavos diarios. (1999: 168)

El ingreso de Matilda a una casa de citas sin licencia representa el descenso espacial, al tiempo que es el punto de no retorno del personaje a la vida ciudadana. Es allí donde Joaquín Buitrago, el fotógrafo, la conoce y, junto a otras trabajadoras sexuales, fotografía con la ilusión de detener el tiempo. «En el centro de cuartos abigarrados, rodeadas de estatuillas y espejos, vistiendo ropas transparentes del lejano Oriente o completamente desnudas, las mujeres posaban como si estuvieran haciendo un pacto con la eternidad» (Rivera Garza, 1999: 16). Es también allí, en el burdel «Mis Mujeres» en la calle El Salto del Agua, donde la autora ordena las expectativas de las mujeres de la época en clave de la libertad. Proscritas del mundo religioso católico, la moral, la compostura y las buenas maneras ya no son reglas que deban seguir. Al margen de las demás instituciones sociales, el prostíbulo ofrece un espacio en el que las mujeres se afianzan en la camaradería y, como si de un instinto de supervivencia se tratara, las probabilidades de permanecer, de expresarse y evolucionar se comparten y construyen en asociación íntima. Más allá de las ideas moralizantes, las mujeres del prostíbulo están comprometidas con la construcción de la libertad, con la autoafirmación y la tranquilidad de expresar sus deseos y maneras particulares de vivir la sexualidad, gracias a que se sienten parte de algo —una familia, es probable—, las situaciones de afecto redundan en la fraternidad que gobierna el burdel. Con el convencimiento de que nada tienen para perder, las mujeres se vuelcan sobre sus propios logros y necesidades eróticas:

Aprovechando que el prostíbulo es por naturaleza un lugar de tolerancia, donde la prostituta y el cliente pueden realizar todo tipo de transgresiones en un espacio creado para llevar a cabo deseos prohibidos y aun así mantener el orden social (Foucault, *History* 4), Rivera Garza deja que su protagonista problematice en este ambiente nuevas cuestiones de identidad y orientación sexual. En el prostíbulo Matilda se gana el sobrenombre de «la Diablesa» por su coraje y valentía, se hace amante de «la Diamantina», y con ella realiza escenas lésbicas para el placer no de los clientes sino de las muchachas. (Estrada, 2014: 146)

Esta heterotopía condensa, por consiguiente, la fuga de los estados predeterminados en los que se establecen otras lógicas de funcionamiento. Apartadas de

las miradas y las normatividades, las mujeres dan rienda suelta a la experimentación, a las búsquedas personales que previo ingreso, y como respuesta a los preceptos sociales, no se habían permitido antes. Permanecer fuera del funcionamiento moral de la sociedad es desligarse de las preconcepciones y establecer reglas propias en las que tienen cabida personajes y formas de actuar, inaceptables del otro lado.

Desde las situaciones ocurridas en el prostíbulo, Rivera Garza propone una revisión al personaje de la prostituta a través de los propios personajes:

En 1903, el escritor y diplomático mexicano Federico Gamboa publicó *Santa*, [...] [en donde] describió con detalle la caída en la concupiscencia de una muchacha de Chimalistac [...] Diamantina Vicario [...] pudo leerla gratis, gracias a los préstamos del dueño de la librería Saldívar, y su única reacción fue la risa. La moralina de la historia y su lenguaje tremendista la obligaban a ponerse de pie en medio de la lectura y a vociferar, con las manos en alto, contra el autor. (1999: 158)

En dicha novela, Gamboa opone la educación y la religión (escuela e institución religiosa) con la vida pagana y libertina (Santa), en directo sesgo moralizante, y vemos que las acciones de la prostituta la dirigen, inevitablemente, hacia la enfermedad y la trágica y prematura muerte. Se trata de una advertencia para encaminar a las mujeres hacia la vida decente; por esto, tal vez, se esfuerza en señalar con minuciosidad las características de las ETS como una advertencia para mantenerse a salvo, en la posición decorosa. Por ejemplo, al cierre de la novela, y mientras Santa yace moribunda, la describe del siguiente modo: «sobre ella habíanse cebado los hombres y las concupiscencias; hallábase manchada con todos los acoplamientos reprobados y con todas las genituras fraudulentas; había gustado todas las prohibiciones y todo lo vedado» [sic] (1927: 345). Es evidente, entonces, el interés que despertó en la época la multiplicación de los espacios prostibularios y las mujeres asociadas a él, así como la atención hacia sus cuerpos, considerados pecaminosos y corrompidos.

Siguiendo la traza de reflexión hacia el cuerpo vemos cómo es constante la mirada juzgadora desde la que se atacan las actividades ejecutadas por las prostitutas, cual rarezas en desarrollo. Foucault señala este trato desde el análisis de los biopoderes en el pensamiento, según el cual las incompatibilidades de los preceptos morales son el resultado de la aparición de formas antes desconocidas o reprimidas:

es porque se afirma esa represión por lo que aún se puede hacer coexistir, discretamente, lo que el miedo al ridículo o la amargura de la historia impiden relacionar a la mayoría de nosotros: la revolución y la felicidad; o la revolución y otro cuerpo más nuevo, más bello; o incluso la revolución y el placer. Hablar contra los poderes, decir la verdad y prometer el goce; ligar entre sí la iluminación, la liberación y multiplicadas voluptuosidades; erigir un discurso donde se unen el ardor del saber, la voluntad de cambiar la ley y el esperado jardín de las delicias: he ahí

indudablemente lo que sostiene en nosotros ese encarnizamiento en hablar del sexo en términos de la represión; he ahí lo que quizá también explica el valor mercantil atribuido no solo a todo lo que del sexo se dice, sino al simple hecho de prestar oídos a aquellos que quieren eliminar sus efectos. (2018b: 11)

En contraposición a las prohibiciones, el discurso sobre el cuerpo que elabora Rivera Garza hace énfasis en la convivencia armoniosa y el momento de tranquilidad y autoafirmación que experimentó Matilda durante la estancia en el burdel, pues fue allí donde adquirió el apelativo de «la Diablesa», y en donde los espectáculos teatrales y las parodias que representaron permitieron además otro uso del cuerpo, en el que la exhibición implicaba la puesta en escena, la simulación de otra profesión, así como la posibilidad de ejercerla de manera transitoria quedó en la memoria del personaje. Por esto, «cuando, años más tarde, Matilda Burgos tuvo la oportunidad de leer la novela [*Santa*, Gamboa, 1903] no solo le dio la razón a Diamantina sino que también se indignó. Para entonces su nombre de guerra era ya el de “la Diablesa”» (Rivera Garza, 1999: 158). En tal sentido, la prescripción de las normas en beneficio de la exploración o en respuesta a la expulsión de la sociedad demuestra dos tratamientos antagónicos al aspecto del comercio sexual en el prostíbulo: el apartamiento del que son objeto las mujeres, y la condición de establecer un mundo paralelo, sin restricciones, como respuesta. De acuerdo con Sánchez-Blake y Kanost, esta parodia propicia un debate abierto sobre los alcances del personaje:

The drastic turn from being a model individual to a prostitute and performer marks the onset of who Matilda will become later as an inmate at the asylum. As a prostitute, she is well known for her performances mocking Federico Gamboa’s popular novel, *Santa*. In a parody of the popular early 20th-century Mexican novel, the performance ridicules Gamboa’s masterpiece by explicitly subverting the passage where two women take part in a sexual act. (2015: 86)

En *Santa* el cuerpo es el objeto de análisis sobre el que recae la mirada escrutadora e higienizante; en *Nadie me verá llorar* la exhibición de este contiene aspectos artísticos, liberadores y performáticos que afirman la expresión autónoma y progresista de las mujeres. Modesta Burgos, el personaje real que origina a Matilda, señala en su interrogatorio de ingreso al manicomio que pertenecía a la compañía de teatro de Fábregas (Anexo C); probablemente este sea el hecho que sugiere en Rivera Garza las actitudes teatrales y dancísticas de Matilda, pero más allá podría indicar que, en ese periodo, las mujeres que empleaban sus cuerpos en tareas distintas a las vinculadas al recato del hogar eran rotuladas como «de la vida alegre». En la novela *La Malhora* (Azuela, 1923) a

Altagracia, la prostituta, también se le recriminan las actitudes dancísticas pues, según comentan algunos de los narradores, fue la puerta de entrada al mundo de la prostitución:

La bailarina hacía prodigios de obscenidad y triunfaba una vez más.

La bailarina astrosa de las carpas de Tepito, que de los brazos de Marcelo había ido a caer a los de todo el mundo y rodaba por todos los antros y que ya en las tablas no conseguía ni una sonrisa desdeñosa para sus atrocidades, descendiendo, descendiendo, habíase reducido a cosa, a cosa de pulquería, a una cosa que estorba y a la que hay que resignarse o acostumbrarse. (2002: 15)

En este sentido, pareciera que el dominio artístico del cuerpo enlaza con el destino denigrante que acompaña la prostitución y, por tanto, la mirada analítica que plantea Rivera Garza se convierte en una que supera los estereotipos y examina con lente cambiante las vicisitudes en la configuración del personaje protagónico. Lejos de ser moralizante o aleccionador, el paso de Matilda por el prostíbulo se entiende desde el proceso histórico que dejaba pocas alternativas a las mujeres que no lograban o que no se ajustaban sistemáticamente a las consignas de su tiempo. Factores como la pobreza, la migración, la consolidación de las grandes ciudades o el surgimiento de la industria a gran escala con necesidad de mano de obra barata son algunos de los aspectos relevantes en este proceso modernizador. En el burdel, Matilda encuentra un contraespacio en el que el poder no se manifiesta en términos de contención, imposiciones o censuras; al contrario, y tal como lo expresan Sánchez-Blake y Kanost:

The brothel, paradoxically called La Modernidad (Modernity), is described as the place where no desire is prohibited and where Matilda alternates her own sexual preferences. She acts as a woman, as a transvestite, as a lesbian and as an androgynous character. As a prostitute she finds freedom and the possibility of being whoever she wants to be, free of formalisms, gender determinism and nation and class categorization. (2015: 87)

La dualidad progreso/estancamiento, en el contexto del paso del porfiriato al inicio de la democracia a través de la Revolución mexicana, nos permite también entender el modo en que el pensamiento viró a preocupaciones por la salubridad de la ciudad y la distribución de las personas acorde las condiciones socioespaciales. Las migraciones rurales marcaron los procesos de consolidación de las urbes en centros de producción y consumo, así que no sorprende que sea en ese periodo en el que se ambientan las novelas mencionadas en este apartado por cuanto las políticas sociales, rudimentarias o inexistentes ignoraron las necesidades de la cada vez más grande porción de población que se ubicó en la periferia. De modo que la figura de la prostituta es apenas una muestra de un todo amplísimo en cuanto al surgimiento de personajes marginales.

2.3.1.2. Fábula de la virgen y el bombero (Gorodischer, 1995): un lugar para el prostíbulo

Fábula mezcla el género policial con la novela negra. El título, no obstante, sugiere fantasía al utilizar la palabra «fábula» y remitirnos al género narrativo con enseñanza positiva. Los elementos comunes y ordinarios: virgen y bombero, declaran el realismo de la moraleja que pretende polemizar, es decir, escenarios habituales, personajes prototípicos, característicos de la cultura y de la ciudad bajo la lente de lo correcto y las buenas prácticas. Como veremos, representantes de asuntos constantemente enfrentados a través de los personajes, de los espacios y los objetos. La lectura de *Fábula* impone un recorrido por el espacio de Rosario a inicios del siglo XX, a la vez que la creación de mapas, rutas y líneas que nos llevan de la casa de Emi, en un barrio central, burgués y refinado, hasta el barrio prostibulario de Pichincha en el borde del río Paraná. Seguir las pistas y armar el espacio mental es un imperativo; vamos del puerto al centro a través de pasajes secretos, de excavaciones subterráneas, de puertas y rejas entreveradas en los intersticios de las casas y conventillos (inquilinos). El mapa mental, además de conectar los personajes es el recurso narrativo fragmentario que exige del lector la atención suficiente para construir y conectar los hilos para así articular los eventos con los personajes, por demás un método común en la escritura de Gorodischer:

[...] el fragmentarismo, la inorganicidad, su configuración como una basta heterotopía caótica, criptográfica, carente de ley o de una geometría euclidiana; más bien sigue las leyes de una geometría no euclidiana, plagado de bucles, figuras imposibles y subversiones. [...] De ahí su configuración laberíntica y el consiguiente extravío que va a embargar a los personajes que lo lean. (Vélez, 2007: 91)⁴⁵

En este sentido *Fábula* es juego, no por infantil, sino por su exigente y deleitosa estructura. Al tomar, por ejemplo, el elemento puerta, que hace las veces de portal, no la utiliza para llevarnos a universos paralelos, sino para ubicarnos directamente al otro lado de la ciudad, en el entramado laberíntico de la intriga y de esta manera resaltar el valor de los objetos en la distribución espacial. Si bien *Fábula* no se inscribe en el género fantástico, sí recurre a este elemento común en dicho género, la puerta, un objeto-espacio liminal, un trámite entre espacios, que al tiempo que conecta y separa prepara al personaje y al lector para interactuar entre los espacios conectados. Xavier Monteys adjudica a este

⁴⁵ Juan Ramón Vélez García (2007: 91) acota esta descripción sobre *Bajo las jubeas en flor*, pero bien caben para la novela en cuestión.

objeto, del mismo modo, la característica liminal y resalta la trascendencia en la configuración de las ciudades:

El hecho de entrar está en la médula de la calle; la calle nos lleva a casa. Las puertas parecen recobrar su inmensa notoriedad cuando pensamos que fueron ellas las que nos abrían las ciudades. Puertas practicadas en las murallas que conducen a calles por las que recorrer la ciudad. Puertas que eran el principio de toda calle y que aún permanecen en la nomenclatura de las ciudades. (2017: 18)

La puerta y su consabida función de paso comprime el tiempo y el espacio, pues es este elemento el que le permite a Emi desentrañar el pasado familiar. Tras la muerte de su madre descubre un pasadizo misterioso en el armario (recurso fantástico), e instantes después la puerta, el jardín y la reja, un atrás tipo patio, común en las construcciones de las casas de la primera mitad del siglo XX. Laura Alemán en su análisis del espacio doméstico propone la analogía del patio como fin del laberinto: «a partir de allí se suceden las habitaciones iguales, repetidas, reiteradas. La espiral sigue obsesivamente su curso y se detiene en el foco: el patio. El patio es el núcleo, el fuego, el centro. Es el punto que congrega» (2015: 33). En este caso, el punto que congrega sucede en el ocultamiento de esa parte de la casa, el seccionamiento del hogar en dos representa el lado formal, legal, moralmente correcto, opuesto al lado secreto, ilegal y, sin embargo, el lado público en el submundo delictivo. Por tanto, un laberinto indescifrable, perfectamente confeccionado por la autora para hacernos cruzar de un mundo a otro, funciona como tiempo distendido o contraído, el anuncio de la indefectibilidad de la existencia conjunta de lo positivo y lo negativo.

El descubrimiento de la puerta es para Emi el pasaje a la ciudad, la renuncia al universo acartonado y puritano falsamente construido para ella. Durante la presentación del personaje vemos cómo es atendida por su madre y las empleadas de la casa, creando alrededor suyo un universo estrecho, la domesticidad es refinamiento, compostura, vida estandarizada. De modo que la aparición de la puerta es también el gesto político de la autora para sugerir la necesaria huida de los encasillamientos y regímenes domésticos; en términos narrativos, la contracara de las actuaciones normadas del personaje, el paso a la ciudad y sus misterios.

En *Fábula* el espacio se trata con especial énfasis en cuanto a la relación de la ciudad, sus barrios periféricos y la conexión con las altas esferas económicas y políticas. La dosificación de la información es dinámica, va de un punto a otro mientras la ciudad se hace cada vez más sólida, con sus propias instituciones y decorados, estampas de

tiempos, de modernidad, líneas que entrelazan las calles con las casas de los personajes, así como los lugares que visitan: prostíbulos, cementerios, cafés, trastiendas. De esta manera, pone al descubierto el apartamiento según los ingresos económicos y el origen. Tal como lo expresa Liernur, los modelos arquitectónicos de inicios del siglo XX se ajustaron a los procesos comerciales y de esta manera, fueron clases dominantes quienes se adjudicaron la tarea de la distribución espacial. Así,

las formas urbanas [...] expresan a grandes rasgos las características de un modelo de gestión oligárquica, basado en las relaciones de conveniencia entre las élites tradicionales, propietarias mayoritarias del casco central y protagonistas de la gestión política, y las grandes compañías de transportes extranjeras, especialmente británicas. Pero sobre la ciudad intervenían, [...] otros actores [...]. Por empezar, los propietarios de la gruesa franja periférica, los que, a su vez, podían tener relaciones con la élite. (2001: 29)

Sobre el humedal que bordeaba el río, el fenómeno de fabricación de casas como mercancía permitió las aglomeraciones del incontrolable número de inmigrantes que atrajo la instalación del ferrocarril y la industria portuaria. El espacio «recuperado» del limo se transformó rápidamente en suelo para la construcción, desatando una acelerada revolución urbana que contribuyó a la especulación inmobiliaria y al fortalecimiento de las fortunas de constructores, así como a la división entre sectores obreros y burgueses. En consideración de lo anterior, nos acercamos a la imagen de la ciudad en su acelerado proceso de constitución y ensanchamiento, y los probables procesos de escritura, a nivel simbólico, que experimenta el espacio, pues «[...] una ciudad es como un texto que se escribe o que se lee, porque concebir los espacios como textos implica concebir como escrituras o como lecturas las prácticas que en dichos espacios se efectúan» (Kohan, 2007: 24). La ciudad de Rosario hace en *Fábula* las veces de texto reescrito, debido a su presencia y protagonismo, y también como palimpsesto, a causa de las tachaduras que suscita. Según resume Aletta de Sylvas, Rosario

era en ese entonces una ciudad portuaria, nueva y floreciente, con gran espíritu progresista, al borde de un ancho e importante río: el Paraná. Barcos de ultramar venidos desde Buenos Aires llegaban diariamente a sus costas para mantener un febril intercambio comercial de importación y exportación. La ciudad era el primer eslabón de una cadena de pueblos que se abrían a la pampa húmeda siguiendo los caminos del ferrocarril y del telégrafo. Alrededor de 1914, según un Censo nacional, contaba con 222.592 habitantes, de los cuales 127.422 eran argentinos y 95.170 eran inmigrantes extranjeros, la mayoría de nacionalidad italiana. El auge inmigratorio fue sentido como un verdadero peligro social, ya que la masiva afluencia impidió controlar y seleccionar a los recién llegados. (2009: 200)

De este modo se configura el escenario del intercambio de deseos que plantea *Fábula* al espacio casa-ciudad-progreso. Las ilusiones que estimulan las bonanzas

económicas elaboran espejismos que contribuyen a desplazamientos y a la aceptación de condiciones penosas en pro de falsas promesas. La desigualdad y la pobreza se expresó desde la creación misma de estos barrios suburbiales y la rápida transformación de la ciudad dio paso al crimen organizado, la inseguridad y la violencia. La distribución de la riqueza en Rosario en este periodo nos permite el acercamiento a la distribución espacial y las afectaciones de la lucha de poderes que, en *Fábula*, están representados en proxenetas, delincuentes, policías corruptos, detectives y ladrones, vinculados a las altas esferas de la política y la nobleza, si tenemos en cuenta la aparición de la princesa Carlota.

El desmedido e incontrolable proceso migratorio conforme al crecimiento y la consolidación urbana acarreó, además, procesos habitacionales y de modernización. Como «segundo puerto de importancia de la Argentina, [Rosario] acusó recibo de los intercambios que supone la llegada de inmigrantes, en la fisonomía de sus infraestructuras y en su disposición espacial atada a las modulaciones de un vértigo modernizador» (Pascual, 2017: 236). La consecuente explosión demográfica propició la construcción de incómodas viviendas improvisadas en pantanosas e ilegales promesas de futuro y prosperidad, cerca de las líneas del ferrocarril y del puerto mismo, «los edificios improvisados como conventillos, [...] constituían elementos ruinosos erigidos con materiales defectuosos, frecuentemente vulnerando los reglamentos de edificación vigentes y nunca pensados para albergar a la cantidad de familias a las que terminaban alojando» (Pascual, 2017: 240). Dentro de la narración, este hecho fomenta la convivencia estrecha y muy cercana entre personas de todo tipo. El trabajo asalariado estaba destinado para los hombres, se necesitaban cuerpos fuertes, y las mujeres se empleaban en labores domésticas y comerciales, siendo pocos los puestos de trabajo. En consecuencia, la prostitución floreció y se entreveró en las distintas esferas, haciendo de Rosario la ciudad de los prostíbulos, ya que los escenarios para esta práctica comprendían incluso estos espacios habitacionales (conventillos). El espacio periférico, en la lógica del proceso expansionista de la ciudad, se consolidó como un afuera marginal, en el que la segregación dio cabida a configuraciones barriales caóticas y desiguales. «[...] Esto se debía a la inmensa atracción sobre la figura inmigrante que ejercía la ciudad, saturada de recién llegados que tenían por la fuerza que hospedarse en condiciones precarias y de hacinamiento, en casas de inquilinatos, posadas, etcétera» (Pascual, 2017: 246). Formas e interpretaciones negativas del improvisado proceso urbanístico implementado por la administración municipal, según lo documenta Alletta de Sylvas:

La construcción del espacio nos remite a un momento en que Rosario se convierte en el centro prostibulario del país. Su apogeo constituye una historia escandalosa y prohibida silenciada por los autores que historian la ciudad. [...] Durante los años posteriores a 1915 y hasta alrededor del 30 fue un brillante centro de atracción. A raíz de la alta tasa de masculinidad —el 70 % de la población eran hombres— en este periodo cobró cuerpo la hipótesis higienista que sostenía la necesidad de prostitutas para satisfacer los apetitos sexuales de estos hombres con el fin de evitar posibles desbordes. (2009: 205)

Los problemas sociales derivados de estas circunstancias dan a Gorodischer el escenario propicio para plantear una trama novelesca con perceptibles tintes históricos, a través de los cuales el género policial queda en suspenso al aceptar aspectos del género fantástico y discursos reivindicadores en la composición narrativa. Por un lado, propone que a partir de los recorridos por la ciudad descifremos los enredos de los negocios perversos de los agentes que lideran la trata de personas, la prostitución o los robos de joyas a personajes de la élite, e invierte las modalidades de los personajes femeninos: Emi, Céli y la princesa Carlota son mujeres que saltan la norma del género policial al desenmascarse como parte de las organizaciones delictivas, desde su postura decorosa y sumisa (un gesto más acorde al género fantástico). Desde una perspectiva simbólica fantástica e íntima (regularmente asociada a la literatura hecha por mujeres), encontramos elementos como la ya mencionada puerta, galerías secretas, cuentos de hadas y diarios, en principio incompatibles con la construcción detectivesca. Sin embargo, la más relevante de las transgresiones se presenta con los aspectos sociales que entretienen la trama, ya que ejemplifican la postura política de la autora en lo concerniente a escudriñar en ciertos momentos de la historia, las contravenciones de los modelos políticos para insistir en la pregunta por el conjunto de normas e ideales constructivos de mujer con respecto de los límites de actuación e imposiciones. Aletta de Sylvas profundiza en estos aspectos:

Los sucesos de índole policial se anudan en torno a una época en que la prostitución constituía un problema en la Argentina y el debate entre legalización y clandestinidad era el tema que atravesaba el comercio sexual femenino. Estrechamente relacionado con la política y el género, bordea la marginalidad y el delito. En el texto los hechos delictivos se suceden en relación a la lucha de poder entre los implicados en el negocio de la prostitución y la trata de blancas: la madre de la protagonista, el jefe de policía y otros hombres que protagonizan violaciones a la propiedad privada, intentos de secuestro, extorsión y tentativa de asesinato. (2009: 166)

Así, la producción de la novela dentro del género policial no se limita al desarrollo del canon y sus preceptos, pues conjuntamente incorpora elementos contradictorios, personajes con varias naturalezas capaces de desmontar la especificidad y deslizarse hacia resoluciones inusitadas. Continúa Aletta de Sylvas:

Llama poderosamente la atención que fuera una mujer quien explotara a otras mujeres sin confundirla con las «madamas» quienes solo administraban y conducían el negocio. Por lo general eran hombres los dueños de los prostíbulos. Podríamos pensar la función de esta mujer y su relación con el paratexto del libro y cómo logra «triunfar en la vida» desempeñando el rol de mujer «buena» en el contexto de la sociedad y la familia, y de mujer sin escrúpulos en el ambiente de la prostitución. (2009: 166)

Dicha oposición pone de relieve los aspectos sociales del trasfondo histórico del tiempo de la novela, dado que la desmesura y el vértigo de la modernidad que azuzan el desarrollo de Rosario complejizan las relaciones y la división del trabajo. Tras el afeite de máquinas, edificios e intercambios comerciales se mantienen transacciones que escapan a la regulación del Estado y las instituciones dando lugar a la criminalidad. La novela plantea un no restablecimiento de los órdenes predeterminados por cuanto los personajes no responden a ciertos tópicos, no hay un sesgo moralizante o restaurador al final de la trama. Como hemos visto, Gorodischer duda de las fórmulas prefijadas y sorprende con resoluciones insólitas, con preguntas abiertas. Aletta de Sylvas propone que incluso la forma de novela policial producida por Gorodischer, por su complejidad, trastoca el género y lo deconstruye para estetizar la fragmentación y el juego, pues

si bien la novela policial se desarrolla en un mundo de hombres y las mujeres son un instrumento de seducción, en esta novela los personajes masculinos cumplen roles importantes desempeñando funciones públicas dentro del aparato estatal de la ciudad, pero son las mujeres quienes asumen un papel predominante en la esfera de la vida privada y las que, desde la oscuridad y el anonimato mueven los hilos de la trama. Celi como jefa de una organización delictiva, sin lengua, enferma de cáncer, muda, cobra un aura de heroína de tragedia griega. [...] *Fábula* traza una versión particular del género policial pero al mismo tiempo transgrede las convenciones del género. El lector está invitado a participar en este recorrido pero también a internarse por otros caminos que la novela propone y que el policial no clausura. (2009: 204)

Las actitudes de las mujeres en la novela, por su parte, ocultan el juego de la falsificación de las intenciones de quienes intervienen en la narración (las señoras de clase alta y muy distinguidas que resultan ser las artífices de las maquinaciones del robo de joyas o las organizadoras de la trata de blancas), ya que es la intención de Gorodischer dar vuelta al concepto de fábula para que sea el lector quien infiera su propia moraleja. Así, las estrategias narrativas constriñen el género para llevar al lector hacia el discurso político y crítico, en donde el entramado histórico precede las acciones y encapsula a manera de inspección algunos aspectos de la ciudad como la distribución y el uso del suelo. La aglomeración, el hacinamiento, los conventillos, los prostíbulos son aspectos que vienen aparejados al discurso de independización femenina, puesto que la prostitución y algunas tareas consideradas menores relacionadas con el servicio doméstico aumentaron con este fenómeno urbanístico, y fueron casi la única alternativa

de empleo para ellas. Por esto, la conformación del espacio es el soporte de la inmensa red delincencial que propicia los hechos violentos maquinados en *Fábula*, de ahí la importancia en el desarrollo de la trama. En el siguiente fragmento encontramos una descripción del conventillo, escenario de transacciones fraudulentas:

Ahí en la novena la luz era siempre distinta, sol, tormenta, gas o eléctrica, noche, lo que fuera, diferente de la luz del centro, del puesto y hasta de la cuarta, a la que hubiera podido parecerse. Quizá por los roces, el bailar, cortinas, ropas sobre los cuerpos, caricias, la carne, afeites, el dinero contado entre los dedos, gotas, o quizá por los perfumes o las puertas cerradas durante el día. (Gorodischer, 1993: 61)

Las casuchas ubicadas entre el puerto y los barrios centrales encubrieron de manera estratégica la delincuencia y propiciaron la confusión de las inmigrantes recién llegadas tras el crecimiento desmedido de Rosario. Cuanto pasaba al interior de este desordenado mundo del hampa podía no trascender sus propios límites y actores; en consecuencia, la desinformación dio paso al surgimiento de mitos engañosos que atrajeron personas de varias geografías. La amplia red de comunicación internacional propia de una ciudad portuaria facilitó el accionar de grupos delincuenciales, que en *Fábula* aportan dosis de veracidad. Aletta de Sylvas recoge algunas investigaciones de la época en relación con este argumento narrativo:

Un periodista francés, Albert Londres, sería el encargado, entre 1920 y 1930, de investigar este tráfico. Escribe *Le chemin de Buenos Aires* donde narra la venta de muchachas realizada por sus propios padres a rufianes polacos encargados de efectuar el traslado periódico. El caftén (rufián, macró, cafishio), hombre que vive de las mujeres y especie de empresario, las importaba fuertemente respaldado en organizaciones establecidas para asegurarle la impunidad. En 1906 los rufianes fundaron la «Sociedad de Ayuda Mutua» que necesitaban para protegerse, denominándola «Varsovia» y de la cual derivaron después dos asociaciones poderosísimas: la «Zwi Migdal», fundada en 1929, con ramificaciones en todo el país, y la «Asquenasum». Pero si estas organizaciones pudieron prosperar y obrar con casi total impunidad durante largos años, fue porque gozaron de la protección de autoridades y poderosos. (2009: 207)

Este elemento real respalda el tratamiento metadiscursivo que Gorodischer entreteje en la novela, pues una de las actividades que el caos y la ubicación estratégica de estos espacios prostibularios trasluce de datos históricos en la ficción es, justamente, el comercio de mujeres. La trata de personas contiene una sucesión de delitos y falsedades que contradicen los procesos de modernidad y civilidad relacionados con el concepto de progreso, minimiza al sujeto mujer al ofertarlo como una cosa al mejor postor, además de traer consigo el vaho de vicios que el siglo XIX había dejado atrás (nos referimos a la trata de esclavos). En consecuencia, este hecho deleznable cuestiona los mecanismos de maltrato que el Estado ampara a través de sus instituciones, en este caso, la policía, que

acepta sobornos y participa, o crea, el sistema de corrupción necesario para soportar este delito. La subasta elaborada por Gorodischer ejemplifica este hecho:

— ¡Diez! —ofreció alguien gritando para hacerse oír.

— ¡Diez! —aulló la gorda—. ¡Cómo diez! Vean lo que les ofrezco, vean, sanita, joven, trífene, venga acá, usté, el que ofreció diez, venga, toque, sienta qué carnes, sienta, vea, mírele los dientes, ni uno cariado, ni uno.

Subió el que había ofrecido diez y le pellizcó las nalgas y le abrió la boca. Dos hombres más y una de las mujeres subieron también a la tarima y empezaron a tocar. La gorda la desnudó y la dejó en manos de los posibles compradores. (1993: 141)

La transacción es solo parte del atroz proceso de la pérdida del ser, el espacio negativo al cual se vinculan las mujeres como mercancía actúa como una máquina que engulle las personas y su subjetividad. La precariedad de las construcciones encubre con flagrantia el horror que promueve, pues luego de despojar a las mujeres de su humanidad los cashios (proxenetas) inician con ellas un peregrinar por los antros que administran o de los que son socios, acorde con estereotipos violentos de selección y predilección (rubia, alta, gorda, vital, joven, etc.). La inclusión y distribución en determinado burdel llevará a las mujeres a la progresiva desapropiación, tal como lo reseña Aletta de Sylvas:

La «Zwi Migdal» operaba con familias judías de Polonia y Hungría, a las que convencía de que su objetivo era casar a las muchachas con inmigrantes radicados en Argentina. Eran virtualmente compradas y al poco tiempo llegaban en barco al Río de la Plata, en grupos de diez o doce. El camino de los traficantes polacos era la ruta marítima hasta Montevideo, la antesala del mercado argentino. Desde Buenos Aires se distribuía al resto del país. Una vez aquí se las remataba, el precio se fijaba generalmente en libras esterlinas, y luego eran sometidas a un proceso de «ablandamiento», para que se adaptaran sin rebeldía a su nuevo estado, tan diferente del que habían imaginado. Los remates se efectuaban a dos o tres días de la llegada de las mujeres, por lo común tres o cuatro veces por mes. (2009: 208)

Así, el juego narrativo y la mezcla entre aspectos reales, documentales y ficticios que Gorodischer emplea en *Fábula* entrelaza el tiempo a elementos espacializantes que determinaron ciertas prácticas violentas y restrictivas del desarrollo de las ciudades. La carga histórica nos permite asociar los distintos fragmentos de la novela para desvelar la ruina que se precipitó sobre el espacio a través de estas experiencias denigrantes que signaron el desarrollo. «En Rosario se derogaron las ordenanzas vigentes para el ejercicio de la prostitución el 29 de abril de 1932. Esto significó el fin de Pichincha, el mítico barrio prostibulario rosarino» (Aletta de Sylvas, 2009: 209). Así, la existencia de dicha prohibición nos aproxima a la emergencia que el mundo delincencial creó en las instituciones y en la configuración del puerto. En ese sentido, cobra valor el hecho narrativo del fuego, equivalente a los intentos administrativos por desmantelar las

organizaciones criminales. La prohibición de la principal actividad económica del barrio significó el fin, como en la narración la presencia de los incendios (de ahí la mención al bombero en el título) desató la crisis espacial y el colapso y disolución de la red delincuencial. Cual señales de humo acuciantes, el fuego que arrasa el barrio y borra con disimulo las casuchas y los burdeles aparece en distintos momentos de la narración (sueños, noticias, historias de incendios pasados) anticipando el colapso y cohesionando la fragmentariedad. Así se describe el incendio en el clímax de la narración:

Se quemaba el «Palais» con sus alfombras granates, su piano de cola en el salón, sus salamandras de porcelana en cada cuarto, sus espejos en los techos. [...] El «Palais» rival del «Europeo» con sus francesas perversas vestidas de gasa, descalzas y mudas. [...] El «Palais» ardía ennegreciendo la tarde, sofocando a las mujeres que se arremolinaban entre gritos y llantos y manos apretadas en la calle de esquina en esquina.

La princesa Carlota había pasado de blanco en su coche negro con herrajes de oro rumbo a un almuerzo tardío en los jardines del palacio Hidalgo, y el «Palais» se incendiaba con estrépito de vigas caídas, música de banda municipal, sirenas de bomberos y policías y ambulancias cada vez más cerca. (Gorodischer, 1993: 291)

Las líneas narrativas y los recorridos de los personajes por la ciudad convergen en este momento, el de la implosión del barrio bajo las llamas. A partir de ahí, se develan las contravenciones de los personajes al género policial y fantástico, por cuanto detrás de su aparente inocencia y candidez las mujeres se descubren como partícipes de la red criminal, y quedan al descubierto las siembras de la autora en cuanto a su postura política frente a los hechos reales que introdujo como parte de la estructura de la novela, esto es, un hecho determinante que permita el cierre de la trama. Por último, el puzzle se aclara para el lector, dado que la desarticulación de los burdeles en circunstancias tan urgentes revela las verdaderas intenciones, así como el papel de los personajes: policías, proxenetas, políticos y detectives. La fragmentariedad permite enlazar las distintas formas estéticas, y comprender las partes del plano y su proceso, siempre cambiante.

2.3.1.3. La novia oscura (Restrepo, 1999): la prostituta del progreso

La Catunga es un barrio imaginario, que no imposible en su configuración espacial, pues remite a cualquiera de los barrios que en la periferia de las ciudades reciben los miles de problemas residuales producto del desequilibrio social, económico, cultural y político. Tora, del mismo modo, es una ciudad imaginaria, pero alude, sí, a una ciudad real: Barrancabermeja (Santander), que como muchas ciudades colombianas crecieron desmesuradamente entre las décadas de los cuarenta y los ochenta a partir de la

explotación petrolífera. Tora es un lugar inventado en el que Laura Restrepo ubica las contradicciones de la sociedad; allí encontramos lo indeseado: pobreza, hambre, enfermedad, prostitución, tráfico de drogas y armas, trata de menores de edad, analfabetismo e inoperancia gubernamental. «Por ese entonces a la ciudad [...] la distinguían en las vastedades del mundo [...] como la ciudad de las tres pes, Putas, Plata y Petróleo. [...] Cuatro pes, en realidad, si acordamos que también era Paraíso en medio de tierras asoladas por el hambre» (Restrepo, 1999: 12). Es entonces, también, el muestrario de las discontinuidades y rupturas que producen los proyectos impuestos a los territorios. La transformación topológica es, en principio, la interdicción a las formas primarias del paisaje, no porque este fuera estático antes de la intervención extractivista, sino en razón a lo abrupto y vertiginoso de los cambios de formas y el impacto vocacional a sus gentes. Los modelos económicos impuestos a Colombia desde los preceptos de la modernidad y el estructuralismo, ideas políticas imperantes en el siglo XX, impactan intempestivamente el panorama de la riqueza ecológica y campesina, y se hermana con procesos ilegales como el narcotráfico y el paramilitarismo⁴⁶ para dar rienda suelta a la deslocalización de los grupos culturales, de los centros agrícolas, de los centros poblados y de los desarrollos sistémicos entre la naturaleza y quienes la habitan. Tal como lo esboza Carlos Iván García al revisar los aspectos fundamentales del panorama en el que florecen estos discursos del comercio sexual del cuerpo, son relevantes:

[...] la transformación de los lugares de ejercicio, la dispersión de las ciudades, el surgimiento de nuevos actores y la multiplicación y especialización de las modalidades, con contextos absolutamente determinantes como la urbanización, la industrialización, la internacionalización de la economía, [...] elementos que en su conjunto podríamos llamar de modernización. (en Martínez y Rodríguez, 2002: 281)

⁴⁶ Durante la presidencia de Guillermo León-Valencia (1962-1966) se hicieron visibles a través de debates en el Congreso y en la prensa, la existencia en distintos puntos del país de las Repúblicas independientes (Molano, 2016, 47 y ss.) espacios de incidencia directa de las hoy extintas Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia-Ejército del Pueblo (FARC-EP), en las que el poder del Estado no era expresado ni tenido en cuenta, famosa entre las más, la República independiente de Marquetalia. Estos espacios desaparecieron o mutaron en el tiempo, de acuerdo con la reconfiguración de los distintos nodos de influencia del grupo guerrillero, y algunos pasaron al mando de otros grupos de formación paramilitar o delincuenciales. El complejo petrolero de Rubiales-Piriri y Quifa en los Llanos Orientales es denominado por el portal Rutasdelconflicto.com de la Universidad del Rosario, como una República independiente, debido a que en las 55.000 hectáreas que conforman dicho complejo, «la petrolera [es el] único gobierno: la empresa ejerce el papel de administrador de la seguridad y de los servicios públicos como la electricidad y el agua», el control y la vigilancia es excesiva, «desde [el] 2003 existe una fuerte presencia de militares y policías en la zona, luego de que el gobierno de Álvaro Uribe creara batallones exclusivos para cuidar las inversiones petroleras» (Rutas del conflicto y ArmandoINFO, 2017). Para hacer énfasis en la importancia de la excesiva vigilancia a través de la presencia militar en estas zonas basta el siguiente dato: durante una huelga de trabajadores en el 2011, había 1 soldado del Ejército Nacional y 1 agente de la Policía Nacional por cada trabajador. Si bien este complejo petrolero no es el aludido en *La novia oscura*, es fácil encontrar las similitudes del uso del territorio en las empresas extractivistas.

En el contexto de la novela estos factores modernizantes sirven de caldo de cultivo para la generación y expansión de brechas sociales diferenciales, las desigualdades y las concentraciones de estas en los barrios periféricos dedicados a la prostitución. Los pozos petroleros, al implantar otras formas de correspondencia costo-beneficio requieren, de la misma manera, otras economías y otros ritmos. El sistema instaurado tiene la estructura de una gran empresa, pujante y distinguida —por lo regular, de capital extranjero—, y en contraposición las otras formas de sociedad que ensaya dan como resultado una dispersión de microsferas sociales. Sin una organización estatal, las funciones administrativas, de suministros de servicios y regulación quedan en manos de cada persona, que autogestiona sus necesidades según la presencia y premura de estas; en consecuencia, la insatisfacción y la precariedad son una constante. Debido a que los obreros se desplazan a las inmediaciones de los pozos de extracción en soledad, las unidades familiares son inexistentes y son, sí, público propicio para las trabajadoras sexuales. De ahí la aseveración de Betty Osorio: «los nuevos barrios obreros de Tora, [...] se construyen sobre las ilusiones y memorias de las prostitutas» (en Martínez y Rodríguez, 2002: 436). Son también inexistentes en estas zonas las estructuras educativas, religiosas y culturales. Los procesos de modernización ejemplificados en la construcción y explotación de la industria petrolera en *La novia oscura* operan como resumen del olvido estatal y el atraso del desarrollo del sector industrial. El espacio en donde funciona la Tropical Oil es un emplazamiento nuevo, la aparición de maquinaria ajena a la zona atrae a muchos por su espectacular y misteriosa presencia. Sobre la oferta de buena remuneración laboral, el pozo petrolero no encuentra adversario para cautivar empleados y, en principio, las fórmulas económicas parecen estar en la lógica del modelo neoliberal; poco se habla del impacto social de estas prácticas novedosas en el país, prima su aporte al producto interno bruto (PIB) y el papel del precio por galón en el mercado bursátil. En este sentido, es importante el papel de Laura Restrepo al señalar el espacio que rodea el pozo petrolero, pues «la novela realiza un ejercicio de arqueología que permite la recuperación de voces y de experiencias silenciadas y censuradas» (Osorio en Martínez y Rodríguez, 2002: 436), y nos acerca a las texturas colectivas que determinan la periferia.

Para Foucault (2010a: 32), la figura que mejor recoge la idea de la heterotopía es la nave, debido a la capacidad de ir de un lugar a otro sin encontrar definitivamente un punto fijo al cual anclarse, aunque con la característica de ser en sí mismo un espacio total. Extrapolamos esa figura aquí con los proyectos de hidrocarburos, por cuanto una empresa de extracción petrolífera se instala en un lugar determinado en respuesta a un

estudio geofísico y su consabida licencia ambiental que proyecta la cantidad de material a extraer en el tiempo aproximado de diez a treinta años. De modo que es un proyecto temporal, la ejecución está prácticamente preestablecida, así como el impacto ecológico y su duración, luego de lo cual se desmonta y desaparece. El impacto social, en cambio, es difícil de medir; la temporalidad de las conexiones se ajusta a múltiples variables, la más importante es el surgimiento repentino de todos los componentes sociales, económicos y culturales, siendo este último una respuesta (concatenación) híbrida de las costumbres y saberes convergentes en su espontaneidad y corta duración, con muy poco valor, pues el enfoque es económico. Las estructuras que se levantan alrededor del pozo petrolífero han demostrado ser una vía poco confiable en la prosecución de condiciones dignas de vida; los aspectos sociales óptimos quedan, del mismo modo, limitados y subsumidos a la privación. En consecuencia, los barrios referidos como escenario de la novela es posible equipararlos con la idea de heterotopía, dada la complejidad temporal y espacial que en ellos surge. El despojo y la renuncia a los lugares contextuales, a sus costumbres e historias hace que la convivencia en La Catunga (por extensión, barrios marginales de prostitución) sea también una experiencia heterotópica y desterritorializante para los cuerpos.

Coexisten en La Catunga tantos mundos como personas. La variopinta concurrencia hace que se den cita personajes provenientes de distintas regiones del país⁴⁷ cuyo destino común es el sueño de hacer dinero de manera expedita, propósitos contrarios a lo que sucede en las páginas de *La novia oscura*. Los mundos que se construyen son cada vez más alienantes, más miserables e infectos; la desidia gubernamental se expresa desde las polvorientas callejuelas que unen los tugurios hasta las enfermedades venéreas que son tratadas con falsos carnés de salubridad⁴⁸. El escenario poscolonial conserva en su aparato constituyente separación y privilegios, la diferenciación centro-periferia se manifiesta a través del lugar jerárquico que ostenta la empresa petrolera —que en

⁴⁷ En *La multitud errante* (Restrepo, 2002) la autora ha explorado también este aspecto multirracial, multiétnico y multicultural. En dicha novela, este aspecto es un subproducto de las condiciones de violencia del país, pues la convergencia de tantas costumbres y puntos de vista patrimoniales en un lugar específico evidencia las rutas de escape que los desplazados han seguido en busca de la salvaguarda de sus vidas, de apoyo institucional o solidario.

⁴⁸ La revisión que ofrece el libro *Placer, dinero y pecado. Historia de la prostitución en Colombia* (Martínez y Rodríguez, 2002) sobre los aspectos legales de la prostitución incluye la mención a la regulación de las enfermedades venéreas y al carné de salubridad como medida de control. En el uso demostró ser un documento insuficiente para contrarrestar este problema de salubridad, por lo cual «el desarrollo legislativo de la Constitución de 1991 lo anuló. [...] una de las normas vigentes del *Código sanitario nacional*, reza: “Prohíbese la exigencia de carnés o certificados con referencia a enfermedades de transmisión sexual, incluida la infección por VIH”» (2002: 302).

términos de la producción capital, desplaza el centro administrativo a una segunda posición— y los lugares periféricos destinados a lugares de lenocinio, en los que vemos actuar desplazados, hijos e hijas de nadie, provenientes de regiones subordinadas y residuales, personajes que ocultan sus historias en el silencio, cuya única protección es el fervor y la inexplicable esperanza de un milagro. Los conflictos sociales equivalen a la más desalentadora y antípoda de las ideas de modernidad: la miseria y el hambre.

La pérdida del territorio de cada persona que asiste desde lugares remotos del país, o del extranjero, evidencia el no-lugar del pozo petrolero, la heterotopía que se instaura como espacio temporal. «La Troco [Tropical Oil] se presenta como manifestación del progreso, como paraíso terrenal del cual era posible extraer la promesa de bienestar y alimentaba el sueño de los hombres que deseaban convertirse en obreros para ganar dinero y prestigio, y de las prostitutas que anhelaban el dinero y el amor de los trabajadores de la compañía petrolera» (Marín-Cortés, 2006). El escenario, entonces, heterotopiza los cuerpos, las relaciones, las actividades, construye y deconstruye conexiones emocionales, nexos sentimentales, de fraternidad y afecto que del mismo modo que el espacio mutan, se desmontan y desaparecen con celeridad. Del conjunto de personajes que pueblan estos barrios periféricos, Laura Restrepo se enfoca en las prostitutas por coincidir en ellas puntos complejos como el señalamiento de sus subjetividades, ya que ellas en su individualidad son objetos que atentan contra la moral y las buenas costumbres. Como ciudadanas de tercera categoría, están supeditadas a espacios no propicios para el desarrollo personal, intelectual, laboral, cultural o social.

[...] la marginación parece condición de la prostitución, se margina a las prostitutas desde todos los lugares, los médicos se niegan a prestarle servicios de salud adecuados, no tienen permitido el ingreso a la iglesia, existe un barrio particular para ellas y ni siquiera después de muertas, podían residir sus cuerpos en el camposanto en que se enterraban a los demás difuntos del pueblo. Sin embargo, a pesar de la marginación, rituales y prácticas cotidianas en Tora se llevaban a cabo en La Catunga: curación de enfermedades venéreas, nacimientos, velación y entierro de los muertos, fiestas y rituales religiosos. (Marín-Cortés, 2006)

Por lo anterior, decimos que es el espacio periférico el único en el que pueden actuar las prostitutas y, con esto, las implicaciones políticas del uso espacial nos permiten avanzar en el análisis de los aspectos de esta marginación: exclusión, desigualdad y separación. Provenientes de distintos puntos de la geografía nacional e internacional, las mujeres que conforman el arrabal han realizado previamente el rompimiento de los lazos afectivos y de las historias personales para insertarse en las dinámicas de la prostitución. Carentes de familia, el soporte emocional son las otras prostitutas que concurren en los

lupanares en condiciones igualmente oprobiosas; así que las expectativas de surgimiento o desarrollo económico e individual no son más que ilusiones. El día a día es apremiante y las condiciones miserables signan las vidas hacia el no-futuro. Broncano Rodríguez hace énfasis en el desarraigo como el primer paso hacia la ruptura con los entornos y círculos afectivos y familiares:

El desarraigo es una suerte de violencia que la sociedad ejerce sobre los cuerpos. [...] la experiencia del desarraigo va unida a todas las formas de desorientación en el espacio social. Los grandes movimientos del desarraigo moderno son el exilio y la diáspora generados por las guerras y el hambre, la emigración desde el sur empobrecido a los nortes idealizados, pero también la experiencia cercana del desclasamiento y el abandono de la cultura matriz en la que nos criamos. (2020: 115)

Este desclasamiento señala los lugares propios de habitación de unos y otros, los que tienen privilegios y los que la carencia los arrincona en la pobreza. La marginalidad a la que están sometidas las prostitutas desnuda las acciones que las separaciones sociales y la falta de oportunidades han hecho en sus cuerpos y sus vidas. Tal como vemos en *La novia oscura*, la mayoría de estas mujeres apenas si saben escribir; el analfabetismo es tal que limita sus capacidades laborales, así como sus competencias intelectuales. La protagonista de la novela se inicia en el oficio a muy temprana edad, «la niña que se convertirá en Sayonara y que después dejará de ser Sayonara para ser otra mujer» (Restrepo, 2016: 15) huye de su pueblo, Ambalema (Tolima), y de su familia a los doce años para incorporarse al personal del Dansing Miramar, el prostíbulo que sirve de hogar a las tantas mujeres que tras la promesa de una «óptima plaza para el mercado del amor por la abundancia de dinero y disponibilidad de machos saludables» (Restrepo, 2016: 13), se congregan en ese punto tórrido del Magdalena Medio. De este dato biográfico podemos discernir que su educación básica no había concluido y, tal como se desarrolla la historia, vemos que sus oportunidades se limitan a la prostitución, a la que retorna incluso después de haberse unido en matrimonio a Sacramento⁴⁹. Luego de un largo peregrinar, Sayonara regresa a La Tora. «Por segunda vez se tomaba el pueblo la niña puta; Sayonara, la puta-esposa; Amanda, la novia vestida de blanco; la esposa ya sin su marido y otra vez vestida de noche; la bella desafiando al mundo como hacía en aquellos otros tiempos» (Restrepo, 2016: 364). No hay lugar para ellas dentro de los marcos sociales establecidos; en cambio, el prostíbulo, como lugar real fuera de todo lugar, ofrece un refugio incondicional.

⁴⁹ Sacramento es el nombre genérico que en Tora les adjudicaban a los hijos de las prostitutas.

Los constantes conflictos bélicos que ha experimentado Colombia y su recrudescimiento desde 1948 coincide con los múltiples análisis de tipo legislativo y sanitario en torno a la prostitución. Alfonso Reyes expresa en un estudio realizado en 1969 que «los departamentos que mayor aporte han dado a la prostitución [...] son aquellos en donde con mayor dramatismo se dio el fenómeno de la llamada «violencia política», que azotó el país entre los años 1950 y 1965» (en Martínez y Rodríguez, 2002: 284), estos son: Tolima, Quindío, Caldas, Antioquia, Santander, Norte de Santander y Valle del Cauca. De ahí la fácil conexión a los temas del desarraigo y la errancia de los personajes, en los que se refleja la falta de oportunidades y la miseria que se concentra en el barrio de prostitución. La historia de Sayonara se ubica en la década de los ochenta del siglo XX, y no se corresponde con la «violencia» aludida, pero sí hace referencia a la convivencia exacerbada de los colombianos a múltiples violencias. El origen familiar del personaje hace énfasis, en ese orden, en otro tipo de violencia: el poder colonial que sigue ejerciéndose en el territorio, un pasado de dominación étnica prácticamente invisibilizado. Así se narra el encuentro entre los padres de Sayonara:

—Conocerla no es la palabra que corresponde. Digamos más bien que la cazó, pero con zeta, en una de esas cacerías que organizaban los colonos blancos en los Llanos Orientales. No eran alimañas lo que bajaban a escopetazos ni tampoco aves montaraces, aunque también. Salir a guahibiar, así le decían y significaba quemar pólvora contra el indio guahibo, correteándolo por esas inmensidades planas que no ofrecían refugio porque entre la bala y el indio no aparecía ni un árbol que se quisiera atravesar. Cuentan que para que no los mataran [...] los guahibos gritaban que ellos también eran hiwi, que en su lengua nativa quiere decir gente, pero que el blanco no se daba por enterado.

Ella venía de un caserío de hoja de palma escondido entre los bosques que crecen a orillas del río Inírida, y Abelardo, el antioqueño, quiso traérsela viva. Como tenía nombre pagano y hablaba en lengua salvaje, él la bautizó Matilde y le enseñó el español, que era idioma de gente. (Restrepo, 2016: 170-171)

El colono se llevó a la indígena sin concertación, la convirtió en su pareja sentimental y madre de sus hijos. No hay alusión a ninguna mediación amorosa o romántica, pero sí a una vida de trabajo y entrega a la familia. La muerte de la madre de Sayonara conecta con este ejercicio de poder por cuanto el único hijo hombre durante su servicio militar obligatorio fue encarcelado durante 46 días en un calabozo y sometido a tortura y burlas por su origen indígena: «te vas a podrir ahí, simio, salvaje, humanoide» (Restrepo, 2016: 173), luego de los cuales el joven sucumbió a la muerte en medio de su propia sangre y enajenado de su cordura. En respuesta,

no habían terminado de decir lo suyo los portadores de la noticia cuando ella [Matilde, la madre] salió corriendo carretera arriba con el galón de combustible en la mano y frente a la Brigada se lo

volcó encima y se prendió candela. Lo primero que ardió fue su pelo, ese suntuoso manto endrino que había sido su única lujuria y su único exceso, y que resplandeció al rojo-blanco como una tea contra la inocencia del cielo hasta que se encendió en llamas su cuerpo enjuto de leño seco, se derritieron los globos de sus ojos y empezó la combustión a fuego intenso de su duelo de madre, de su infinito dolor que no era el de la carne, y para cuando los soldados redujeron el incendio, su ser se hallaba ya convertido en mísero rastro de carbones afligidos. (Restrepo, 2016: 175)

Las tres hijas quedaron a su suerte meses después, cuando su padre encontró una pareja blanca y conformó una nueva familia en la que ellas no tenían cabida. En este punto inicia el recorrido narrativo de Sayonara, su errar por los puertos del río Magdalena hasta dar con La Catunga, a donde una vez instalada y entrenada en el oficio de la prostitución lleva a sus hermanas menores. Este deambular por el agua sirve de analogía a Restrepo para iniciar un diálogo político entre el territorio, su cruenta historia y los usos desproporcionados de este. «Se ha vuelto un río ensimismado, olvidado de la historia, desprendido de sus propias orillas, que se deja arrastrar sin entusiasmo por un presente de corrientes mansas que no evocan su lugar de origen y que pretenden ignorar hacia dónde van» (2016: 164). Esto dice la periodista, la voz narrativa que reconstruye a partir de fragmentos la historia de Sayonara, y que en sus múltiples entrevistas resalta constantemente la alusión a la exuberancia vegetal, que más allá de ser un aspecto positivo para el desarrollo de las comunidades, es el atractivo que provoca su declive. Basten estas menciones:

El ingeniero Brasco se esfuerza por recuperar el recuerdo de los mil tonos de verde de la muy verde tierra colombiana, desde los más encendidos hasta los rayanos en negro, pasando por el fresco despuntar de los cogollos del bambú; las hojas nocturnas del yarumo, bañadas de luna; la algarabía de los pericos después del aguacero; el aroma picante de los altos pastos; el olor a limones que refresca las horas sofocantes de Tora. (Restrepo, 2016: 98)

Por la pradera nocturna vagaban bestias grandes e imprecisas que exhalaban tibios vahos, y las aguas del río se volvieron charoladas y compactas: una masa de oscuridad que invitaba a caminar sobre ella. ¿De dónde venía tan enorme caudal de aguas vivas? ¿De dónde tanto líquido corriendo por el cauce? Lluvia, savia, leche, sangre, nieve, sudor y lágrimas, al Magdalena lo alimentan los efluvios de la naturaleza y los humores de los hombres. (Restrepo, 2016: 305)

El subdesarrollo de las zonas rurales es un factor determinante de las distintas violencias que concurren en la novela. Como escenario, expone las texturas sociales que posibilitan una forma de esclavitud alrededor del sexo, en el que no hay opciones de mejoramiento de las condiciones de vida de sí mismas y tampoco de sus familias, por lo que equivale a un punto magnético de estancamiento. Desde la geografía social, el carácter vinculante (espacio-cuerpo) exhibe la estratificación a la que son sometidas las mujeres, a los ejercicios de poder que supeditados a los ritmos de la sociedad oprimen y menguan las posibilidades de otro tipo de estructura más equitativa o igualitaria. La

intensidad de las vidas y el complejo entramado de factores cercan el desarrollo y crean un círculo vicioso de retorno y repetición en el que la emocionalidad frente a la necesidad material de hogar es negada. La vida se limita a la supervivencia y deja por fuera la experiencia sensible y perceptiva de esta, acciones como el cobijo, el confort, la protección son poco consideradas, pues la concentración de los esfuerzos vira en torno a la inmediatez, a la consecución de un beneficio urgente. Elvira Sánchez-Blake y Lirot rescatan este asunto de *La novia oscura*:

El enfoque de la prostitución en esta novela presenta como su causa principal la rigidez social que no les da la posibilidad a las mujeres de sobrevivir sin incurrir en ella. Las mujeres viven en un ambiente social que les ofrece pocas oportunidades para tener ingresos independientes. Prostituirse se ve, por tanto, como una decisión económica, porque se supone que esta es una actividad económica. Sin embargo, cuando la reportera les pregunta a las prostitutas por qué empezaron en la profesión, le contestan que ha sido por restricciones sociales que han limitado sus posibilidades de ingresos económicos. Entonces, se deduce que el número de prostitutas se debe a la segregación de las mujeres de relaciones e instituciones sociales legítimas o aceptables. (2007: 164)

Siguiendo este hilo surgen otras preguntas sobre el papel de la configuración espacial en la práctica de la prostitución. Al exponer las incompatibilidades entre los mundos de la moralidad, la salubridad (ETS) y los tabúes de la sociedad ligados a este grupo de mujeres, encontramos que los roles asumidos por ellas tienen efectos en la consecución del dinero para el sostenimiento de sus casas, una vida más allá de las paredes del hogar bien sea la paterna o la de su pareja, que las pone directamente en el espacio público. «*La novia oscura* revela que al llegar la mujer a integrarse más en la vida pública, se necesita desarrollar nuevos mitos para la vida femenina» (Sánchez-Blake y Lirot, 2007: 160), es decir, la vida pública equivale a una conquista más de la independencia económica y de las reflexiones sobre las estructuras que indican sus destinos cuya construcción personal en un grupo determinado implicará otro tipo de relaciones, de roles y de asuntos para asumir. El mito de *femme fatale* relataría parte de la construcción de la imagen de la prostituta, mas, al ser un aspecto que romantiza la práctica, se supera por otros de corte político como la autonomía y la autodeterminación. Renunciar a la domesticidad y a la obediencia de las estructuras patriarcales introduce en la psique femenina una ruptura histórica que se cuece en el mundo occidental desde mediados del siglo XIX con la primera ola feminista, pero más allá de este proceso histórico la revisión que Restrepo propone es caleidoscópica, pues si el complejo entramado político y social del país sirve como escenario y motiva la presentación de los

personajes, evoluciona en el discurso narrativo hacia asuntos políticos de corte autónomo y propositivo-participativo en el mundo de los hombres en el escenario público, ya que

es imposible expresar la experiencia femenina como atemporal cuando las mujeres viven dentro de cierta época, cierto momento histórico, en un lugar específico. Es importante recordar que las definiciones de feminidad y creatividad existen dentro de un sistema socio-económico dentro del cual se ha relegado a las mujeres a la esfera privada y los hombres, a la pública. En esta novela, [...] se relata una de las consecuencias del establecimiento de un sistema rígido y discriminatorio contra la mujer. (Sánchez-Blake y Lirot, 2007: 163)

Lo anterior, una vez identificado como el plano de desigualdades, se subvierte para dar paso a participaciones como la de la «Huelga del arroz», la de comerciantes de sus propios barrios y la de administradoras de los prostíbulos. En el primer caso, la Machuca, una de las prostitutas que sabía escribir a máquina, lideró la transcripción del boletín de la huelga, «el corazón de la huelga» (Restrepo, 2016: 279). Se menciona en varios apartes de la novela «La copa rota», «una tienda de grano con techo de paja y suelo de tierra pisada que durante el día era expendio de alimentos y que en las noches se transformaba en burdel» (Restrepo, 2016: 223), regentada por otra prostituta, la Fideo. Y como se desprende de las relaciones de camaradería entre los grupos de trabajadoras sexuales, La Catunga, el barrio en general fue creado y administrado por ellas mismas.

La prostituta no ha sido un personaje reconocido por la historia colombiana. Sujeto despreciado, ignorado, silenciado; personaje de muchos rostros, de todas las razas, la meretriz encarna la cara oculta de la sociedad; conforma una clase de innumbrables siempre presente, siempre próximo, siempre deseado; su cuerpo y su vida ponen en cuestión la moral y la ley. (Martínez y Rodríguez, 2002: 9-10)

De este modo, La Catunga obedece a un espacio heteropizante autocreado y autocontrolado. Fuera de la vigilancia estatal y social y de las demarcaciones del complejo petrolero las extensiones del barrio, indefinidas, suscitan la idea del crecimiento desproporcionado y la permanente disposición a ensancharse; en esa medida, el tránsito de prostitutas será, del mismo modo, imparable. Acorde con la separación espacial, el porvenir de las mujeres quedará supeditado al mismo espacio, una suerte de bucle insano en el que el papel de ellas, en contrasentido de las expectativas sociales, estará en suspenso. Tal como sugiere Restrepo en el desarrollo de algunos personajes como Sayonara, la disputa entre responder a los llamados biológicos como la familia o la maternidad no tendrán respuesta por parte de la mayoría de las prostitutas; si bien se hace mención de nacimientos, este aspecto se presenta soslayado las dificultades económicas, es decir, aumentan la problemática social al interior de los espacios prostibularios. De

esta manera, el personaje de la prostituta contraría las líneas argumentales de la *femme fatale*, la heroína, la santa o la musa, pues redime la presencia femenina como sujeto de realidades. Tal como anotan Elvira Sánchez-Blake y Lirot, «mientras que, por lo general, [los textos amorosos] limitan a la mujer al papel de esposa y madre en una fantasía que reproduce el sistema patriarcal, al crear algo nuevo, al reescribir los textos sentimentales, al redefinir el futuro, se está rechazando la hegemonía del mito de estos textos» (2007: 159). Por tanto, la revolución estética y temática que plantea Restrepo va por la senda de ampliar el paradigma de la mujer para generar un discurso más acorde a la contemporaneidad.

2.3.2. Bosque

El valor simbólico del bosque es complejo y variado; su presencia y referencia es casi ubicua a la construcción espacial literaria, bien como escenario, como límite o como elemento de significación. Las imágenes y valores atribuidos a este se pueden rastrear desde mucho tiempo atrás, pues

[...] el culto a los árboles acompaña la revolución neolítica. En el Próximo y Medio Oriente comienza en el VIII milenio a. c. y en la Europa mediterránea hacia el V milenio a. c. marcada por tres hechos: la selección y el cultivo de plantas salvajes, el almacenamiento de las cosechas para planificar el consumo y sembrar de nuevo los campos y la ganadería de animales domesticados. (Yáñez Velasco, 2018: 39)

De modo que, entre los múltiples sentidos, es válido decir que el bosque indicará retornar al inicio, sea este natural o humano, porque «antes que los dioses estuvieran allí, los bosques eran sagrados. [Los poetas] No han hecho más que añadir singularidades humanas, demasiado humanas, a la gran ley del ensueño del bosque» (Bachelard, 2016: 224), lo cual expresa el ánimo de dar prelación al espacio y su disposición originaria de la que surge la conexión poética (extensivo en este estudio, a la literatura en general). En el bosque y las profundidades psíquicas de su imagen evocadora transluce dicha conexión sustancial a lo prístino y originario.

A partir de las configuraciones geográficas y lo indómito del terreno, la construcción física del espacio «bosque» señala la extensión vegetal intrincada e inexplorada, o sobreexplotada económicamente. Entre las múltiples y complejas interpretaciones simbólicas, es objeto de estupor y tabú —pues lo desconocido pasa en ocasiones por el tamiz de la interpretación fantástico-mítica para explicarse en el

pensamiento humano— o el equivalente a un paraíso real, habitable, infinito espacio donde la mente y la psique crecen en expectación y trascendencia. El espacio allende las fronteras de lo urbano, el solitario lugar que conserva su estado natural, también es ideal para ubicar la maldad, lo grotesco y lo horripilante, lo inseguro. En ese sentido, el bosque queda configurado como el «afuera» de la casa, del poblado, de la ciudad, en oposición al «adentro» protector que estos (casa, poblado, ciudad) proporcionarían. La factibilidad de creación de entidades a nivel fantástico es amplia debido a su equivalencia con lo desconocido; es un terreno para explorar sesgado por lo salvaje y adverso, un espacio fantasmagórico ubicado en un «afuera» enigmático. Otros usos culturales ubican en el bosque un lugar de iluminación y, por tanto, un refugio espiritual rayano en lo beatífico; así como su construcción como imaginarios colectivos de lo salvaje e indomable en lo relativo a lo femenino. Desde la Edad Media el bosque tomó el símbolo de la oscuridad, de lo oculto y lo peligroso.

En el tenebroso bosque celta están los druidas, en el germano permanecen las arboledas donde los bárbaros se entregan a sus rituales idólatras y en el bosque nocturno alquimistas y demás paganos maquinan sus artimañas y diabluras. En el bosque permanecieron las memorias culturales paganas y el folklore tradicional gracias a que la diáspora cristiana no consiguió acabar con ellos a pesar de las advertencias de ciertos pasajes ambiguos del Antiguo Testamento. (Yáñez Velasco, 2018: 121-122)

Las brujas, las hechiceras, los monstruos, los bandidos, los ogros, los más terribles e innombrables peligros, aquellos que atacan el orden social establecido, se encuentran varados en los intersticios de las ciudades o pueblos, en la espesura de la vegetación, y en esta perspectiva, el bosque alberga la maldad.

En la tradición literaria, este espacio se ha desarrollado como un «afuera» perverso y deleitoso a la vez. Por ejemplo, en la literatura infantil y la construcción femenina de la maldad, en cuentos como «Hansel y Gretel» (Wilhelm Grimm y Jacob Grimm, 1812), los personajes femeninos —madrastra y bruja— tienen como escenario de acción malévola el bosque, perfecto aliado gracias a su espesura, voracidad y distanciamiento territorial. En *La vendedora de cerillas* (Hans Christian Andersen, 1845) el bosque no solo opera como escenario, sino como personaje debido a su presencia y fuerza en tanto provocador del destino del personaje. Su aspecto agreste y áspero encarna al antagonista que se sobrepone a la fragilidad del cuerpo de la pequeña niña, llevándola a la muerte. En este sentido, conviene recordar el poder de la naturaleza, que durante milenios ha combatido los procesos humanos; sin entrar aún en profundidad, interesa subrayar por ahora el valor

del espacio en sí en este tipo de relatos, en los que, más que un decorado, encauza las acciones. El bosque, en consecuencia, pasa por la experiencia en el sentido real y tácito de las relaciones humano-naturaleza. Los aspectos arquetípicos que alcanza aluden a la «sombra», que «representa la energía del lado oscuro, de lo inexpresado, lo irrealizado o los aspectos rechazados de una cosa. A menudo es la morada de los monstruos drásticamente suprimidos o ignorados de nuestro mundo interno» (Vogler, 2002: 101). Aun cuando la teoría de los arquetipos se enfoca en los personajes como tales, le damos aquí el valor de personaje al espacio bosque, tomando en cuenta el papel antagonista ya señalado.

En contraste con estas representaciones que sitúan al bosque como un afuera ominoso, también algunos críticos lo han concebido como un territorio de sensibilidad espiritual y de convivencia con otras formas de vida. Ailton Krenak insiste en que la naturaleza no debe entenderse solo como un entorno disponible, sino como una presencia viva con la que las comunidades humanas establecen vínculos de reciprocidad. Para él, los seres del bosque participan de un mismo tejido ontológico. Al respecto puntualiza que «Os Krenak desconfiam desse destino humano, por isso que a gente se filia ao rio, à pedra, às plantas e a outros seres com quem temos afinidade. É importante saber com quem podemos nos associar, em uma perspectiva existencial mesmo, em vez de ficarmos convencidos de que estamos com a bola toda» (2020: 22). Si la naturaleza «tem vida» y responde a quienes la interpelan, se debe al diálogo que se entabla con el bosque, al reconocimiento de una entidad que excede cualquier lógica instrumental. El bosque se configura entonces como un espacio donde lo espiritual y lo cotidiano se entrelazan, un ámbito que antecede y sostiene las búsquedas introspectivas y las derivas estético-fantásticas, lo que permite comprender la espesura como un lugar que transforma a quien se dispone a escucharlo.

De forma complementaria, la perspectiva amazónica de Davi Kopenawa amplía este campo de significaciones al comprender la selva como una forma de existencia que antecede y desborda al humano, sostenida por la convivencia íntima con los espíritus de la floresta. Los *xapiri*, mensajeros y guardianes de ese territorio vivo, comunican los desequilibrios de la selva y las violencias cometidas contra ella; su palabra revela lo que la mirada humana no alcanza a percibir. En su relato, «O espírito zangéio Remori» advierte a los habitantes sobre la enfermedad de la floresta, devastada por los forasteros, y los *xapiri* traen de vuelta las imágenes de animales antiguos y de tierras arrasadas: «A jusante, a floresta está muito doente [...] muitos deles lá morrem de fome ou são devorados pelos

incontáveis seres maléficos que ali moram [...] Os habitantes de nossas casas [...] podem então escutar suas palavras através do canto dos xamãs e, assim, conhecê-los por sua vez» (2015: 330). Esta noción, que admite la agencia del bosque y la capacidad de la selva para comunicarse a través de sus espíritus, profundiza en la idea de que la relación entre los seres humanos y la naturaleza es un entramado de intercambios recíprocos y advertencias, una red sensible en la que escuchar constituye ya una manera de habitar.

Desde la geografía emocional, esta constelación de sentidos —amenaza, espiritualidad y sensibilidad estética— encuentra un desarrollo particular en textos de marcado tinte ecológico, como *Walden o la vida en los bosques* (1854). Henry David Thoreau, a través de su filosofía, propone huir al bosque como alternativa a la vida citadina, rutinaria y caótica, y especialmente como una vía segura en la búsqueda del camino personal. La experiencia de vivir en soledad y realizar acciones en apariencia inútiles, como «vigilante de tormentas de nieve», invita a comprender la belleza íntima del bosque, sus tiempos y ritmos, como una manifestación profunda de la vida. El bosque aquí se comporta como un espacio utópico, paradisíaco y sensible, un repositorio emocional de la existencia misma. En *El lugar del comienzo* (Úrsula Le Guin, 2007), el descubrimiento de un bosque a las afueras de una ciudad cualquiera de Estados Unidos combina elementos fantásticos —un lugar donde es otro tiempo, donde rigen otros valores y donde es posible un retorno a formas comunitarias de relación con la naturaleza— con una sensibilidad estética que puede resurgir en cualquier persona dispuesta a percibir el bosque en sus más pequeñas expresiones. En la conjunción del espacio físico y simbólico, estas evocaciones proponen la realidad como una verdad subjetivada y, por tanto, a merced de los usos simbólicos. Desde esta perspectiva amplia del bosque —como peligro, como presencia espiritual y como territorio emocional— analizaremos *El mal de la taiga* (2014) y *Allí te comerán las turicatas* (2013) de Cristina Rivera Garza, considerando que el bosque ha sido un lugar recurrente en su novelística y aparece como escenario y personaje en estas dos historias.

2.3.2.1. *El mal de la taiga* (Rivera Garza, 2014) y *Allí te comerán las turicatas* (Rivera Garza, 2013): experiencias límite en los márgenes de la civilización

El título *El mal de la taiga* (Rivera Garza, 2014) advierte el desplazamiento a un lejano lugar, distinto al de enunciación de la autora. Este llamado a ubicarnos en otras latitudes indica que el espacio va a desempeñar un papel importante: la enfermedad del

espacio, no como agente físico, real, sino por su intangibilidad, su fuerza omnipresente. El descentramiento implícito en el viaje de los personajes condiciona las variables del habitar que se tejerán a partir de él, ya que «es la huida la que obliga a los seres humanos a inventar incesantemente nuevos compromisos entre morada y movilidad. La huida detenida de innumerables desarraigos crea circunstancias en las que la ecuación neolítica entre habitar y esperar vuelve a entrar en vigor de modo inesperado» (Sloterdijk, 2017: 340-431). Y es precisamente esta la primera tensión que hala los signos espaciales: el bosque equivale al latir interno, lejano en la historia humana, contemplación y acción, un viaje al pasado efectuado en el presente del relato, un compromiso pactado con anterioridad que alerta sobre la modificación de los lugares y las acciones propias de estos, la delimitación de otra esfera⁵⁰.

Una vez en el límite del bosque la detective dispuesta a ingresar, a seguir la andadura de la mujer que huye, elige como su morada ocasional una pequeña cabaña, al borde mismo, entre la modernidad y lo salvaje, entre la razón y el presagio. «Tenía el aire de ser el último refugio. Daba la impresión de que, más allá, solo quedaba la intemperie y la ley de la intemperie y el cielo, muy azul, tan alto, sobre la intemperie» (Rivera Garza, 2014: 11). Allí, sin motivo aparente, se detiene a esperar que sus investigaciones se aclaren, las decisiones quedan a merced de las funciones ocultas de la naturaleza. «El claro del bosque es un centro en el que no siempre es posible entrar; desde la linde se le mira y el aparecer de algunas huellas de animales no ayuda a dar ese paso. Es otro reino que un alma habita y guarda» (Zambrano, 2021: 121). La duda filosófica que acompaña la decisión de adentrarse o no, descrita por María Zambrano, recoge la ambigüedad del desplazamiento de los lugares habituales de habitar hacia uno desconocido que sin embargo contiene lo conocido oculto en la trascendencia. Este viaje al interior del ser está liderado por lo absurdo, la detective actúa tan instintivamente que sus actos descuidados —esperar encerrada, no cuestionar las historias de los lugareños— contradicen la actuación propia de la profesión. Lo que parece un contrasentido es, siguiendo a

⁵⁰ Como elemento recurrente en la literatura fantástica, el bosque nos transporta a territorios donde lo humano se confronta con fuerzas que lo exceden. En *Le Guin*, por ejemplo, el bosque adquiere una agencia casi antagonista, un afuera que devora los límites y desestabiliza la presencia humana. En *El nombre del mundo es Bosque*, la autora describe el encuentro entre los humanos y la espesura del planeta Athshe como un inicio primitivo y abrumador: «Cuando llegaron [los colonos] no había nada. Árboles. Una oscura maraña de árboles, espesa, intrincada, interminable; sin ningún sentido. Un río perezoso invadido y ahogado por los árboles, algunas madrigueras de crichis escondidas entre los árboles, algunos ciervos rojos, monos peludos, pájaros. Y árboles. Raíces, troncos, ramas, hojas arriba y abajo que se le metían a uno en la cara y en los ojos, una infinidad de hojas en una infinidad de árboles» (2021: 12-13). La esfera primitiva se corresponde aquí con un planeta donde reina el bosque como fuerza originaria y total.

Zambrano, la preparación para adentrarse en sí misma, a sus claros de bosque ubicados en la profundidad de su ser. Recojo las dos imágenes, la esfera de Sloterdijk y el claro del bosque de Zambrano, como las condiciones iniciales de la detective para el enfrentamiento a sí misma. La esfera que abandona a través del viaje, del desplazamiento y cuya membrana es difícil traspasar, en donde el límite es un espacio real, vívido, experimentado y un espacio de preparación. La mística interna socava la tranquilidad para llevar al personaje, con angustia, a la búsqueda de su verdad, un encuentro que se extiende por días, entre actos insólitos y presencias alucinantes, una especie de delirio: «que el niño le había dicho que había visto algo así en esa casa. Esta; aquí. Doce o trece muñequitas cubiertas de algo que bien podría ser placenta o sangre. Doce o trece cosas con voz y brazos y cuellos. Como si estuvieran vivas. Como si pudieran morir» (Rivera Garza, 2014: 55). Estos seres aparecen más adelante, descritos del siguiente modo: «las dos criaturas mínimas parecían, a primer golpe de vista, muñecas. ¿Quince o dieciocho centímetros de altura? [...] Creí, luego entonces, que se trataba de un par de pequeños robots» (Rivera Garza, 2014: 84-85).

La combinación de lo filosófico y lo fantástico nos acerca a la construcción emocional del espacio. El gesto de la doble huida —mujer y detective unidas por el objeto «cabaña», «primera morada fabricada por el [...] [humano], el horizonte es confín, círculo que limita y abriga, es como un horizonte propio de su habitante. [...] enseña que todo lo que el [...] [humano] tiene por propio es morada y cárcel, su dominio y su encierro a la vez» (Zambrano, 2021: 176)—, nos sitúa en las tensiones surgidas de las relaciones espaciales e ilustra el modo en que la geografía se transforma en elemento sensible. En el trayecto de huida de la mujer con otro compañero hacia la taiga, ella se hospeda en la cabaña, que representa el último vínculo con su vida pasada, civilizada. Este espacio funciona como el límite de sus ataduras, la puerta de salida del encierro y la sujeción, y el último ámbito de control del mundo que habitaba. Para la detective, en cambio, la cabaña constituye el núcleo, el centro del claro del bosque, que refleja su estado de búsqueda. Sus acciones se caracterizan por pequeños gestos, impulsos que emergen del pensamiento y movimientos súbitos guiados por el instinto. El sosiego, la demora, el silencio y la duda señalan una pausa en su vida, un dominio extraño en el que su cuerpo se percibe ajeno a sí mismo. En este sentido, la cabaña la acoge, la contiene y la prepara para el tránsito hacia su autodeterminación.

Que me hubiera gustado ser un ama de casa, incluso un ama de casa un poco triste, a veces pensaba eso. En lugar de caminar sin rumbo en tierras lejanas haciéndome preguntas imposibles, prefería, a menudo, porque lo sabía poco probable, eso; ser un ama de casa. [...] Era, en cambio, alguien que caminaba sobre muchas piedras puntiagudas mientras se preguntaba si había visto algo, una mano, por ejemplo, una mano pequeñísima para ser más exactos, sobre una pared o sobre una pared en sueños. (Rivera Garza, 2014: 62)

La estancia en la cabaña agudiza sus sentidos, el valor de sombra del personaje bosque opera también como metáfora de la sombra inconsciente personal de la detective, por lo que será un viaje a su lado oculto. Internarse en la lejanía la pondrá en la frontera de su cordura y sentido del mundo, ya que «el conocimiento puro, que nace en la intimidad del ser, y que lo abre y lo trasciende, “el diálogo silencioso del alma consigo misma” que busca aún ser palabra, la palabra única, la palabra indecible; la palabra liberada del lenguaje» (Zambrano, 2021: 170), la traslada de la angustia de aceptar un trabajo inútil a la certeza de encauzarse en una misión personal, provechosa para sí misma, mucho más que para su cliente. El tiempo que ocupa en la investigación (su cabello ha crecido abundantemente, nos informa en varios momentos del texto) es apenas el necesario para entender su proceso personal, indeterminado, no medido en cuentas corrientes sino desde la espesura de sus hallazgos, su ser interior. Así como «[...] el bosque no es una visión abierta y lejana sino cerrada y cercana, nunca vemos más allá, lo cual nos puede inducir a un paisaje introspectivo, donde la mirada se vuelque hacia el interior de uno mismo al hacernos conscientes de la transformación experimentada en nuestros otros sentidos por la mejora de su agudeza» (Yáñez Velasco, 2017: 23), entendemos que recorreremos entre la estrechez de las paredes de la cabaña, el espesor de su divagar mental. El viaje interno recuerda las reiteraciones arquetípicas: sombra-bosque-profundidades del alma, presentes en la circunstancia del detenimiento y la introspección. Las imágenes recurrentes, que a causa de repetición dilucidan el entramado de imágenes que pueblan su pensamiento, la concurrencia misma de sus diálogos internos construye espacios importantes en la recóndita cabaña, *collage* de partes o puzle de las zonas poco exploradas en su conciencia se organizan y emergen como formas claras:

Recuerdo la luz a través de muchas ventanas. La memoria pone frente a mí la ventana del amanecer, apenas cubierta por un pequeño cortinaje de lino. Luego, las ventanas del mediodía, abiertas de par en par. Las ventanas, también, de la tarde. Recuerdo, sobre todo, las manos sobre todas ellas, sobre el vidrio de las ventanas. Y la nostalgia de todo eso, todo lo que quedaba del otro lado. Todo lo que alguna vez se llamó «el más allá». Recuerdo, sobre todo, la costumbre de exhalar frente a ellas, frente al vidrio de las ventanas, y de dibujar, con la punta del dedo índice, las palabras «me voy de aquí», las palabras «nunca me verán regresar». (Rivera Garza, 2012: 69)

Esta confrontación con lo salvaje, que desacomoda y a la vez orienta, abre también la pregunta por las formas anteriores —y no exclusivamente humanas— de habitar el mundo; en este sentido, las memorias ancestrales de diversos pueblos recuerdan que la existencia no se limita a una configuración fija del cuerpo o la identidad, sino que participa de continuidades más amplias entre especies y elementos⁵¹. Esta apertura incorpora, además, la pregunta por su lugar en el mundo: ¿la playa de donde proviene, el universo de citas y compromisos, alegatos y fatigas, o este, el bosque, en donde se enraíza el temor por lo desconocido y el aprendizaje del espacio la acerca más a sí misma? «Se comprenderá mejor si se considera que el territorio remite a un centro intenso en lo más profundo de sí mismo; [...] ese centro intenso puede estar situado fuera del territorio, en el punto de convergencia de territorios muy diferentes o muy alejados» (Deleuze y Guattari, 2015: 331).

Merece entonces mención la circunstancia rítmica que Deleuze y Guattari exploran en este pasaje: el retorno al caos y a los códigos ocultos en él, un orden aparente y recompuesto de acuerdo con las vibraciones del instante. Para el caso en cuestión, el encuentro con los elementos naturales, la energía vital que gobierna los cuerpos —árboles, animales, humanos—, su latir profundo, vehemente y enérgico, reglamentada en lógicas que son ajenas y propias al tiempo, entremezcladas en el bosque a modo de cita con el destino. «La meditación filosófica de lo envolvente deja claro que, bajo cualquier circunstancia, un universo, por muy grande que se suponga, puede ser representado como espacio interior y, con ello, como esfera compartida de fuerza y de sentido. Lo que parece esoterismo es solo esosferismo» (Sloterdijk, 2017: 107), por tanto, conexión evidente e inevitable entre la mente y el espacio.

¿Quién determina la sintomatología y la condición del mal de la taiga? ¿Un foráneo o un local?

[...] el extranjero, engendró en francés *farouche* [huraño, feroz] y a continuación *forêt* [bosque], situado fuera del cercado y del *forum*, de la casa, del jardín y de la ciudad; el que vive en el bosque vive errante, fuera o en el exterior por excelencia: *forain* [foráneo], *forclos* [excluido], *fourvoyé*, [descarriado], *fourbu* [extenuado], *forban* [forajido], es decir, un balance nada tranquilizador. Es la angustia que se anuncia. [...] En el *foro* se reúne el tribunal civil y político, mientras que en la casa se deciden los asuntos familiares; este sentido jurídico lo encontramos en el fuero interno o

⁵¹ Ailton Krenak profundiza en esta idea al recordar que, para muchos pueblos originarios, la existencia humana está ligada a transformaciones anteriores y a formas de vida no humanas: «As diferentes narrativas indígenas sobre a origem da vida e nossa transformação aqui na Terra são memórias de quando éramos, por exemplo, peixes. Porque tem gente que era peixe, tem gente que era árvore antes de se imaginar humano [...] Os ameríndios e todos os povos que têm memória ancestral carregam lembranças de antes de serem configurados como humanos» (2020: 29).

interior, antiguo juicio de la conciencia, por oposición al fuero externo, reservado a la Jurisdicción pública. De la misma forma, el bosque [*forét*] pertenece al tribunal de justicia del rey. (Serres, 1995: 67)⁵²

Las apreciaciones que encontramos en la taiga están hechas desde fuera, más allá del bosque. Los cercos de la conciencia que se intentan generar y las implicaciones de las enunciaciones del poder, aquellas imágenes sobre los otros, que no necesariamente corresponden a los personajes en sí, recorren las páginas. La construcción del límite del adentro-afuera intrincado y permeable, el lugar que ocupa cada personaje es traspuesto y cambiante. En este sentido, conviene recordar que esa mirada que se ejerce desde el exterior, esa que cree conocer porque observa, clasifica y proyecta, no siempre alcanza a ver aquello que desborda sus propios marcos perceptivos. Como advierte Kopenawa, los foráneos «só sabem dela as linhas de palavras que vêm de sua própria mente [...] estudam apenas o próprio pensamento e, assim, só conhecem o que já está dentro deles mesmos. Mas suas peles de papel não falam nem pensam. Só ficam ali, imóveis, com seus desenhos negros e suas mentiras» (2020: 455). Esta observación ilumina la distancia entre el bosque y quienes pretenden describirlo desde fuera: no es la selva la que se oculta, sino la mirada la que se repliega sobre sí misma.

Por eso, lo que importa no es solo, como decían los existencialistas, mediante un compromiso libremente elegido fijarse uno mismo una dirección y un proyecto en el espacio absurdo; tras el desaire general del ser humano sobre las superficies de la tierra y de los sistemas, lo que importa es, más bien, habitar el exterior indiferente como si pudieran estabilizarse en él burbujas animadas a plazo más largo. Aún a la vista del sudario que se extiende sobre todo, los seres humanos tienen que mantener la apuesta de conseguir tomar sus relaciones mutuas, en un espacio interior a crear por ellos, tan en serio como si hubiera hechos exteriores. (Sloterdijk, 2017: 813-814)

Los indicios del mal son desconocidos para la mujer que huye e imprecisos para la detective que va en procura de esta. El rasgo fundamental de la enfermedad vincula al espacio; quien padece este mal quiere abandonar la taiga y recorre la extensión del bosque sin lograr atravesarlo, pues circula infinitamente por él, se agota de la repetición de su monotonía hasta vaciar el ánimo y ceder a la muerte, bien por fatiga o por suicidio. El cliente de la detective supone que su excompañera padece el mal de la taiga, su huida hacia el bosque es, en su opinión, una ruta hacia la auto destrucción. De qué otro modo

⁵² El bosque ha significado distintos “adentro-afuera” a lo largo de sus interpretaciones. En el siglo XVII, por ejemplo, «[e]l término *nemus* fue acompañado y luego sustituido, a partir de los edictos de los soberanos lombardos, por *foresta*, en referencia a las reservas de caza reales. Su significado parece ser, por lo tanto, el de tener fuera, de excluir a quien no tenía derecho al disfrute de aquellos bosques» (Bodei, 2011: 91). Entre las muchas transformaciones del uso del espacio bosque señalamos esta, debido a su configuración de extensión anexa, un “adentro-afuera” variable.

se explicaría que «la mujer [pareciera] empeñada en que se la encontrara. [Ya que,] como Hansel o como Gretel, o como ambos, dejaba migajas de palabras en cada oficina de correos o de telégrafos de cada sitio que dejaban atrás» (Rivera Garza, 2014: 29). Esta suposición se confirma incorrecta una vez la detective encuentra a la mujer y esta le informa sobre el propósito de las cartas y telegramas: «—Queríamos que supiera que estábamos bien [...] Queríamos que supiera que no pasábamos peligro» (Rivera Garza, 2014: 105). La infructuosidad de la persecución se hace evidente y las dudas se afirman en la detective; acepta el mal para sí —le han endosado la enfermedad de la taiga—, de lo contrario la espiral hacia los claros del bosque interno no la conducen a la muerte, tampoco a errar sin medida allí y, en cambio, los hallazgos permiten la ubicación definitiva de su lado salvaje, un camino hacia la libertad. En la autoafirmación de su ser, la confirmación de asistir a un lugar que no le pertenece y la certificación de la necesidad de hallarlo en sí misma es la justificación de su viaje al bosque, en concreto, un viaje de liberación, el mismo que emprendió la mujer al abandonar al cliente. La contratación que motiva el viaje, además, deja ver la incompreensión y el rechazo hacia acciones de libertad por parte del cliente, pues cada aspecto relacionado a la amplitud, a estar fuera de su yugo, a la libertad misma, es mal interpretado y perseguido.

Rivera Garza explora las maneras como hemos aprendido los espacios, su valor simbólico y psicológico le interesan de modo particular. Al respecto, considera que

[...] [está] yendo más y más sobre bosques, que empezó siendo algo así, (bosque) y con el tiempo se ha transformado también en un sitio de producción y de trabajo. Mis bosques son bosques donde no solo se pierden las niñas, sino donde hay procesos de acumulación brutales que tienen distintas maneras de expresarse. [...] en el bosque encantado, en el bosque del cuento de hadas ocurren cosas extrañas, pero todo el mundo parece, de alguna manera sobrevivir. Y un poco recurriendo a las historias de Hansel y Gretel, a las historias de las hambrunas del siglo XIX o antes, me ha preocupado mucho el ¿qué se produce realmente en un bosque? ¿Qué se explota? ¿Qué tipo de relaciones de trabajo se arman entre leñadores, habitantes, inversionistas, maquinaria, etc.? Son bosques intrigantes y simbólicos, pero a la vez son bosques donde se están produciendo relaciones complejas de poder que deben ser centrales para la historia. (Comunicación personal, agosto de 2018)

Esta necesidad particular por la materia sirve también para explicar su escritura, que «usufructúa», apropia otros géneros, otros textos para crear un nuevo lugar literario, más concentrado, preciso, asible, si se quiere. Es así como el llamado y la urdimbre incorpora de los cuentos de hadas personajes de forma directa, como Hansel y Gretel, Caperucita roja o el lobo:

En los cuentos de hadas el lobo siempre es un lobo feroz. Astuto y ágil, el lobo siempre se las arregla para salirse con la suya. Aunque en las versiones benignas de la Caperucita Roja, el lobo es superado por el leñador e, incluso en otras versiones, por la sabiduría y la fuerza de la abuela misma, los cuentos originales utilizaban la figura del lobo para transmitir con todo rigor ciertas lecciones morales. El lobo, en otras palabras, siempre gana. (Rivera Garza, 2014: 47)

Verdades profundas de la existencia y de las relaciones culturales brotan en esta declaración. Las figuras relacionadas con el bosque en este tipo de literatura —llegada hasta nuestros días a través, principalmente, de recopilaciones provenientes de la tradición oral⁵³ y por tanto del inconsciente colectivo— revelan aspectos de nuestra personalidad humana, tales como la lucha incesante por la subyugación del más débil (variable en las distintas interpretaciones o adecuaciones del mismo cuento, como trasluce también la anterior cita), el temor por lo salvaje y el valor de escuchar el instinto para sobreponerse o sucumbir a las amenazas. Las enseñanzas impartidas por los distintos sistemas sociales confluyen en muchas ocasiones en este tipo de reiteraciones: «las niñas no deben ir al bosque y, si están en el bosque, las niñas no deben hablar con los extraños del bosque. No, no y no. Las niñas no» (Rivera Garza, 2014: 49). Por esta razón, la detective rebusca en su ser mientras inspecciona el bosque, identifica profundos aprendizajes de los que libera su sabiduría femenina: ¿su hogar está en el bosque? ¿Qué hay en el bosque para ella? Los lobos acompañan el relato, su primera aparición ocurre antes de la llegada de la detective a la cabaña y se vincula a la mujer que huye,

[...] el lobezno había llegado una mañana y se había apostado a su puerta como si fuera natural [...] Que no dejaba aproximarse a nadie a la cabaña. Que daba vueltas a su alrededor, como si el círculo que formaban sus patas sobre la tierra, o, eventualmente, sobre la nieve, les sirviera de escudo contra algo más o los protegiera de algo que venía tal vez del bosque mismo. (Rivera Garza, 2014: 44)

Esta vigilancia salvaje es la que les permite, a la mujer y a su acompañante, adentrarse en la taiga. Corresponde a la protección y la guía por la maraña boscosa. En los cuentos de hadas es común equiparar los animales con fuerzas poderosas y espíritus

⁵³ Giambattista Basile (*Pentamerón*, 1634) Charles Perrault (*Cuentos de antaño*, 1697) o Jacob y Wilhelm Grimm (*Cuentos de los hermanos Grimm*, 1812) publican recopilaciones de cuentos populares que, sobre todo, se basan en relatos orales. Según Barthes, la oralidad implica de manera directa la construcción del mito, en la que participan la simbología, más allá de la idea o el concepto, pues «cada objeto del mundo puede pasar de una existencia cerrada, muda, a un estado oral, abierto a la apropiación de la sociedad, pues ninguna ley, natural o no, impide hablar de las cosas. Un árbol es un árbol. No cabe duda. Pero un árbol narrado por Minou Drouet deja de ser estrictamente un árbol, es un árbol decorado, adaptado a un determinado consumo, investido de complacencias literarias, de rebuscamientos, de imágenes, en suma, de un *uso* social que se agrega a la pura materia» (2010: 199-200). A partir de esto podemos resaltar que la interdependencia entre lo consuetudinario y los cuentos de hadas a través del tamiz del uso y la interpretación.

del bosque, y este es el valor que se da en esta parte del relato a la presencia animal, ya que les permite avanzar sin ser notados y su actitud territorial anticipa los riesgos y los contrarresta con actos casi mágicos. La detective sabe de esta compañía, pero no es hasta cuando está frente a la pareja que comprueba la presencia del lobo: «recuerdo, aún ahora, el paso del lobo. Su merodear a nuestro lado. Recuerdo, sobre todo, que no podíamos verlo» (Rivera Garza, 2014: 103), es más una presencia espectral que real, otro de los misterios que tendrá que resolver en su camino hacia la comprensión de sí misma, separar lo imaginario de lo real, escudriñar en su mente a fin de armar las razones del viaje. La magia que desprenden los encuentros con animales salvajes es sobrecogedora y aterradora al tiempo. En la taiga, la presencia del lobo alude al trasfondo extraordinario del que son capaces este tipo de cuentos, la personificación del bien, criaturas conectadas a ciertos personajes que denotan la fabulación y lo simbólico, el lobo como animal de poder y protección. Sin embargo, en el espacio que se desdibuja y arma constantemente en la historia nos trasladamos en elipsis, desde lo narrativo, y en la mente detectivesca que rinde el informe, desde el relato mismo. De suerte que, la siguiente vez con el lobo, el encuentro se produce lejos de su hábitat natural, en la casa de la playa de la detective, tiempo después de abandonar la taiga:

Lo vi a los ojos. Dejé que me viera. No supe bien a bien cuándo se incorporó sobre sus cuatro patas. ¿Era pura misericordia o pura gracia lo que brotaba de su par de ojos dorados? Todos llevamos un bosque dentro, en efecto. Kilómetros y kilómetros de abedules, abetos, cedros. Un cielo gris. Las cosas que no cambian. Supuse que saltaría de un momento a otro. Vi sus fauces, su saliva, sus dientes. (Rivera Garza, 2014: 117)

El bosque viaja con ella, en su interior. La trasposición temporal que supone este hecho confirma que la taiga ha quedado en la distancia, en otro continente, no así su rastro y el efecto psicológico que imprimió para siempre en la detective.

Para continuar en el bosque, nos referiremos ahora a *Allí te comerán las turicatas* (2013) en donde la estrategia del intertexto y la apropiación abundan; el ingreso al espacio analizado no es solo geográfico, pues la alteración y la mezcla de géneros literarios nos ubican en las fronteras, en las que se permite recuperar para el lector el estado de indefensión, de extravío en las palabras, de descubrimiento de los personajes, los asuntos y los hechos. Metafóricamente hablando, nos adentraremos en el bosque simbólico para realizar recorridos literarios. En este espacio se articulan lo salvaje y su relación con la libertad, así como la figura de la mujer que permanece contenida en la cabaña y la que escapa, entendidas como dos posibilidades adscritas al bosque. Desde la configuración

sublime del paisaje, el «oscuro bosque [...] con sus ramificaciones en la literatura italiana, donde se puebla de brujas, magos y dragones —luego ingredientes de los cuentos populares— no son, desde luego, sitios a los que se vaya con gusto» (Bodei, 2011: 92). La búsqueda que refleja el concepto de lo sublime nos traslada, en este caso, a un espacio gobernado por la fuerza bruta o mágica, mistificada en estas figuras fantásticas e interpretada desde la estética (esto es, desde el valor sensible de los productos artísticos), en el que el bosque se presenta como contenedor de lo extraño, lo distinto y lo intrincado. En cuanto imagen paisajística que declina la vista, por sentidos como el oído o el tacto, combina el deseo y el terror en el cuerpo en sí mismo, en lo visceral. El retraimiento de la luz exterior por una luz interna (como se expresó en párrafos anteriores) trasciende lo bello para dejarnos ante lo natural puramente expuesto, armados de arrojo y temor por partes iguales. No visitaremos tranquilamente el bosque, pues necesitamos excusas contundentes para hacerlo. Estar de cara a la naturaleza es una experiencia casi olvidada por las comodidades de la vida civilizada, sobre todo en momentos de alto grado de densidad de las ciudades y la expansión de las zonas urbanas. La posibilidad de habitar el bosque fragua como primer desafío el de poner al límite los cuerpos, enfrentarlos a lo desconocido, superar los estados de confort y lanzarse a otro tipo de habitar, más arduo y exigente. Rivera Garza recoge en *Allí te comerán las turicatas* de la tradición literaria el espacio bosque para plantear un doble problema: la pregunta por el principio de lo femenino ubicado en el pasado, en lo salvaje (en esta perspectiva el bosque hace las veces de metáfora del lugar primigenio) y, por otro lado, el misterio que encierra el bosque como el lugar donde se refugia el peligro (en cuyo caso equivale a oscuridad). *Allí te comerán las turicatas* se trata, entonces, de una narración en la que se abordarán los espacios casa (cabaña, siguiendo la estructura del cuento) y bosque como dos aspectos de lo institucional. A través de los gestos históricos intentaremos entender cómo las mujeres han tenido que hurgar en las distintas instituciones sociales en busca de su proceso de reconocimiento.

Clarissa Pinkola, en *Las mujeres que corren con los lobos: mitos y relatos del arquetipo de la mujer salvaje* (1998), analiza el proceso cultural que ha acarreado la negación de lo salvaje a través de la construcción androcéntrica en la que la mujer engendra el mal, es el sujeto a dominar, materia maleable y moldeable de la cual hay que erradicar cuanto haya en su psique relacionado con la libertad. Este estudio nos acerca a la literatura tradicional y las expresiones que conectan a lo primitivo, a lo animal como principio rector de la naturaleza femenina, presentes en «los cuentos de hadas, los mitos

y los relatos [los cuales] proporcionan interpretaciones que aguzan nuestra visión y nos permiten distinguir y reencontrar el camino trazado por la naturaleza salvaje» (1998: 10). El bosque, como parte de los emplazamientos de este tipo de literatura, es un escenario complejo en la construcción entre el espacio como tal y sus condiciones políticas, debido a la necesidad de implantar la reflexión sobre dónde está ubicado este espacio en la geografía emocional y en la trama semiótica, pues «lo que interesa al yo de ese conocimiento [el personal] es implantarse en el interior más poderoso. Todos los árboles de la sabiduría tienen sus raíces en el interior femenino. En cavernas originarias tienen su principio y su fin los mortales, los nacidos» (Sloterdijk, 2014: 253-254). Así, el desplazamiento lleva a una relación iniciática y antigua, esferas en las que el papel de la mujer es cuestionado desde lo biológico y lo cultural. La mujer del relato de *Allí te comerán las turicatas* retorna a las maneras primitivas, ejemplificadas en una casucha derruida ubicada en medio del bosque, que casualmente encuentra este lugar después de enfrentarse con la niebla, con la naturaleza y su preponderante presencia (otro gesto adicional a la idea de lo primario e inicial). La sierra y sus alturas operan sobre su cuerpo dejándolo inerte y expuesto a la cabaña misma, vista en ese momento como una salvación a su estado de aturdimiento: «por un momento pensé que me echaría a llorar o que caería de rodillas sobre el pastizal o que vomitaría a causa del esfuerzo. Iba a gritar su nombre cuando divisé una casucha a lo lejos. Era una cabaña de cuya chimenea emergía un humo blancuzco que me recordó mi estado de agotamiento» (Rivera Garza, 2013: 14).

La desorientación causada por la niebla la conduce a otro espacio-tiempo, a uno anterior en la literatura mexicana, pues los personajes que halla en la cabaña, un hombre y una mujer, corresponden a Donis y su hermana⁵⁴, pertenecientes a *Pedro Páramo* (Juan Rulfo, 1955), obra cumbre de la literatura mexicana. La niebla la lleva a este recóndito lugar en donde la confusión opera en tanto que los espacios velados de nuestra historia, en los que es imposible discernir el origen de nuestras estructuras jerarquizadas.

⁵⁴ El intertexto utilizado como estrategia narrativa en la obra de Rivera es en *Allí te comerán las turicatas* el andamiaje narrativo, ya que además de los personajes, el espacio descrito y fragmentos de textos de la obra citada, *Pedro Páramo*, se entremezclan en esta forma literaria en la que el diálogo con el “maestro” le permite a la autora ampliar las formas de los géneros. El elemento natural “niebla” es de gran importancia en las búsquedas de otros géneros por parte de Rivera, específicamente lo explora desde lo físico, lo literario y lo cultural en el libro *Había mucha neblina o humo o no sé qué* (Random House, 2017), en el que cuenta las exploraciones que llevó a cabo al rehacer los caminos por los que transitó Juan Rulfo mientras planeó y escribió la obra. En dicho recorrido, las excursiones por las altas sierras resaltan el valor literario y estético de la neblina, como también sucede en *Allí te comerán las turicatas* (Rivera, 2013).

En el primer contacto entre la mujer forastera y la mujer de la cabaña queda claro que no hablan el mismo idioma; un extraño lenguaje hecho de vocablos incomprensibles, gestos y sonidos quejumbrosos delatan una experiencia lingüística ambigua sobre la que pesa una relación tensa e inquietante. «¿Pero cómo es que no tienen frío?» (Rivera Garza, 2013: 17), quiere saber la forastera al notar la desnudez de la pareja de la cabaña. La sospecha de encontrarse en otro espacio-tiempo es reemplazada por la certeza de participar en otra dimensión histórica. La distancia lingüística la deja por fuera de su voluntad, «Algo [...] [la] ataba a la silla sobre la que descansaba. Algo brotaba de las plantas de [...] [los] pies. Algo [...] [la] retenía ahí, junto a ese hombre y esa mujer» (Rivera Garza, 2013: 29). Se crean entonces, dos conjuntos: los habitantes de la cabaña y ella, su indefensión ante la situación la despoja de sí misma, se adentra en la oscuridad, en el desconocimiento. «Sin una manera de designar el ser, no habría lenguaje; pero sin lenguaje, no habría el verbo ser, que solo es una parte de aquel. Esta simple palabra es el ser representado en el lenguaje, pero es también el ser representativo del lenguaje» (Foucault, 2010b: 113). Es justamente esa partícula verbal, el principio mismo de las designaciones lingüísticas las que subrayan el papel de pérdida y extravío de la forastera. Estar fuera del lenguaje la aleja inevitablemente, su mundo interno no tiene cohesión en el bosque en el que se encuentra, primera ruptura del personaje. En la conjunción de ser-lenguaje se condensaría el llamado al inicio, a esa invención que es parte fundamental de la evolución y consolidación de la especie. Tal como lo expresa Riane Eisler, «el primer uso de esta herramienta tan poderosa de comunicación humana (lenguaje) parece haber sido de naturaleza espiritual» (2021: 148), es así como la mujer forastera ha regresado a su origen, pero ha sido despojada de sí misma al permanecer al margen de las acciones que incidirán en su futuro. Habrá perdido su ser y empezará a ser otra en el nuevo escenario, incluso habrá sido despojada de su conexión mítica e interna, por lo que requerirá entrar en la lógica lingüística para rehacerse como humano y como parte de algo.

El pretexto transversal de *Allí te comerán las turicatas* radica en la comunicación truncada que se da entre las dos mujeres y el hombre que, según se sobreentiende en el cuento, las mantiene prisioneras. La forastera completa un triángulo turbido y alucinante que evolucionará a una nueva dupla, ya que esta reemplazará a la anterior mujer como compañía del hombre. Se requieren pocos días para reestablecer el orden anterior, una pareja hecha de hombre y mujer. Las tensiones, negociaciones y el relevo de las mujeres evidencian el entramado entre ese recóndito lugar: la cabaña en el bosque, y la distancia

que genera el lenguaje. El marco habitacional nos lleva a un escenario imaginario, que no inexistente, pues desde la analogía es posible entender que hace referencia a las distancias comunicativas a las que nos enfrentamos a diario, con las que hemos lidiado por siglos y sobre las cuales se moldean la simbología y la semántica concernientes al espacio, elementos mínimos de la existencia. «Habitamos en el lenguaje y hablamos el espacio. El lenguaje bifurca la realidad humana en lo físico y lo imaginado, en lo vivido y construido y, al tiempo, la apropiación de espacios, la ocupación de los lugares de habitación común es también la condición de posibilidad de un lenguaje común» (Broncano Rodríguez, 2020: 51). En cuanto sistema, la conjunción lenguaje-espacio encadena estos dos aspectos desde su inmanencia, su inseparabilidad condiciona las posibilidades de creación de uno y otro, y como tal, el espacio escenario de los tres personajes nos traslada a la lejanía, al principio mismo y nos invita a horadar en el pensamiento colectivo hasta desvelar la posibilidad arquetípica de lo salvaje, de la creación del mundo a través de los sonidos, los significados más pequeños y detallados, las interpretaciones y traslaciones de lo real a lo representado, las palabras. La mujer forastera retorna a un estado primitivo de construcción espacio-lenguaje en donde debe aprender-construir otras relaciones interpersonales.

Realidad es a Real lo que Simbólico es a Imaginario, Subjetividad a Psiquismo y Superestructura a Estructura. La característica común a todos estos pares es que el término inferior sustenta la existencia del superior. Sin embargo, los términos superiores, tal como existen hoy, no armonizan con los inferiores, sino que su forma de existir es una forma alienada de acuerdo a un orden simbólico y político que les otorga un sentido interesado dentro de una estructura de dominación. (Sendón de León, 2006: 8)

Dicha estructura se desarrolla en *Allí te comerán las turicatas* de manera tácita: las mujeres aceptan su papel de dominadas, están al servicio del hombre en lo real y en lo imaginario, dadas las características míticas que tienen las circunstancias creadas. Las políticas representadas insertan papeles que implican la sexualidad, el servicio y la sumisión al hombre.

Por las señas y el tono de la voz entendí que quería que viera las manchas sobre su cuerpo, especialmente las de la cara. [...] Hubo un momento en que colocó su cabeza sobre la mesa para que pudiera ver mejor lo que, de cualquier manera, no distinguía. [...] Se señalaba los senos y, luego, dirigía la mirada a su pubis mientras abría las piernas. Algo decía en voz muy baja que le causaba temblor apenas perceptible en los labios. [...] Debía tener hambre o tener muchos años» (Rivera Garza, 2013: 18).

¿El estado originario es entonces de dominación masculina? De acuerdo con las investigaciones de Riane Eisler en *El cáliz y la espada* (2021), esta estructura androcática se instauró en el mundo aproximadamente en el siglo V a. n. e. como producto de las invasiones nómadas a las sociedades sedentarizadas, que eran lideradas por mujeres y propendían a funciones igualitarias entre ambos sexos, un modelo colaborativo (capítulos I y II), común desde el periodo Paleolítico. Ya que el bosque alude al principio, al origen, queda en evidencia que ha habido una construcción de dominación en la que damos por sentado estas desproporciones y, en consecuencia, este lugar inicial no sería en sí el inicio, sino el inicio instituido por el sistema que aún hoy domina el mundo. No obstante, teniendo en cuenta que es un espacio vinculado a la relación primitiva, los bosques en donde se han encontrado algunas cuevas prehistóricas (Chauvet-Pont-d'Arc (Francia), cueva de Altamira (España) o cuevas de la isla de Sulawesi (Indonesia), nos permitirían afirmar también su importancia en la consolidación de los valores simbólicos como especie. Más allá de eso, la estructura de dominación analizada constata, además, un escenario fantástico en el que se resignifican las relaciones hombre-mujer y la participación espacial en dichas relaciones, dando paso a la composición y la compaginación de lo real y lo imaginario como macroestructuras de acercamiento a las bases sociales. En esta línea, como advierte María Galindo, «cuando hablamos de patriarcado, estamos hablando de la base donde se sustentan todas las opresiones; es un conjunto complejo de jerarquías sociales expresadas en relaciones económicas, culturales, religiosas, militares, simbólicas cotidianas e históricas» (2020: 14). Esta precisión ilumina la forma en que el cuento exhibe la naturalización de estas jerarquías y el modo en que la cabaña funciona como un dispositivo que administra la obediencia, la inmovilidad y la clausura. A este respecto, la experiencia de las dos mujeres supeditadas a un pequeño lugar sin posibilidad de exploración ni desarrollo más allá de las pretensiones del hombre reiteran la profundidad y el enraizamiento de estas relaciones de sometimiento. Las limitaciones de las que se inviste a la cabaña-casa en cuanto al desarrollo psíquico y emocional de las dos mujeres están enmarcadas por lo imaginario, por lo irreal, por correlaciones que confunden las dimensiones de la vida social y, en consecuencia, impactan en lo real. La dupla hombre-mujer recuerda asimismo a la pareja bíblica que da inicio a nuestra estirpe, Adán y Eva, y corresponde a otro guiño crítico a las relaciones que condensan la coerción de la libertad de pensamiento y de acción como base de los procesos de convivencia, en los que, por demás, emergen la subordinación y el autoritarismo como principios rectores, tal como el escenario aquí analizado.

De vuelta a la cabaña y a las distancias lingüísticas que proceden como detonantes de la trama del cuento, es preciso agregar que recoge un elemento más en el proceso de comprensión del espacio: la dicotomía «estar en», ahí, crearlo y «desconocerlo», es decir, actuar desde la repetición, desde las imposiciones del espacio y las estructuras que en él operan, y no comprender a profundidad las correlaciones implícitas. Los habitantes de la cabaña se comunican y se refieren a la forastera, ella lo percibe; toman decisiones sobre su estancia, el rol que empezará a desempeñar, las acciones que le impondrán. Ella cede, no tiene determinación para actuar, obedece, tal vez, sedada por la leche o la sopa que ha sido forzada a ingerir. «Dudé en tomarla, pero ella me conminó a hacerlo. Cuando me resistí, colocó el vaso [de leche] bajo mis labios y gruñó algo [...] Se trataba de una sopa caliente donde naufragaban apenas unos cubos de papa y unos huesos blancos» (Rivera Garza, 2013: 17 y 21), dice la forastera, ahora huésped; y quizá ese gesto de obediencia advierte que ha sucumbido al sistema al que asiste. Intenta comunicarse, hablar, entender sus diálogos. Las señas (tocar la mano de la mujer de la cabaña, asentir con la cabeza) acompañan las palabras infructuosas e interpreta actos que también corren el riesgo de quedarse en lo velado. La duda que presenta Rivera Garza alude a las distintas versiones de la situación y sus factibilidades de verdad y, por tanto, de las disímiles interpretaciones históricas de nuestros papeles en las distintas sociedades y tiempos. El lenguaje, en este punto incomprensible, crea interpretaciones. La forastera-huésped empieza un proceso de aprendizaje. Entonces, si habitar el lenguaje es habitar el espacio (como referimos antes), la mujer inicia un nuevo tipo de habitar en la medida que cree entender la situación, disuelve paulatinamente la dicotomía, empieza a admitir su estancia ahí.

Desde la analogía, los procesos aquí relacionados nos llevarán indefectiblemente a la manera en que a través del lenguaje damos sentido al espacio; en él instauramos regímenes de convivencia, distancias, tareas, ritmos, necesidades. A medida que avanza el relato, la forastera-huésped, aún desde su distancia lingüística, interpreta los hechos y, poco a poco, se aleja de la posibilidad de salir de la cabaña. Esa aceptación la acerca más a ese espacio recién habitado. «Las palabras se redondean como piedras pulidas, las frases se alargan y se afinan. Habitar una lengua sería habitar un espacio apacible y beneficiarse de su elasticidad, un espacio cada vez más acogedor que nos estimula a lanzarnos en busca de nuevas zonas de sentido» (Besse, 2019: 226). No cabe duda: el sentido de ese espacio en el que la forastera-huésped está en proceso de reconocimiento, en el cual rebusca los sonidos y las asociaciones, relata los procesos de adecuación y subordinación a los que quedará expuesta y donde recogerá la labor femenina, milenaria de «lo

complementario y accesorio». Como ya señalamos, permanecer en el bosque implica retornar a las profundidades más íntimas del ser en pro del sentido de la existencia, que no apacible, como sugiere Besse, pero sí elástica en la medida de su adaptación y subordinación al escenario propuesto: la cabaña.

El lenguaje no se contenta con ir de un primero a un segundo, de alguien que ha visto a alguien que no ha visto, sino que va necesariamente de un segundo a un tercero, ninguno de los cuales ha visto. En ese sentido, el lenguaje es transmisión de palabra que funciona como consigna, y no comunicación de un signo como información. El lenguaje es un mapa, no un calco. (Deleuze y Guattari, 2015: 83)

Al respecto, la forastera-huésped no participa del mapa lingüístico con miras a una comunicación amplia, veraz y transparente, pues según se infiere, no hay más personas a las cuales hacer partícipes de la trama; se trata de un vínculo cerrado a los tres habitantes de la cabaña. Por ello, los signos expuestos por Rivera Garza en esta vía no tienen la posibilidad de expandirse más allá de esta, no configuran un mapa. La comunicación, troncada, restringida y especialmente fragmentaria, no trasciende los límites de la «*casa con la mitad del techo caída. Las tejas en el suelo. El techo en el suelo*» (Cursivas en el texto original) (2013: 17); al contrario, la desconexión y el silencio encierran los puntos geográficos y las formas. «Toda pared reemplaza a una pared, todo espacio interior remite a otro, toda creación de pared de separación sigue alimentando una idea anterior de cobijo, todo habitar se remonta a una interioridad más antigua» (Sloterdijk, 2017: 197). Así, la imagen que queremos plantear es la de un punto dentro de una superficie en la que el punto equivale a la cabaña y la superficie al bosque; en esta la cabaña es el receptáculo que contiene a la forastera-huésped y, en consecuencia, equivale a otro punto dentro de otra superficie, esta vez más pequeña y limitada. Esta imagen remite a formas cerradas y encerradas unas dentro de otras, semejante a un calco (no mapa), a superposiciones que transmiten solo partes de la información inicial, una ruta que se ha perdido o mal interpretado en el proceso histórico.

En el devenir semántico en el bosque se instaura el mito del apartamiento, del refugio para el descanso o de la separación, social o geográfica que, derivado de la argumentación previa, conecta con estos mismos significados presentes en la forma cabaña. En *Allí te comerán las turicatas* confluyen estas dos formas unidas por su significado, sin renunciar a su independencia. En cuanto mito, el bosque da lugar a la forma cabaña y tomando en cuenta los dos conceptos, en la cabaña del bosque a la que ha llegado la forastera encontramos además de la institución que representa, a saber, casa,

familia, estructura básica de la sociedad, que está desgastada, presenta fallos estructurales, expuestos por el espacio mismo y por la pareja que en ella habita. No hay indicios de una vida más allá de las paredes de la cabaña; tampoco se avistan relaciones con otros grupos, vecinos o familias, es un espacio ensimismado y contenido.

Es verdad que la casa contiene la cabaña primitiva y la supera en tanto que adopta sus funciones: cobijo del sueño, protección del tiempo e insectos, disposición de una esfera de retirada para lo sexual y de una esfera de confort [...]. Al contrario, la cabaña no puede contener nunca la casa porque no tiene proyecto alguno de cosecha y se agota en proporcionar abrigo día a día. (Sloterdijk, 2018: 391)

En esta lógica, el cuestionamiento a la institución casa expresada en la forma cabaña es indicio de la inevitabilidad del fracaso de las relaciones entabladas por los personajes. Si la cabaña no es capaz de contener el sentido casa, esta misma ha fracasado como institución. Reemplazada por la estructura cohabitacional, la institución es forma más que sentido, el sistema inicial se desvanece circunstancialmente, pues la mujer «se fue vistiendo [...] tomó un atado con sus pocas pertenencias y cruzó la misma puerta que, no hacía tanto, había tocado [...] [la forastera] con cierto entusiasmo» (Rivera Garza, 2013: 32). El énfasis en ubicar este lugar recóndito como centro del relato alude a la institución que cualquier casa representa y su cuestionabilidad en lo referente a lo espacial, lo político y lo temporal, una institución capaz de operar en cualquier punto de la superficie. El agotamiento mencionado por Sloterdijk implica que la habitabilidad en la cabaña es ocasional y variable; se va a ella por fracciones de tiempo, del mismo modo que se va al bosque. La cabaña, siguiendo a Foucault, operaría como un espacio heterotópico en la medida del desmantelamiento temporal y la variabilidad de su uso y sentido. En el cuento analizado los proyectos conjuntos, familia, pareja, amor, carecen de claridad o son inexistentes, y el hecho de que el hombre permanezca en la cabaña derruida es más que un gesto de vitalidad y empeño; es un llamamiento para mirar críticamente las formas institucionales vinculadas a la figura masculina, obstinada, fuerte, autoritaria, destacada por la condición de las mujeres, que se relevan en el sometimiento⁵⁵.

⁵⁵ En este punto resuena lo expuesto por María Galindo: esta lógica de subordinación no es un residuo aislado ni una desviación excepcional, sino la consecuencia de una estructura que distribuye de manera desigual los cuerpos y el trabajo: «Ustedes me dirán que esto es así para el trabajo doméstico servil gratuito e invisible que cumple cualquier ama de casa en cualquier sociedad. Y es así, lo importante es entender que “la comunidad” indígena responde a la misma división sexual del trabajo, donde el trabajo de las mujeres está al servicio de los hombres y no de la “comunidad” y que por tanto está también atrapado en una trama de servidumbre que la convierte en inquilina y no en directa participante» (2020: 121).

—*Ahora tú te encargarás de cuidarme* —dijo.

Como antes bajo la niebla, no supe qué hacer. Iba a contestarle algo pero las palabras se me quedaban, pesadas, en el estómago, negándose a ascender. La boca. No hice otra cosa más que oírlo perpleja, en silencio.

—*¿O qué, no quieres cuidarme?* —preguntó, iracundo—. *Vente a dormir aquí conmigo.*

—*Aquí estoy bien* —le contesté, sintiendo bajo mi cabeza la textura del leño de la almohada. [...]

Todavía pude recordar los tantos años que había pasado allá afuera entre monociclistas, sonriendo.

—*Es mejor que te subas a la cama* —insistió—. (Cursivas en el texto original) (Rivera Garza, 2013: 35).

La destrucción del sentido del espacio cabaña y bosque, y la resistencia de la forma, según se propone aquí, constatan la complejidad de estos en sí. La apreciación filosófica nos llevará de vuelta al «bosque [como] [...] el ejemplo de una realidad vital, de la que una de sus condiciones ontológicas es la posibilidad. Podemos tomar uno u otro camino, que existen siempre como posibilidades o, traduciendo a un lenguaje más profano, realidades posibles» (Yáñez Velasco, 2018: 283), y en ese proceso cuestionar las formas y los sentidos presentes. Las andaduras históricas que la literatura ficcionaliza para resemantizar los usos no solo nos enfrentan al bosque y a sus componentes desde un plano simbólico, sino que también nos acercan a la subjetividad de experiencias colectivas reiteradas sin un análisis crítico. Desde esta perspectiva, se vuelve posible comprender el valor de las voces femeninas que proponen pequeños cambios, capaces de reinterpretar de manera distinta los roles y las necesidades.

2.3.3. Isla

La isla es una porción de tierra separada de la tierra continental por grandes extensiones de agua. Constituye un sistema cerrado que se configura de manera independiente. Su aislamiento respecto a otras entidades, ya sean islas o continentes, genera distancias que condicionan las relaciones y los desplazamientos, los cuales pueden acercar o alejar según las circunstancias políticas, económicas, geográficas o climáticas.

Islas son prototipos de mundo en el mundo. Que puedan convertirse en ello hay que atribuirlo a la acción aislante del elemento líquido, del que están rodeadas por definición [...]. Es la fuerza enmarcadora la que traza un límite al ímpetu sobresaliente de la isla, como si esas superficies sin contexto fueran una especie de obras de arte emergentes de la naturaleza, a las que ciñe el mar como fragmentos de exhibición de la naturaleza. (Sloterdijk, 2018: 238)

Lugar paradisiaco, destino final de aventuras y prodigios, o utopías inspiradoras son algunas de las ideas que, vinculadas a la isla, se han explorado con asiduidad dentro

de la tradición literaria. Ulises retorna a Ítaca, su isla-hogar luego de un exilio de diez años, después de completar su *Odisea* (Homero, S. VIII a. n. e.) por las más insólitas islas y enfrentarse a sus respectivos monstruos o dioses. *Robinson Crusoe* (Daniel Defoe, 1719) reafirma, en la soledad de una isla aparentemente deshabitada, su ideal de sociedad colonialista y expansionista, donde lo salvaje y lo civilizado se oponen como únicas posibilidades de las relaciones humanas. Ya entonces la escritura planteaba las relaciones de poder y las sujeciones basadas en ideas de superioridad e inferioridad como escenarios de crítica o idealización del naciente proceso de modernidad universal. *El señor de las moscas* (William Golding, 1954), por su parte, ubica en una isla las ideas del fracaso de la sociedad a causa de las guerras y los fundamentalismos; los recuerdos, las instrucciones, los regímenes religiosos, educativos y militares, al parecer imposibles de erradicar de nuestro ADN o memoria, afloran en las más inocentes conciencias infantiles. Creación, invención o adaptación son los propósitos más recurrentes que convergen en el espacio insular, ya sea con fines políticos o estéticos. Concebir una sociedad alejada de otras, instaurar un sistema autónomo, propio, consecuente con las «verdaderas» necesidades humanas es la primera acción que promueve Utopo⁵⁶ al proyectar un modelo ideal, igualitario y justo en Utopía, la más inspiradora de las islas en cuanto a sociedad perfecta, a nivel literario y político. La necesidad de apartar la porción de tierra equivale al cerco efectuado por el agua y es, en términos semióticos, la proyección del macrocosmos en un microcosmos, una suerte de laboratorio en el que se experimentan estructuras que desde pretensiones antropológicas y ontológicas implantan un orden determinado al mundo (cosmos) en un espacio más reducido (microcosmos), recurriendo para ello a la producción y la adjudicación excesiva de sentido a cada objeto, fragmento, gesto o sentimiento.

Lo que significa, una vez más, que la esencia de la isla desierta es imaginaria y no real, mitológica y no geográfica. Por ello mismo, su destino queda sometido a las condiciones humanas que hacen posible una mitología. La mitología no nace de la simple voluntad, y los pueblos llegan enseguida a no poder comprender sus mitos. La literatura es el intento de interpretar muy ingeniosamente los mitos que no se comprenden, cuando ya no se comprenden porque no se sabe cómo soñarlos ni reproducirlos. La literatura es la concurrencia de los contrasentidos que la conciencia produce natural y necesariamente sobre los temas del inconsciente. (Deleuze, 2005: 18)

⁵⁶ «Utopo, de quien tomó nombre la isla [Utopía], por haberla conquistado, ya que antes se llamaba Abraxa, fue quien hizo que sus moradores, que eran rústicos y muy atrasados, vivieran de manera humana y civil. Fue él quien mandó formar un istmo de unos diez kilómetros, con lo que UTOPIA quedó separada de la tierra firme y convertida en una isla (mayúsculas en el texto original)» (Moro, 1971:16).

Abordar el espacio separado, independiente o alejado se encauza, entonces, en apuestas por los deseos y los sueños de una sociedad distinta, ya sea proyectada en contraposición al mundo del que se aleja o concebida como un avance considerable de los sistemas existentes. Proyectos independentistas sesgados por la creencia y el orgullo de lograr sociedades mejores. Fourier, el más famoso soñador de sociedades utópicas (encarnaciones de sus prelecciones y pasiones), e infatigable proyectista de teorías que desprecian las formas con las que tuvo contacto, no ubica en la isla física estos ideales; lo hace, en cambio, en una isla arquitectónica: el falansterio. Un inmenso hotel en el que

la Armonía, [...] no cometerá [...] como entre nosotros, la tontería de excluir a las mujeres de la medicina y de la enseñanza, para reducir las a la costura y al puchero. Sabrá que la naturaleza otorga en porciones iguales a los dos sexos las aptitudes para las ciencias y las artes. Por eso los filósofos, que tiránicamente quieren excluir a un sexo de determinado trabajo, son comparables a estos malos colonos de las Antillas que, después de haber embrutecido con suplicios a sus negros, ya embrutecidos por la educación bárbara, sostienen que estos negros no están al nivel de la especie humana. (en Armand y Maublanc, 1996: 72)

Irrealidad e idealización conviven en este espacio no ejecutado. Sin embargo, la demostración de la necesidad de pensar otro tipo de sociedades a partir de la separación, de la creación de otras formas sociales es un asunto literario y sociológico estudiado en demasía⁵⁷. En concreto, consideramos la isla como un espacio para ensayar formas sociales y políticas que no obedecen al devenir de procesos culturales e históricos, sino que se basan en un inicio repentino con miras al perfeccionamiento de las sociedades. La ideología utópica es puesta a prueba en este tipo de experiencias fundacionales y administrativas. Ubicar modelos pequeños en espacios también pequeños y limitados implica un alto grado de experimentación, ya que

[...] la forma utópica es en sí una meditación representativa sobre la diferencia radical, la otredad radical, y sobre la naturaleza sistémica de la totalidad social, hasta el punto de que uno no puede imaginar ningún cambio fundamental de nuestra existencia social que antes no haya arrojado visiones utópicas cual sendas chispas de un cometa. (Jameson, 2015: 9)

⁵⁷ Por ejemplo, en *El rascacielos* (Ballard, 2018) se explora desde la ciencia ficción las ideas del falansterio. Las falanges son reemplazadas por torres y las ideas estéticas sobre los jardines y los decorados propuestos por Fourier son sustituidas por el ascetismo y las tendencias minimalistas, de fuerte presencia estética en las décadas de los cincuenta a los ochenta. La tecnología, impensable en el tiempo de Fourier, hace presencia en el rascacielos como un elemento facilitador de la vida a fin de la concentración en el disfrute de la vida y la sofisticación. En el ámbito artístico, Jordi Colomer con *L'Avenir* (2011) y la fabricación de módulos a escala del proyecto Falansterio de Fourier, propone la activación de las utopías sociales en distintos países como Chile y España, mediante lo cual insta al pensamiento sobre los reveses totalitaristas y el futuro de las megaciudades que basan la arquitectura en moldes y repeticiones.

La visión de los modos en que la utopía ha permeado nuestros modelos es, por otra parte, la reflexión sobre la cual Jameson analiza la literatura de ciencia ficción (extensible a este estudio), género al que vincula obras de corte económico y sociológico como la realización del pensamiento utópico, pues ya en ellas subyace un deseo de construcción de «otras formas» contenedoras de ideas de progreso y futuro. Así, la isla es el caminar hacia esa «otra forma» distinta, idealizada, soñada, una proyección en la que como redes superpuestas conviven los espacios y los cuerpos en busca de la instauración de una novedosa arqueología (arqueologías del futuro en palabras de Jameson) fundamentada en lo por venir, es decir, la arqueología anticipa el futuro y sobre estos preceptos funda el nuevo orden social. La invención de ese nuevo mundo, entonces, conduce al exceso de simbolización de los actos, gestos, hechos, en pro de la instauración del régimen nuevo. Con estos conceptos en mente: fracaso, utopía, experimentación y anticipación, recorreremos *La isla de la pasión*⁵⁸ (Restrepo, 1987) para entender las formas que se despliegan allí y las maneras en que estos operan de un modo singular en el que los vestigios, las ruinas y los imaginarios se articulan para desplazar tensiones espaciales reales.

2.3.3.1 *La isla de la pasión* (Restrepo, 1987): ficciones del paraíso y extravíos del poder

Para comenzar la discusión, introduciremos la imagen representacional espacial en la que coexisten la isla, el punto de referencia del cual se desprende y un tercer punto intermitente, para el caso, la isla de Clipperton, México y Francia, respectivamente. En dicha imagen inicial Clipperton es un diminuto punto que titila gracias a los variados intereses (soberanía, expansión, territorio, posición estratégica) que suscita para México y Francia. Marco, mapa y entidades geográficas, distancias cuya continuidad es irrevocable a las condiciones espaciales por cuanto los puntos separados constantemente buscan la definición del límite, ansían la expansión y la definición de sí mismos, incluso si este límite está fuera de toda jurisdicción —en el caso de Francia, ya que Clipperton se encuentra en ultramar, más allá que cualquiera de sus colonias, a 10.764 km—. «Así pues, el aislamiento es lo que hace de la isla lo que es. Lo que el marco hace con respecto al

⁵⁸ *La isla de la pasión* combina la crónica con el género de novela histórica para dar sentido a hechos y personajes reales. El ejercicio periodístico, propio de Restrepo, valora el archivo, las conversaciones con los descendientes de los sobrevivientes y la confrontación de documentos como el *sumun* real y comprobatorio de la política como punto reflexivo. En ese sentido, más allá de las posturas estéticas, la novela explora desde la política y la geografía el destino de los personajes.

cuadro, excluyéndolo del contexto de mundo, y lo que con respecto a los pueblos y grupos efectúan las fronteras fijadas, eso mismo es lo que consigue llevar a cabo el aislador, el mar, con respecto a la isla» (Sloterdijk, 2018: 239). Las estrategias bélicas y guerreras del ensanchamiento del mapa y el territorio desempeñan un papel importante en la condición de la isla en estudio, el «mar aislador» decreta la suerte de las disputas que originan los conflictos —reales e imaginarios— narrados en la novela y los prototipos del mundo son también susceptibles de análisis gracias a esta configuración.

La existencia de Clipperton se remonta a Fernando de Magallanes en 1519, quien «la divisó a lo lejos [...] y la bautizó con el nombre de Isla de la Pasión. [...] Durante siglos [Clipperton] ha trabajado para convertirse en una fortaleza inexpugnable, edificando alrededor de sí misma, pólipo por pólipo, una muralla viviente de arrecifes coralinos que acechan bajo las aguas para destrozar los barcos que se acercan» (Restrepo, 2016: 15). La historia que la contiene es circunstancial y disparatada, sumando los tiempos que ha estado habitada, no serían más que unas pocas décadas entrecortadas entre sí por siglos. Casi mítica, la Isla de la Pasión es,

punto mínimo, imperceptible, a donde no se puede llegar y de donde no se puede salir. Barrida por huracanes, erosionada por las mareas, borrada de los mapas, olvidada por los hombres, extraviada en el mar, antes mexicana y ahora expropiada y ajena, [...] no existe. [...] no hay tal lugar. Ilusión a veces, y otras veces pesadilla, la isla no es más que eso: sueño. Utopía. (Restrepo, 2016: 16-17)

En el escenario propuesto, la dudosa existencia del lugar requiere, en principio, tomar la imagen de los puntos separados para crear el mapa en el que pueda estar y a partir del cual llegar a las estructuras que en él subyacen. Sobre Clipperton se han escrito textos de carácter jurídico, histórico, documental y ficcional⁵⁹ en los que son constantes las reiteraciones sobre el infortunio o el asombro ante la posibilidad misma de la isla, debido a las insólitas condiciones geográficas. En términos técnicos, Clipperton es un atolón, «una asombrosa formación anular, con agua en el centro y agua alrededor. Un anillo de tierra con una laguna en medio, en medio, a su vez, del océano» (Restrepo, 2016: 67). La distancia de otras islas (el archipiélago Revillagigedo está ubicado a 1000 km) o continentes (hasta Acapulco se deben recorrer 945 km) ha determinado su aislamiento, de hecho, el periodo en que albergó más personas es el mismo del que se ocupa *La isla de la pasión*.

⁵⁹ Al respecto cabe mencionar *Clipperton. Isla mexicana* (Miguel González Avelar, 2009), *Clipperton: The Island Time Forgot* (Jacques-Yves Cousteau y Theodore Strauss, 1978), *Clipperton* (Pablo Raphael, 2014) e *Isla de bobos* (García Bergua, 2014).

Laura Restrepo escribió la novela durante su exilio en México. La escritora huyó de Colombia en 1985, luego de ser informada de que su nombre aparecía en la lista⁶⁰ Operación Águila, a raíz del fallido Acuerdo de Paz entre el gobierno de Belisario Betancur con el grupo guerrillero Movimiento 19 de abril (M-19)⁶¹, dado su papel de mediadora en este. La analogía presente en los dos hechos vinculantes de las motivaciones de la historia es, en efecto, la isla de Clipperton y sus personajes lanzados al exilio por extrañas y sucesivas tramas administrativas, y la historia personal de Restrepo que la llevó a errar por distintos países, el primero de ellos, México. «Allá aprendí que el exiliado siempre vive en una isla, soñando con volver. Hay una añoranza en el alma. Tienes el cuerpo en un lado y el corazón en otro. En esa época nació *La isla de la pasión*, un libro que explica a la perfección esa sensación...» (Restrepo en Álvarez, 2016). El carácter político que toma la memoria y las comparaciones de las dos historias convergentes nos pone, en primera medida, frente a la construcción literaria como la manera de explorar los espacios personales y las sensaciones de habitar uno u otro lugar y de cara a las afectaciones reales en los productos literarios. Viaje constante entre pasadizos íntimos y espacios de la realidad, metáforas vividas capaces de contener los infortunios y los desafíos. El novelista colombiano Juan Gabriel Vásquez lo describe así:

Escribir novelas es el arte de convertir los recuerdos reales en recuerdos inventados; de reemplazar nuestra memoria privada, individual y limitada, por la particular manera de recordar que tiene la literatura, cuyo rasgo más extraño es el de formar parte de eso que llamamos inconsciente colectivo mientras nos provoca la ilusión de estar hablando de nuestra vida más íntima. (2018: 145)

De modo que el espacio de Clipperton y su ubicación geográfica condensan en *La isla de la pasión* la separación de los mundos hasta el momento vividos por la autora y, en su momento, por los personajes. Refiere a la experiencia utópica en la que el apartamiento, el desplazamiento permite explorar otras maneras de construcción social y de escritura de la historia, puesto que «las causas del exilio literario son mayoritariamente políticas, y la mirada hacia atrás reivindica el recuerdo, la memoria, como instrumentos

⁶⁰ En Colombia es común la circulación de listas con nombres tipo panfleto u obituarios como advertencia a esas personas de que pueden ser asesinadas. Esta medida intimidatoria es utilizada por grupos subversivos y paramilitares por igual. La lista Operación Águila es de tipo contrainsurgente, «donde se amenaza a supuestos auxiliares, milicianos y “guerrilleros encubiertos” [...] suelen aparecer esas amenazas coincidiendo con operaciones contrainsurgentes, lo que hace **sospechar que en algunas ocasiones pueda haber detrás agentes del Estado** (Negrillas en el original)» (Álvarez en Cosoy, 2017).

⁶¹ El desencanto político fue narrado en *Historia de una traición* (Plaza & Janés, 1986), reeditado con el título *Historia de un entusiasmo* (Grupo Editorial Norma, 1999). Este libro funciona como memoria y también como catarsis del frustrado proceso en el que Restrepo participó de manera activa, como testigo, periodista y mediadora.

también políticos para hacer justicia a las víctimas de persecuciones, para oponer el pasado al presente» (Siguan y Rius, 2018: 7). La fantasía política que se deriva de esta necesidad es capaz de articular los mundos en un nuevo orden, y desde allí plantea la mirada ajena y propia de los sistemas, sus conexiones y los modos en que los diversos modelos operan. Es, en todo caso, una postura crítica a las maneras estandarizadas, a los modelos económico-políticos dominantes de cada época.

El exilio está mediado por el viaje, implica la separación de las organizaciones sociales, las subjetividades y los procesos personales y comunitarios. «La isla proporciona la geografía específica al exilio del personaje, no solo por representar lo más lejano e inaccesible, sino porque expresa fehacientemente la oclusión de un espacio ensimismado y conflictivo» (González de Tobia, 2007: 200). Salir, escapar, expatriarse, soñar ese otro espacio que ha quedado en el pasado y se hace presente en la ilusión es estar fuera de, participar a distancia. El tiempo que durará esta condición es inespecífico, en sentido real y figurado, pues el exiliado «ha quedado al margen de un lugar donde el tiempo ha transcurrido sin él, de forma que no solo ha sido excluido de un lugar concreto, sino también del futuro con todas sus posibilidades en aquel lugar. El exilio como destierro es también un destiempo» (Siguan y Rius, 2018: 8), la supresión de lo recorrido hasta ese momento. El movimiento implícito en ese viaje, más allá de las oportunidades, se presenta como la pérdida del espacio. Ir a otro lugar a crear de nuevo teniendo como herramienta la incertidumbre del porvenir, de lo que sucederá cada día, imprime en los cuerpos cierta irrealidad con la que tendrán que afrontar los hechos. «La utopía no apela a un lugar a donde huir, sino a un mundo alternativo respecto del cual se puede medir la realidad» (Siguan y Rius, 2018: 10), y en ese sentido, la confrontación permanente de los espacios y las espacialidades recientes del exiliado declinan por la vía de la implantación y la suplantación. En primera medida, implantación dentro de sí de los regímenes que enfrentará, de las reglas y las condiciones que deberá aceptar para hacer parte del espacio recién adquirido. Esta experiencia de aprendizaje dará paso a la suplantación a modo de reemplazo. En esta figura coexisten en simultáneo los espacios y tiempos que se habitan y los que han precedido a la situación de exilio.

De vuelta a las ideas sobre la utopía propuesta por Jameson (otredad y sistematicidad en busca de la totalidad), la sociedad compuesta por el capitán Ramón Arnaud, su esposa Alicia Rovira, Altagracia Quiroz, el teniente Secundino Ángel Cardona, su esposa Tirsa Rendón, el sargento Irra, los soldados Jesús Neri y su esposa Juana, Victoriano Álvarez, Pedrito Carvajal y su esposa Francisca, Faustino Almazán,

Arnulfo Pérez y su esposa Benita, Gustavo Schultz, su compañera Daría Pinzón y la hija de esta, Jesusa Lacursa, como personajes reales novelados, y Laura Restrepo como relatora, hacen de Clipperton un laboratorio histórico real, un lugar en el que las producciones de sentido sobre los sistemas sociales procesan las estructuras de poder condicionadas por el espacio, luego efectivamente idealizadas por los personajes debido al carácter geopolítico que tiene la historia. «Es este [el carácter geopolítico] el que ahora trata de convertir la alegoría nacional en un instrumento conceptual para comprender [...] [el] nuevo estar-en-el-mundo» (Jameson, 1995: 24), de modo que la búsqueda de sentido se encausa en puntos de representación y de significación, la existencia se ha colmado de sentido y es de naturaleza política. La idealización de la utopía reemplaza los problemas y necesidades previas; convertida ahora en el fin de los propósitos, enaltece la totalidad de los designios.

En la isla conviven dos modelos diferenciados de estructuras sociales: la representada en la autoridad del capitán Arnaud, designado como gobernador militar, y la apuesta económica extractivista dirigida por Gustavo Schultz, plenipotenciario de los intereses de la Pacific Phosphate Co. Ltd., dedicada a la explotación de guano. La arqueología del futuro conduce la búsqueda sobre los elementos que llevaron a este grupo de personas a la experiencia de anticipación de los conflictos que se darían en México en el marco de la Revolución mexicana (1910-1917) o la Gran guerra (1914-1918) como un equivalente: el fracaso de la isla = la caída del porfiriato y la desarticulación política de Europa. Cimentar sobre lo inexistente es dirigirse indefectiblemente hacia el fracaso. Esta podría ser la lección al final de los acontecimientos; no obstante, la convicción de estar creando un Estado ideal y posible paradigma político-social es la consigna que mueve los personajes. La conciencia del proceso habitacional provocado en la isla comienza entonces desde lo fundacional, pues

habitar también es poderse instalar sin raíces y hacerse una vida donde quiera que uno se encuentre provisionalmente. El reconocimiento del desplazamiento como hecho espacial fundamental y de la originalidad del habitar móvil significa que uno puede hacer una casa sin necesariamente tener vínculos inmemoriales con el suelo o con una edificación. (Besse, 2019: 209)

De tal forma que la sumatoria del viaje permite la instauración de los modelos de habitar acorde con lo contextual, lo que implica la posibilidad creativa de las formas habitacionales, así como los símbolos vinculados a estas, teniendo como base los aprendizajes corporales e institucionales previos al arribo a la isla. Las identidades se

crearán en la medida del fortalecimiento del lazo emocional entre las personas y el espacio, el devenir de las actividades estará incorporado como la posibilidad del proceso jerárquico estandarizado en torno a la institución militar que allí rige.

El capitán Arnau fue designado (casi obligado o castigado) para regentar una guarnición de once soldados en la isla de Clipperton. La desolación y el sentimiento de engaño están siempre presentes en la mente del capitán, tanto así que «cuando el barco se le borró de la vista, [en 1908] Ramón se dio cuenta de que se sentía ofendido, lastimado, solo como un perro. El nombramiento de gobernador, el ascenso a capitán, la entrevista con Porfirio Díaz, le parecían ahora pajaritos de colores que adornaban la realidad escueta: lo habían abandonado a su suerte» (Restrepo, 2016: 77). La desazón persistiría hasta el final, la isla era la representación de un estado «otro» en apariencia propio, y la posibilidad de instaurar en él sus ideas de progreso con muy poco:

Abajo, en las bodegas [del buque *Corrigan II*] iba la parafernalia necesaria para convertir esa isla estéril en un lugar habitable: costales de tierra negra para hacer una huerta y semillas de verduras; un enorme abastecimiento de grano y frutas, incluyendo varias gruesas de cítricos; herramientas; telas y máquinas de coser; fusiles, machetes y otras armas; una bandera mexicana de seda verde, blanca y roja y con el escudo bordado [...] cerdos, gallinas; kilos de carne cecina de Oaxaca; medicamentos y tratados de primeros auxilios; plantas en macetas; carbón y otros combustibles; cuadros y fotografías de familia; un recibidor austriaco; mecedoras de mimbre hechas en Acapulco; una mandolina; un fonógrafo y los discos de moda; el juego de cepillos de plata y crin de caballo para el pelo de Alicia; un par de canarios en su jaula; golosinas, libros y periódicos. (Restrepo, 2016: 61-62)

Las imitaciones de los sistemas y el deseo de realizar a cabalidad sus tareas lo llevaron incluso a «[regentar] una farmacia dotada de material quirúrgico, desinfectantes y remedios. Guiado por los diccionarios de medicina que había traído del continente, él personalmente se convirtió primero en farmacéuta, después, cuando cobró confianza, en médico, y finalmente, cuando las circunstancias se lo impusieron, en cirujano» (Restrepo, 2016: 82). Y Alicia, por su parte, «tomó la decisión de poner a funcionar la escuela y de dedicarle la mayor parte de su tiempo. En la playa, [...] levantaron un pequeño tambo sin paredes y con techo de hojas de palmera, y allí sentaron a los niños —nueve en total— alrededor de una mesa larga» (Restrepo, 2016: 109). La materialización de preceptos utópicos pasa por la elaboración mental para desarrollarse en lo real, en lo práctico. Lo ilusorio se reorganiza en el espacio social a modo de proyecciones y fantasías. La distancia y el alto grado de experimentación operan como pausas en el acontecer y circunstancialmente, Ramón Arnau experimenta el sueño:

Azufre, pestes, arrecifes, rompientes, huracanes, todo eso es cierto, pero Clipperton no puede ser tan nefasta como parece, porque si lo fuera no tendría explicación este otro hecho, también cierto, históricamente irrefutable: hace tres cuartos de siglo un joven oficial del ejército mexicano, el capitán Ramón Arnaud, y su esposa, Alicia, desembarcaron recién casados, cargados de ilusiones y de enseres domésticos, con la firme convicción de poblarla con sus descendientes, y Clipperton, la iracunda, los recibió mansamente, les permitió habitarla sin apuros y vivir en ella tan felices como debieron estar Adán y Eva en el paraíso. (Restrepo, 2016: 16)

Lo anterior impone al análisis la doble tensión de los vestigios revelados en el distanciamiento de los deseos: las ideas de gobernanza, de éxito, de honor son inútiles en el escenario de los exiliados y los proscritos, pues aunque los soldados y sus familias hicieron cuanto pudieron para «hacer como si» todo fuera verdadero, normal, la aridez de la isla, las inclemencias del mar, la lejanía y la incomunicación demostraron que el fingimiento no era suficiente para sobrevivir. Después del huracán

los habitantes de Clipperton habían cambiado de carácter. Ahora eran más recelosos, doblemente astutos, peleoneros como nunca, ventajosos y egoístas. También cambiaron físicamente: cobraron un aspecto irremediable de damnificados por la vida, de mendigos de la naturaleza, del cual ya no habrían de redimirse jamás. En los niños se notó la transformación más que en nadie. El huracán les rompió las amarras a la civilización, y en 24 horas involucionaron 24 siglos. Dada la situación de emergencia en que quedó la isla, los adultos se fueron olvidando de bañarlos y de vestirlos, de regularles el horario, de enseñarles y de corregirlos, y cuando se dieron cuenta, sus propios hijos se habían convertido en una manada arisca de criaturas semisalvajes y desnudas que correteaban por las rocas sin importarles si era de día o de noche, que se comían el pescado crudo y que entraban y salían del mar con naturalidad de anfibios. (Restrepo, 2016: 183)

El proyecto, a todas luces, era desde el inicio un sinsentido. Otro rasgo del distanciamiento se evidencia en no mirar al pasado, en despreciar la historia y encaminarse al futuro, ignorándola. El desgaste del presente produce una especie de repetición, de instante detenido, de bucle incierto. El 2 de enero de 1909 las noticias contadas con prisa por el capitán del navío *El Demócrata*, Diógenes Mayorga, sobre las insurrecciones y sus protagonistas en suelo mexicano, se disipan en la bruma de las emociones de la mente del capitán Arnaud, pues los periódicos de *El imparcial* seleccionados por el capitán Ávalos para contextualizar los acontecimientos de México no contenían «ni una sola palabra [sobre los antireeleccionistas, la conmoción nacional o Madero]. Ni siquiera se los mencionaba [...] Las noticias solo hablaban de la inauguración de un puente o de otro tramo del ferrocarril, de las recepciones de honor de algún embajador extranjero, de la condecoración impuesta a don Porfirio por el emperador del Japón» (Restrepo, 2016: 105). De modo que Ramón Arnaud resuelve creer que «en México no pasa nada. Todo está bien. Como siempre, todo está perfectamente bien» (Restrepo, 2016: 105).

El interés por mantener la soberanía en un punto tan lejano y ajeno es tan infructuoso como absurdo; el regimiento militar obedece las órdenes cual actividades insertas en sus mentes y cuerpos, mas no como iniciativas autónomas o corolario de ideologías claras. Los actos realizados allí no son más que la demostración de la imposibilidad de unir la actualidad, la realidad a las disposiciones históricas. Los caprichos administrativos fueron suficiente razón para unir los días. Sin hallar sentido a las actividades en la isla durante varios años, no renunciaron a izar la bandera, a respetar los horarios de trabajo comunitario en la huerta, el faro, los patrullajes a los confines (cercanos) de la isla, a la construcción y adecuación de las casas para los soldados, a la búsqueda del tesoro del pirata Clipperton, a la construcción del tren «como de juguete que arrastraba su hilera de vagoncitos destapados por unos rieles tendidos desde las blandas montañas de guano, al norte de la isla, hasta los depósitos donde lo secaban y procesaban, al lado del muelle, sobre el costado oriental» (Restrepo, 2016: 80). Estas actividades no son más que artificios, vivencias que simulan una vida real en el emplazamiento al que han sido condenados. Inicio reiterativo, presente sin posibilidad es el tiempo que ensayan cada día los personajes, porque

[...] en algún punto las discusiones sobre la temporalidad siempre se bifurcan en las dos sendas de la experiencia existencial (en las que parecen predominar las cuestiones de memoria) y del tiempo histórico, con sus urgentes interrogaciones al futuro. [...] [pero] es precisamente en la utopía donde estas dos dimensiones se reúnen sin fisuras y donde el tiempo existencial es introducido en un tiempo histórico que paradójicamente también constituye el fin del tiempo, el fin de la historia. (Jameson, 2015: 22)

Dicho de otro modo, el tiempo subjetivo y el colectivo se confunden en la utopía, al margen de otros tiempos y, por ende, sin trascendencia histórica, ya que las pretensiones instaurativas de la excepcionalidad implican dicha ruptura y la renuncia a la historicidad. El futuro es presente en la medida en que es el tiempo que vivencian los personajes y, en cuanto a su fugacidad, todos los tiempos se condensan en uno solo: el presente. Por tanto, el futuro es ficticio.

Las condiciones utópicas materializadas en el punto isla y el sistema de poder implantado en ella son una proyección a escala de las formalidades necesarias para un regimiento militar que reúne todas las instituciones —nación, educación, empresa, religión, familia—, en la que se simulan las tareas siguiendo las instrucciones aprendidas antes de la convivencia en la isla. Así, «el espacio utópico es un enclave imaginario dentro del espacio social real, en otras palabras, que la misma posibilidad del espacio utópico es

en sí resultado de la diferenciación espacial y social» (Jameson, 2015: 31), es, en consecuencia, una fractura del tiempo. Ensayar un régimen distinto encamina las acciones hacia la idealización, conduce a la totalización de la ilusión. Milton Santos se refiere a las totalizaciones como el sistema que está en constante hechura (*La naturaleza del espacio*, 1996), como el resultado de los procesos incesantes entre los factores que intervienen en dichos procesos, en este caso, las personas y el espacio insular. Desde esta perspectiva, totalizar el espacio implica percibir las acciones como momentos continuos, donde el futuro se manifiesta en el presente sin aspirar a un fin. Las totalidades implícitas en el devenir de los días, por su parte, son simples instantes que, a su vez, tampoco se consuman. La brevedad y la urgencia presiden la existencia. Esta imagen coincide con la idea de Jameson sobre el tiempo utópico, toda vez que este —el tiempo utópico— se acerca cuidadosamente, anhela totalizar los procesos y las producciones de sentido dentro del paquete totalizante que el tiempo no permite en su fugacidad, es proceso inagotable, síndrome de Sísifo *per se*. «La utopía es, por consiguiente, por definición, una actividad de aficionado en la que las opiniones personales ocupan el lugar de los artilugios mecánicos y la mente obtiene su satisfacción de las meras operaciones de reunir nuevos modelos de esta o aquella sociedad perfecta» (2015: 53). Clipperton había eliminado de las mentes de sus habitantes cualquier otro espacio; los años transcurridos allí, en medio de la sorna, el calor y el frío estacionarios, los convirtió en una civilización perdida, un ensayo social estrafalario e inocuo en el que cada personaje crea, vive y reconstruye constantemente su prospecto de utopía.

Todo tiene más significado en el espacio utópico y, por tanto, en Clipperton los rasgos civilizatorios que enuncian el pasado humano y del trasegar de los personajes hasta ese momento funcionan como el anclaje entre la sociedad de la que ya no hacen parte y la nueva, propia, que intenta instaurarse en el espacio insular. «La rutina que llevaban era un remedo de civilización y la monotonía apacible que reinaba se parecía a la felicidad» (Restrepo, 2016: 85). Prevalecen la milicia, el hogar, la fábrica a modo de instituciones y ante la ausencia de lo religioso lo místico inviste los gestos, las acciones y las iniciativas. La camaradería y la ilusión convierten las cotidianidades en espacios de ensueño:

No fueron las tareas domésticas lo que más las unió, ni la escuela, ni el taller de costura y bordados. Fue el cuidado colectivo de su pelo, que llegó a convertirse en un ritual semanal. Todas, sin excepción —Alicia, Tirsa, doña Juana la partera y las soldaderas— tenían unas cabelleras espléndidas, que les llegaban a la cintura, y que nunca, desde la infancia, habían sido cortadas. [...] Cada miércoles a la madrugada se reunían en los lavaderos y se enjuagaban el pelo con agua de lluvia serenada en ollas de barro. Contra el sol que lo aclaraba, se echaban chile y hierbas

aromáticas para renegrearlo, y contra el mar que lo reseca, se untaban un emplasto de huevos de pájaro bobo. Para fortalecerlo, se hacían masajes con Tricófero de Barry o con aceite de víbora, y para aromatizarlo, lo rociaban con unas gotas de vainilla. Lo enjuagaban de nuevo, se envolvían un rebozo en la cabeza, sacaban las sillas al sol y se sentaban a dejarlo secar. (Restrepo, 2016: 20)

Las sinergias afloraron sin mayores contradicciones; el trabajo, las tareas domésticas, los juegos de los niños, la simulación de la escuela y las excursiones, los nombramientos y ascensos militares se transformaron en rituales colectivos, la vida y sus ritmos adquirieron la apariencia del sueño. Por ejemplo,

en medio del pequeño paisaje calcinado de Clipperton, los cien metros cuadrados de tierra negra, húmeda, punteada de brotes verdes, era un espejismo. La desyerbaban y rociaban con la ternura con que se cuida a un primogénito, y por las tardes, antes de que oscureciera, todos, aun los que estaban dedicados a otros trabajos, pasaban un rato a observar los progresos. [...] Esa costumbre cotidiana hizo que la vera de la huerta se convirtiera en lugar de congregación y entrara a cumplir las funciones de la plaza central de un pueblo. (Restrepo, 2016: 84)

En el proceso totalizante la comunidad se enfrenta a los días como a la grieta del tiempo, utopía que desnaturaliza el *continuum* de la vida, aunque este avance⁶². La docilidad del grupo de personas sorprende por completo, pues la estabilidad estuvo resguardada por la escala jerárquica consolidada en la institución militar. Los proscritos actuaron de acuerdo con su rango, esperaron órdenes del gobernador, el teniente Ramón Arnaud. Alicia y las soldaderas, «mitad heroínas y mitad putas, marchaban detrás de la tropa siguiendo a sus juanes [hombres]» (Restrepo, 2016: 171), aun en los confines del mundo ejecutaron sus tareas y roles tal como lo habían aprendido en tierra firme. El enclave de la isla trascurría fuera del tiempo, fuera del mapa al que pretendían pertenecer. Durante los ocho años de exilio no tuvieron la necesidad de enfrentar los supuestos enemigos franceses que irían en pro de la isla, en cambio se entregaron a su ritmo como si de un juego se tratara, puesto que

la isla no es otra cosa que el sueño de los [...] [humanos], y los [...] [humanos] la mera conciencia de la isla. Y, una vez más, basta una condición para ello: que el [...] [humano] se retrotraiga hasta el movimiento que le conduce a la isla, movimiento que repite y prolonga el impulso que produjo la isla. De modo que la geografía y la imaginación formarían una unidad. (Deleuze, 2005: 17)

De esta unidad se desprende, además, la cohesión establecida entre el territorio, inhóspito e irascible y los habitantes, dóciles y pacientes. La sumisión altera los hechos,

⁶² Es dicente, en este sentido, la pregunta que formula Alicia al capitán Perril el día del rescate: «—Me gustaría saber en qué fecha estamos— [...] Le respondieron que era miércoles, 18 de julio de 1917. —Qué extraño —comentó ella—, nosotras estábamos en lunes 16 de julio de 1916. Nos equivocamos solo por dos días, pero nos tragamos un año entero» (Restrepo, 2016: 314).

las oportunidades no son tomadas como tales; incluso en las circunstancias más adversas, la amalgama entre la isla y el destacamento militar es tal que les impide dejarla, como se ve en el siguiente hecho. El *Cleveland* arribó a Clipperton el 21 de junio de 1914 en busca del *Nokomis*, un barco neerlandés que había llegado allí arrastrado por el huracán del 28 de febrero de 1914. El capitán W. Williams ofreció llevar los habitantes de la isla a tierra firme, respaldado en la petición de Félix Rovira, padre de Alicia, y el rechazo a la propuesta sorprende, ya que las ideas de honor y lealtad se imponen a la lógica del momento. «Mis hombres y yo, junto con nuestras esposas e hijos, permaneceremos aquí mientras no recibamos órdenes superiores de hacer lo contrario» (Restrepo, 2016: 211), expresa el capitán Arnaud en un mensaje de respuesta al capitán del barco. El respaldo obtenido por sus subordinados enalteció su ego y purificó sus anteriores errores militares; en su perspectiva, «sentado sobre el tronco inclinado de una palmera, Arnaud seguía sin saber si lo correcto hubiera sido irse o quedarse. Pero ya no le importaba. Fuera lo que fuera acababa de vivir el mejor día de su vida, el que lo hacía un hombre digno y memorable, y su reino ya no era de este mundo» (Restrepo, 2016: 212).

El poder expresado en la jerarquía del gobernador se refuerza en la consideración de la isla como reino: el panorama, para esa ocasión, era la de una roca desnuda con algunos montículos de escombros, las pocas edificaciones y proyectos modernistas como las cisternas y el ferrocarril prácticamente habían desaparecido; no obstante, representar y defender la soberanía mexicana acentuaba la necesidad de un territorio que gobernar, un límite que resguardar y un regimiento que dirigir. Ante el silencio del Gobierno, la ausencia de provisiones y alimentos y la renuncia al regreso, los habitantes de Clipperton «asumieron su condición de naufragos con una resignación cristiana que fue tomando visos de hedonismo pagano a medida que descubrieron las ventajas del aislamiento, el encanto de la soledad y las mil posibilidades de ocio» (Restrepo, 2016: 213). Se entregaron al espacio y se olvidaron del tiempo, tomaron varias siestas al día, comieron poco —cada vez menos— y la morosidad de sus cuerpos se sumó al profano trasegar del día y de la noche, los delirios e ideas fantasmales se alojaron como compañías inanes pero pertinaces en medio de la espera. Entonces, si «la unidad de la isla y su habitante no es, por tanto, una unidad real, sino imaginaria, como la idea de mirar detrás de la cortina cuando no se está detrás de ella» (Deleuze, 2005: 17), es oportuno señalar el modo en que la renuncia a la utopía o la transformación negativa de esta desencadenó rupturas a nivel ideológico y social que modificaron la experiencia real, trastocando el entramado simbólico establecido.

La alteración sugerida nos lleva entonces a la ruptura acaecida por las condiciones geográficas y climáticas, suceso que minaría los deseos, el sueño y la ficción. Varios eventos rompieron el estupor de los habitantes y las lógicas del poder: el primero de ellos, el huracán del 18 de febrero de 1914, a partir del cual se eliminaron las formas con las que se habían relacionado hasta ese momento, «la huerta y su tierra negra, las construcciones, el muelle, cualquier rastro de civilización, todo el trabajo humano realizado durante años, había desaparecido de allí» (Restrepo, 2016: 167). Carentes de los referentes arquitectónicos a los que estaban habituados y conscientes de la imposibilidad de una reconstrucción, las actividades diarias se organizaron en pro de la supervivencia, las relaciones de los cuerpos y el espacio fueron despojadas así del sentido territorial y geográfico, e instaladas, podríamos decir, en lo animal. Tomando en cuenta que

la arquitectura, [...] constituye exclusivamente un elemento de sostén, que asegura cierta distribución de las personas en el espacio, una canalización de la circulación, así como la codificación de las relaciones que mantienen entre ellas. [...] no solo constituye un elemento del espacio: se la piensa precisamente como inscrita en un campo de relaciones sociales, dentro del cual introduce unos cuantos efectos específicos. (Castro, 2018: 155)

Una vez eliminados estos efectos específicos, las personas quedan frente a nuevas formas de interacción social, menos reguladas y más dependientes de estrategias individuales de supervivencia. La autoridad única que orientaba la producción de sentido se diluye, dando lugar a prácticas autónomas que buscan organizar la vida cotidiana casi de manera independiente. El espacio se convierte en otro, la ruptura del equilibrio certifica la destrucción de la utopía. «La viabilidad de la fantasía utópica encuentra sin duda su prueba y su verificación en el modo en que promete resolver también todos los demás problemas concomitantes» (Jameson, 2015: 180), advierte Jameson sobre el ocaso de los sistemas utópicos. Con muy pocos víveres, poca agua potable, diezmados los suministros médicos y nueve nuevos naufragos llegados a la isla en medio del huracán, la amenaza se cristaliza en pocas horas, las suficientes para hacer un censo de los estragos y los sobrevivientes. Los problemas no parecen tener solución, pues la esperanza de un rescate se diluye con el transcurrir de los días y las miradas al vacío compendian destino y fracaso. Cada factor social «reordena sus términos primarios y secundarios, sus dominantes y sus subordinados, su práctica combinada de imaginación e ilusión, sus modos estructuralmente originales» (Jameson, 2015: 180). En consecuencia, la

comunidad de Clipperton, según sus creencias y carácter, con su poca humanidad se ubica en un lado u otro de la isla en busca del restablecimiento del orden emocional y físico.

Otro evento determinante, quizá la consumación del orden, sobreviene con la epidemia de escorbuto. Tras meses de espera del arribo del *Corrigan II* con las provisiones y ante la inminente hambruna, los hombres se entregan a la pesca como única posibilidad de adquisición de alimentos. Los medicamentos, en cambio, imposibles de sustituir, evidencian la caída del régimen. La sociedad declina, pierde la esperanza y abandona el sueño; las pesadillas de muerte los llevan al delirio, emprenden iniciativas fantásticas como excursiones a la piedra del sur tras el mítico tesoro del capitán Clipperton y organizan fiestas lamentables en las que apenas cruzan palabra. La carencia de ácido cítrico hace estragos en los cuerpos: el escorbuto abraza las familias, determina cuarentenas y soledades más allá de lo experimentado. Agotado el más íntimo aprovisionamiento de equilibrio, la producción de fundamentalismo se instaura en la isla de manera orgánica, por lo que el nuevo orden del mundo rápidamente enfrentó dos posiciones. Por un lado, la que podríamos denominar la facción científica, emplazada en la casa de los Arnaud, y por otro lado la de la isla, la facción dogmática representada en Juana Neri, convertida entonces en curandera, médium, sacerdotisa y adivina. La miseria psíquica exacerbó los rencores y a Victoriano Álvarez, el farero, mulato, «el chivo expiatorio, [...] lo odiaron desde el fondo de sus entrañas, lo maldijeron por negro, lo proscibieron por contagioso [...] Nadie lo quiso cuidar» (Restrepo, 2016: 221), y días después, «caminaron hasta la guarida del faro, [...] [lo] encontraron [...] tirado en la hamaca, todavía vivo, y lo golpearon hasta que lo sintieron muerto» (Restrepo, 2016: 224). Como respuesta al abandono crearon el monstruo, lo enfrentaron y lo redujeron a la más ínfima humanidad. La política comunitaria sirvió como acelerante y amalgama de la ley del más fuerte. Desconocieron que la peste cobraría sus víctimas por encima de las camaraderías, las razas y los géneros, y se entregaron a la superstición y al deseo de fe. La sustitución de los poderes e ideologías manifestó las disimetrías e hizo aflorar la lucha de clases, aceptada con mansedumbre hasta ese momento. El poder del gobernador y sus discursos pedagógicos sobre las estrategias para confrontar la enfermedad con vitamina C —presente en la isla, únicamente en la forma de coco—, fueron desestimados por inverosímiles y demorados; en cambio, la superchería y los propósitos de enmienda congregaron a los más desposeídos, los soldados y lo que quedaba de sus familias, ante la figura espectral de Juana Neri. Ubicada cerca de la laguna,

[en el] nicho de escombros y basuras que le servían de refugio, [...] ella se asomó cubierta de harapos. Se paró en un montículo de piedras, y habló del demonio. Clipperton vivía en el pecado, como Sodoma y Gomorra [...] y la peste era el castigo de Dios. [...] Le quedó fácil convencerlos. Ella misma ofició ceremonias de matrimonio, bendiciendo patéticas parejas de novios devorados por la enfermedad. Celebró bautismos colectivos, haciendo que los catecúmenos se metieran hasta las rodillas entre la laguna y rociándoles la cabeza con el agua podrida. (Restrepo, 2016: 225)

La alteración de la realidad eliminó de los personajes los hábitos civilizados y, en algunos, también la cordura. La atomización de la estructura jerárquica militar que sostenía la isla liquidó el impulso utópico. El espacio, desprovisto de signos, desnudo de significado, se impuso a los propósitos sociales estructurantes. Abandonados a su suerte, cada uno enfrentó su destino con autonomía hasta que «las lluvias pararon de golpe. El cielo cambió su piel, como las serpientes, por una nueva. Limpia, inocente, azul. Los Arnaud y sus tres hijos, los Cardona y demás habitantes de la casa estaban vivos. Además, estaban sanos. Eran los únicos sobrevivientes de la isla de Clipperton» (Restrepo, 2016: 228). Triunfó la ciencia. Disminuida como quedó, la población se dedicó a experimentar la libertad, a pasar los días al sol y a engañar el hambre con ilusiones de rescate. La locura y el deseo de auxilio hicieron que el capitán Arnaud viera un inexistente barco y se lanzara al mar acompañado del teniente Cardona en procura de la salvación. «El planchón se acercaba al arrecife y se sacudía con violencia. Se montaba en la cresta de las olas, subía muy alto, luego caía [...] aparecía de nuevo, flotando en los vapores verdes y jineteando las moles de agua. Una gran ola negra lo arrastró hacia atrás, hacia la playa» (Restrepo, 2016: 243). Los valerosos, dignos y atrevidos militares terminaron así su existencia y el grupo, cada vez más reducido, enfrentó la rudeza cual ecuación desproporcionada: a menos gente, más desapacible y ruda se torna la isla. Según se cree, en este punto sobrevivieron solo mujeres y niños; el golpe de realidad de la soledad y la indefensión transformó sus roles, la decisión de domar la isla se renovó en las palabras de Alicia:

—Aquí se murieron los hombres —dijo—. Pero nosotras seguimos vivas. Están vivos los niños, y hay que alimentarlos. [...] Repartió los pantalones que quedaban de recuerdo de los hombres. Los cortaron por encima de la rodilla y se los ajustaron a la cintura con trozos de cabuya. [...] A partir de ese día, trabajaron en el mar desde el amanecer. [...] Con el tiempo perfeccionaron otros métodos prácticos de pescar. Alicia volvió a desempeñar su papel de maestra de escuela, y los niños y las demás mujeres tuvieron que asistir diariamente a sus clases. En vez de lápiz y papel, escribían y sumaban con palitos sobre la arena. (Restrepo, 2016: 249-250).

La capacidad de adaptación que exige el espacio es tal que les permite unos meses más de estancia en la isla. La desnutrición y el atraso en sentido de los contenidos civilizatorios es una constante en el pensamiento de Alicia, estimulado por la ratificación

de su embarazo y el de Tirsa Rendón. Es imperativo llenar los espacios de nuevos signos y sentidos. Entrelazan la amistad con actos prácticos como alimentarse, educar a los niños y preparar los nacimientos, así como ennoblecer su aspecto, reconstruir lo que queda de la casa y fortalecer los accesos, ya que Victoriano Álvarez, a quien creían muerto, renace en la figura del «monstruo del acantilado». Por fantástica que pueda parecer esta vuelta de tuerca, Laura Ortiz señala en un texto de carácter jurídico sobre el periodo del porfiriato que «el soldado [...] se aprovechó de la situación y se erigió como soberano de la isla. Se dice que violó a cada una de las mujeres sobrevivientes, las que fueron prácticamente sus esclavas» (2015: 445), lo que deja ver cuán violentas fueron las condiciones que enfrentaron los personajes. Siendo, como es, una novela histórica, *La isla de la pasión* propone varios protagonistas, pero es en este punto de la narración que la estructura estética expone de manera más clara el verdadero papel de las mujeres en Clipperton: resistencia, capacidad de adaptación y resignificación constante de la vida y el espacio. Lo contingente se torna absolutamente inevitable, por esto el asesinato de Victoriano Álvarez se presenta como el último acto de supervivencia, honor y justicia: «para que aprendas a no andarte chingando mujeres. Con seguridad y precisión, sin prisa, sin asco ni remordimiento, descargó el mazazo en el centro exacto de la cabeza y escuchó un ruido seco, apagado, directo, como el de los cocos cuando los parte un machete» (Restrepo, 2016: 309). Luego, se alejaron en dirección a la playa en la que minutos antes habían divisado un barco. El destierro había terminado por fin. «A Acapulco, o a Salina Cruz, ¿nos puede llevar, por favor? Estos son mis hijos y estas mis amigas, y los hijos de ellas. Somos cinco mujeres y nueve niños. Hace ocho años estamos aquí, y ya queremos volver a casa» (Restrepo, 2016: 310), informa Alicia al atónito sargento Kerr. La restitución del orden que clama en sus cuerpos y mentes es la comprobación del fracaso de la empresa territorial de corte utópico instaurado en la isla con propósitos militares. Lo anterior, respaldado en la idea de que

la «supervivencia» no es en absoluto un instinto, sino por el contrario una especie de ideología, o como mínimo un mecanismo ideológico. Todas las sociedades humanas, organizadas necesariamente en torno a la escasez y al poder, han tenido que programar a sus súbditos para establecer un esfuerzo en apariencia primordial que conserve el propio yo a toda costa, lo cual quiere decir a costa de otros. (Jameson, 2015: 213)

Volver a casa implica, por tanto, retornar al anterior régimen espacial, geográfico, social, económico, temporal. Recuperar el espacio «otro», olvidado e incorporarse a las lógicas del pasado.

Conclusiones: porque habitamos la literatura latinoamericana

La literatura latinoamericana hecha por mujeres conlleva una profunda reflexión sobre la dificultad y, al mismo tiempo, la urgencia de imaginar nuevas modalidades de interacción más justas y equitativas. En el centro de su lógica estética está el gesto de «rehacer», un acto creativo que parte del reconocimiento de la diferencia y del desmontaje de las estructuras heredadas, muchas de ellas profundamente excluyentes. Esta reconstrucción desde lo femenino no es un retorno esencialista, sino una búsqueda activa de subjetividades múltiples que se niegan a replicar los moldes dominantes. La escritura de Angélica Gorodischer, Nélica Piñón, Laura Restrepo y Cristina Rivera Garza ha generado espacios de crítica, donde el lenguaje ya no reproduce lo instituido, sino que se abre a lo inexplorado, al deseo, al cuerpo y a la imaginación. En este sentido, su escritura se convierte en una herramienta crítica de transformación, al cuestionar las formas tradicionales de poder y representación, y al plantear otros modos posibles de existir y de vincularse. Desde la subversión que formulan a los géneros narrativos que frecuentan, convierten, por ejemplo, una novela en un experimento de novela posmoderna con inserción de material documental y otras formas textuales como ensayo o poesía (Cristina Rivera Garza y Laura Restrepo). La irrupción de esta voz femenina múltiple, corporal y transformadora señala la potencia de lo literario como laboratorio de futuros, como espacio donde sí es posible comenzar a imaginar una tentativa de otras maneras de estar en el mundo.

En la escritura de Angélica Gorodischer, el espacio se construye como una invención que desestabiliza las lógicas hegemónicas de organización del mundo. A través de geografías imaginarias, ciudades imposibles o territorios alternos, sus relatos desmontan la naturalización del poder y revelan que toda configuración espacial es una ficción política. Estos espacios, más que ofrecer refugios estables, funcionan como escenarios de desplazamiento y extrañamiento que obligan a repensar las jerarquías, los cuerpos y las formas de habitar. Lo espacial en Gorodischer no propone una evasión, sino una crítica radical al orden establecido mediante la imaginación. En la narrativa de Nélica Piñón, el espacio se articula desde la memoria y el afecto, como un territorio donde confluyen herencias culturales, vínculos familiares y experiencias íntimas. Las casas, las ciudades y los paisajes representan conjuntos simbólicos de la historia personal y

colectiva. Desde ahí, el espacio se vuelve un lugar de tránsito entre lo vivido y lo recordado, configurando una forma de habitar que reconoce la fragilidad de la pertenencia y la persistencia del deseo de arraigo.

Enfrentarse a la extrañeza de sentirse excluida de los espacios de opinión y conceptualización significó para las escritoras la identificación de su propio ser como un «otro», y tal como lo advierte Oswaldo Estrada:

Tras el descubrimiento de la marginación y la otredad, hay una toma de poder, un intento por crear otras historias. [...] En su denuncia intelectual vibra el afán de informar y adquirir mayores conocimientos. Y la hazaña, siempre política, activa un complejo vehículo ideológico que combate simulacros, círculos de opresión y discapacidades que van más allá de lo físico y lo corporal. (2014: 24).

Tras ese descubrimiento de la marginación y la necesidad de crear otras historias, conviene incorporar también la mirada situada que emerge desde las experiencias latinoamericanas. María Galindo insiste en que para entender verdaderamente el lugar de las mujeres hoy no bastan los diagnósticos externos ni las cifras que pretenden explicarnos:

Resulta además de aburrido, nada novedoso, repetitivo e insulso señalar ninguno de estos problemas para entender dónde estamos y qué estamos haciendo hoy las mujeres. [...] Esos cuadros de datos y más datos sólo alcanzan a reflejar que somos un gran problema silencioso para los Estados, un problema para el mercado de trabajo [...] un problema para las aulas universitarias que ocupamos sin invitación ni permiso. (2022: 121).

Esta lectura, nacida desde adentro y desde la complicidad cotidiana, complementa las escrituras que hemos analizado, pues también propone desplazar los modos instituidos de entender el espacio, abrir otros registros sensibles y rehacer la manera en que nos pensamos como sujetos dentro —y fuera— de los marcos que históricamente buscaron administrarnos. En la obra de Cristina Rivera Garza, el espacio se presenta como un campo de tensiones atravesado por la violencia, el archivo y la frontera. Sus textos desarticulan la idea de un espacio continuo y legible, y en su lugar proponen territorios fragmentados donde el cuerpo, el documento y la voz se superponen. Esta escritura convierte el espacio en una zona de disputa simbólica, en la que lo íntimo y lo político se

entrecruzan, y donde habitar implica exponerse, desplazarse y resistir. El espacio, así, no es contenedor, sino proceso inestable y conflictivo.

Encontrar asuntos femeninos referidos y tratados desde la mirada femenina que no juzga o señala posibilita la identificación de estos más allá de las convenciones para establecer en el pensamiento nuevas formas de interacción, más justas, en las que la persistencia de estructuras simbólicas y materiales que niegan esas otras formas de enunciación son cuestionadas, subvertidas y transformadas en renovadas maneras de comprensión de los roles en la sociedad. El reconocimiento de la escritura como un trabajo, también para las mujeres es, en sí mismo un gesto revelador; encontrar un lugar en el espacio editorial, académico y laboral en el que sentirse a gusto al explorar desde las letras representa, siguiendo a Agamben, la liberación de los moldes y la bienvenida a otros usos. Según cuestiona:

¿de qué uso se trata? ¿Cuál es, para el gato, el uso posible del ovillo? Éste consiste en liberar un comportamiento de su inscripción genética en una esfera determinada (la actividad predatoria, la caza). El comportamiento así libera-do reproduce e incluso imita las formas de la actividad de que se ha emancipado, pero vaciándolas de su sentido y de la relación obligada a un fin, las abre y dispone a un nuevo uso. (2005: 112)

Por tanto, la escritura hecha por mujeres en Latinoamérica amplía el repertorio temático y da voz a lo «otro» desde esa otredad que implica la mirada femenina. De acuerdo con los cambios que la sociedad ha experimentado con el reconocimiento de la ciudadanía de las mujeres, las escritoras, a su vez, persisten en el ejercicio de una escritura de lo íntimo, volcando a lo público aproximaciones a la autodeterminación del cuerpo, sentimientos, anhelos y combates internos, en los que exponen y analizan el territorio y la identidad. En nuestro contexto, las reflexiones sobre el cuerpo como mercancía, tanto en sentido expreso como metafórico, funcionan como referencias vinculantes entre la ficción y la realidad, en la medida en que la permeabilidad de los discursos facilita la comprensión de una en la otra. En las novelas de Laura Restrepo, el espacio narrativo se configura como un territorio atravesado por el conflicto social, la violencia y la precariedad. La ciudad, los espacios públicos y los márgenes se inscriben en los cuerpos de los personajes, especialmente en los cuerpos femeninos, que aparecen como superficies de inscripción del poder y la exclusión. De este modo, el espacio no solo condiciona la experiencia, sino que se vuelve un agente activo en la producción de

subjetividades, revelando cómo las estructuras políticas y económicas determinan las formas de habitar.

De los conflictos del pensamiento actual surgen algunas certezas sobre las corporalidades y culturalidades en las que la eliminación de los límites y las separaciones tendrán que revertirse y producir otras maneras de relacionamiento, puesto que, «ahora todo lo que es actuado, producido y vivido —incluso el cuerpo humano, incluso la sexualidad, incluso el lenguaje— son divididos de sí mismos y desplazados en una esfera separada que ya no define alguna división sustancial y en la cual cada uso se vuelve duraderamente imposible» (Agamben, 2005: 107). En dicha inestabilidad e inmediatez apremian formas culturales y estéticas que posibiliten la comprensión de las escisiones de los espacios y contrarresten el embate de la modernidad y sus formas. Para lo cual, y de acuerdo con nuestra propuesta, la escritura latinoamericana hecha por mujeres ha encontrado en el concepto de la dimensión emocional del espacio la justificación para adentrarse en las relaciones de los cuerpos y las distintas instancias espaciales con perdurabilidad de los espacios conquistados.

Las autoras que analizamos trazan recorridos que no solo hablan de geografías físicas, sino también de modos de habitar el mundo desde el afecto, el cuerpo y la diferencia. A través de sus escrituras, el espacio se vuelve algo más que una escenografía, es un entramado de relaciones, marcas y gestos. La cercanía emocional, los vínculos entre cuerpos y territorios dan lugar a nuevas formas de representación: esferas, límites, trayectos. Peter Sloterdijk lo expresa de manera muy sugerente al expresar que el ser humano es «un pequeño mundo, se repite en él mismo este múltiple cerco del interior, manifestándose él mismo como una estructura de cubiertas y muros en torno al punto numinoso más íntimo que constituye el centro de la mismidad humana» (2017: 115). Pero ese centro íntimo, según lo hemos visto, no es fijo ni uniforme. Puede manifestarse en cuerpos que se salen de la norma, en miradas que integran la diferencia en lugar de excluirla, en espacios que rompen con lo esperado. De ahí que los personajes femeninos en estas obras —como también las autoras— «[representen] un muestrario de personajes femeninos protagonistas que, sin ignorar que el espacio político es, en buena medida, resultado de la visión del hombre y su poder hegemónico en el interior de un sistema patriarcal y capitalista, se proponen cambiar el destino que dicho orden ha querido trazarles» (Cantero, 2004: 20). En este camino, lo que encontramos no es una sola manera de estar en el mundo, sino muchas formas de habitarlo, moverse en él o incluso huir de

sus muros. Como recuerda María Lugones, la experiencia de quienes se sitúan fuera de las estructuras dominantes es, precisamente, la de vivir entre mundos: «una puede habitar varios “mundos” al mismo tiempo [...] viajar entre mundos es parte integral de nuestra experiencia» (2021: 147). Esta condición, lejos de diluir la identidad, expande la capacidad de imaginar otros modos de existencia, como sucede en las escrituras analizadas.

Las escrituras examinadas muestran que, lejos de buscar espacios uniformes o conciliados, lo que emerge es una coexistencia simultánea y tensa de memorias, lenguajes y experiencias. Se trata de una realidad en la que las diferencias no se integran en una síntesis armónica ni se disuelven unas en otras, sino que permanecen en fricción, se antagonizan o se complementan sin perder su especificidad. En este sentido, el ámbito literario que estas escritoras abren no apunta a un cierre ni a una resolución final, sino a una forma de coexistencia diversa en la que la fricción misma se vuelve un modo de pensamiento y de proyección futura.

Y es precisamente ahí donde la literatura se vuelve urgente, en su capacidad de «hacer habitable el espacio para crear en él algo así como un «nosotros», por frágil que sea, es intentar coser o remendar lo rasgado, es tender una relación en el espacio, dándole una medida, una métrica, sea cual sea su forma y su naturaleza» (Besse, 2019: 43). A través de estas escrituras, se abre una posibilidad: pensar el espacio no como algo dado, sino como algo por hacer, por disputar y por reescribir.

Lista de obras citadas

- Acuña, Sandra, «El poder de los personajes protagónicos en *La novia oscura* y *Hot sur* de Laura Restrepo: mujeres víctimas y poderosas». *Les Ateliers du SAL*, n.º 8, 2016, pp. 106–117.
- Agamben, Giorgio, *Profanaciones*, Barcelona, Anagrama, 2005.
- , *El fuego y el relato*, Madrid, Sexto Piso, 2016 [2014].
- Alemán, Laura, *Bajoclave: Notas sobre el espacio doméstico*, Bogotá, Ediciones de la U; Nobuko, 2015.
- Aletta de Sylvas, Graciela, *La aventura de escribir: la narrativa de Angélica Gorodischer*, Buenos Aires, Corregidor, 2009.
- Alonso Gutiérrez, José Félix, *Guía del Fondo Manicomio General*, Centro de Documentación y Archivo Histórico. Manicomio General, Serie Guías Núm. 23, octubre 1992, México, 1992.
- Álvarez, Lina María, «Las pasiones, delirios y pecados de Laura Restrepo», *El Tiempo*, 27 de enero del 2024. [Disponible en: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16756893>].
- Ardila, Alba Clemencia, *Casas de ficción*, Medellín, Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2000.
- Armand, Paul Félix y René Maublanc, *Fourier*, México, Fondo de Cultura económica, 1996 [1937].
- Azuela, Mariano, *La Malhora*, México, Planeta Mexicana, 2002 [1923].
- Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 2016 [1957].
- Badano, Valeria, *La voz abismada: el espacio y la palabra: hacia una teoría semiótica para la consolidación de un género latinoamericano*, Buenos Aires, Nueva Generación, 2006.
- Ballard, James Graham, *El rascacielos*, Madrid, Alianza, 2018 [1975].

- Barthes, Roland, *Mitologías*, México, Siglo XXI, 2010 [1957].
- Bauman, Zygmunt. *Retrotopía*. Barcelona, Paidós, 2017.
- Besse, Jean Marc, *Habitar*, Bogotá, Luna Libros, 2019 [2013].
- Bodei, Remo, *Paisajes sublimes: el hombre ante la naturaleza salvaje*, Madrid, Siruela, 2011 [2008].
- Boso, Ednéa Aparecida da Silva, *Mulheres em transgressão: a visibilidade da voz feminina em Vozes do deserto de Nérida Pinõn*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, 2011.
- Bright Samper, Pedro Juan, *La construcción de la intimidad: casas de Guillermo Bermúdez Umaña 1952-1971*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2006.
- Broncano Rodríguez, Fernando, *Espacios de intimidad y cultura material*, Madrid, Cátedra, 2020.
- Camacho Delgado, José Manuel, «Laura Restrepo». *Nueva Literatura Hispánica*, vol. 12, 2008, pp. 147–57. *Universidad Autónoma de Madrid*. [Disponible en: <https://revistas.uam.es/index.php/nuevaliteraturahispanica/article/view/3988>.]
- Cantero, María Ángeles, *El «boom femenino» hispanoamericano de los años ochenta: un proyecto narrativo de «ser mujer»*, Granada, Universidad de Granada, 2004.
- , «De “perfecta casada” a “ángel del hogar” o la construcción del arquetipo femenino en el XIX». *Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, no. 14, Universidad de Murcia, 2007, www.um.es/tonosdigital/znum14/estudios/femenino.htm.
- Careri, Francesco, *Walkscapes: el andar como práctica estética*, Barcelona, Gustavo Gili, 2009 [2002].
- Castoriadis, Cornelius, *La institución imaginaria de la sociedad*, Buenos Aires, Tusquets, 2007 [1975].
- Castro, Edgardo, ed., *Foucault: el poder una bestia magnífica: sobre el poder, la prisión y la vida*, trad. de Horacio Pons, Buenos Aires, Siglo XXI, 2018 [1994].

- Coccia, Emanuele. *Filosofía de la casa: El espacio doméstico y la felicidad*, Madrid, Siruela, 2024.
- Cosoy, Natalio, «¿Qué o quiénes son las temidas Águilas Negras y por qué las autoridades en Colombia dicen que no existen?», *BBC Mundo*, 17 de abril del 2017. [Disponible en: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-39583477>].
- Crespo, Ángel y Pilar Gómez Bedate, «Nélida Piñon: De Guia Mapa a Tempo das Frutas: seguido de una antología», *Revista de cultura brasileña*, [tirada aparte del número] 24, 1968, pp. 1-52.
- Cruz, Roberto, coord., *Aquí se esconde un paréntesis: lecturas críticas a la obra de Cristina Rivera Garza*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.
- De la Rosa Nicola, Laura. «La escritura geológicamente personal y colectiva en “Autobiografía del algodón” y “El invencible verano de Liliana”, de Cristina Rivera Garza». [sic]: *Revista de Literatura y Arte de la Asociación de Profesores de Literatura de Uruguay*, n.º 36, 2023, pp. 108-24. [Disponible en: <https://doi.org/10.56719/sic.2023.36.586>]
- Deleuze, Gilles, *La isla desierta y otros textos: textos y entrevistas (1953-1974)*, Valencia, Pre-Textos, 2005.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Kafka: por una literatura menor*, México, Ediciones Era, 1990 [1975].
- , *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos, 2015 [1980].
- , *El anti Edipo: capitalismo y esquizofrenia*, Buenos Aires, Paidós, 2019 [1972].
- Déotte, Jean-Louis, *La ciudad porosa: Walter Benjamin y la arquitectura*, Barcelona, Metales pesados, 2013.
- Díaz Zambrana, Rosana. «La retórica del naufragio en *La isla de la pasión* de Laura Restrepo». *Itinerarios: revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos*, no. 6, 2007, pp. 223–234.

Eisler, Riane, *El cáliz y la espada: de las diosas a los dioses: culturas pre-patriarcales*, Madrid, Capitan Swing, 2021.

El Bosco, *La nave los locos, 1503-1504*, París, Museo del Louvre, Óleo sobre tabla.

Eliade, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1998 [1957].

Estrada, Oswaldo, ed., *Cristina Rivera Garza: ningún crítico cuenta esto*, México, Eón; The University of North Carolina at Chapel Hill; U. C. Mexicanitas, 2010. Kindle e-book. [Recuperado de Amazon.com].

Estrada, Oswaldo, *Ser mujer y estar presente: disidencias de género en la literatura mexicana contemporánea*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.

—, «Cristina Rivera Garza: escribir en la frontera en tiempos de guerra». *Letras Femeninas*, vol. 42, n.º 2, 2016, pp. 17-26. [Disponible en: Academia.edu, https://www.academia.edu/35677735/Cristina_Rivera_Garza_escribir_en_la_frontera_en_tiempos_de_guerra].

Fernández-Lamarque, María, *Espacios posmodernos en la literatura latinoamericana contemporánea: distopías y heterotopías*, Buenos Aires, Argus-a, 2016.

Foucault, Michel, *Estrategias de poder*, Barcelona, Paidós, 1999 [1994].

—, *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, México, Siglo Veintiuno Editores, 2009 [1975].

—, *El cuerpo utópico: las heterotopías*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2010a [1966].

—, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, México, Siglo XXI, 2010b [1966].

—, «El uso de los placeres», *Historia de la sexualidad*, vol. 2, Buenos Aires, Siglo XXI, 2014a [1976].

—, *La hermenéutica del sujeto: curso en el Collège de France (1981-1982)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2014b [2001].

- , *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, México, Siglo Veintiuno Editores, 2015 [1975].
- , *Seguridad, territorio, población: curso en el Collège de France (1977-1978)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2017 [2004].
- , *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets, 2018a [1971].
- , «La voluntad del saber», *Historia de la sexualidad*, vol. 1, Buenos Aires, Siglo XXI, 2018b [1976].
- Fraisse, Geneviève, *Los dos gobiernos: la familia y la ciudad*, Madrid, Cátedra. *Universitat de València*, 2003.
- Galindo, María, *Feminismo urgente. ¡A despatriarcar!*, Buenos Aires, La vaca Editora, 2020.
- Gamboa, Federico, *Santa*, México, Eusebio Gómez de la Fuente, 1927 [1903]. [Disponible en <https://sarquisacademia.wordpress.com/wp-content/uploads/2017/03/gamboa-federico-santa.pdf>].
- Gomes, Carlos Magno, «Intertextos e mediações culturais em Nélide Pinõn», *SCRIPTA. Belo Horizonte*, 20.39, [2.º sem.] 2016, pp. 277-290.
- Gómez Tejada, J. (Ed.), *Códice mendocino: nuevas perspectivas*. USFQ PRESS y Biblioteca Bodleiana, 2021.
- González de Tobia, Ana María, ed., «Lenguaje, discurso y civilización: de Grecia a la modernidad», Coloquio Internacional Lenguaje, Discurso y Civilización, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 2007. *Memoria Académica*. [Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.335/pm.335.pdf>].
- Gorodischer, Angélica, *Fábula de la virgen y el bombero*, Buenos Aires, De la Flor, 1993.
- Granés, Carlos, *Delirio americano: una historia cultural y política de América Latina*, Bogotá, Penguin Random House, 2023.
- Guerra, Lucía, *La mujer fragmentada*, Bogotá, Casa de las Américas, 1994.

- , *Mujer y escritura: fundamentos teóricos de la crítica feminista*, Santiago de Chile, Cuarto propio, 2008.
- , *Escritoras latinoamericanas: de la mímica subversiva a los discursos contestarios*, Santiago de Chile, Universidad Alberto Hurtado, 2021.
- Hernández, Miguel Ángel, coord., *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*, Murcia, Cendeac, 2008.
- Hind, Emily, *Entrevista con quince autoras mexicanas*, Madrid, Iberoamericana, 2003.
- Hoki, Naomi, *As viagens de Nérida, a escritora*, Campinas, Unicamp, 1993.
- Ingold, Tim, *La vida de las líneas*, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2018.
- Jameson, Fredric, *La estética geopolítica: Cine y espacio en el sistema mundial*, Barcelona, Paidós, 1995.
- , *Arqueologías del futuro: El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*, Akal, 2015 [2009].
- Kohan, Martín, *Zona urbana: ensayo de lectura sobre Walter Benjamin*, Madrid, Trotta, 2007 [2004].
- Kopenawa, Davi, e Bruce Albert. *A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés, prefácio de Eduardo Viveiros de Castro, São Paulo, Companhia das Letras, 2015 [2010].
- Krenak, Ailton, *A vida não é útil*. São Paulo, Companhia das Letras, 2020.
- Kunz, Marco y Cristina Modragón, eds., *Nuevas Narrativas Mexicanas 2: Desde la Diversidad*. Linkgua Digital, 2014, pp. 241–62. ISBN 978-84-9007-351-3.
- Lagarde, Marcela, *Los cautiverios de las mujeres, madresposas, monjas, putas, presas y locas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- Lamizet, Bernard, «Semiótica del espacio y mediación», *Tópicos del Seminario* [en línea], 24, 2010, p. 153-168. [Disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-12002010000200008&lng=es&nrm=iso (Consultado: 18 de marzo del 2020)].

- Le Guin, Ursula K. *El nombre del mundo es Bosque*, Barcelona, Minotauro, 1972.
- Liernur, Jorge Francisco, *Arquitectura en la Argentina del siglo XX: la construcción de la modernidad*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2001.
- Lotman, Iuri M. *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1982 [1978].
- , *La semiosfera III: Semiótica de las artes y de la cultura*, Madrid, Frónesis-Cátedra, Universitat de València, 2000.
- Lugones, María, *Peregrinajes: Teorizar una coalición contra múltiples opresiones*, Buenos Aires, Del signo, 2021 [2003].
- Luhmann, Niklas, *Poder*, Barcelona, Anthropos, 2005 [1975].
- Maffesoli, Michel, *El instante eterno. El retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas*, Buenos Aires, Paidós, 2005 [2000].
- Marín-Cortés, Andrés Felipe, «La prostituta y el petrolero, encarnación de la miseria y el progreso en el Magdalena medio colombiano: una mirada psicosocial de la novela *La novia oscura* de Laura Restrepo», *Poiésis*, 6.11, 2006. [Disponible en: <https://doi.org/10.21501/16920945.430>].
- Martínez, Aída y Pablo Rodríguez, coord., *Placer, dinero y pecado: historia de la prostitución en Colombia*, Bogotá, Aguilar, 2002.
- Medeiros-Lichem, María Teresa, *La voz femenina en la narrativa latinoamericana: una relectura crítica*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2006 [2002].
- Meza, Consuelo, coord., *El cuerpo femenino: denuncia y apropiación en las representaciones de la mujer en los textos latinoamericanos*, Aguas Calientes, Universidad Autónoma de Aguas Calientes, 2010.
- Mignolo, Walter D., *La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial*, Barcelona, Gedisa, 2007.
- Molano, Alfredo, *A lomo de mula: viaje al corazón de las FARC*, Bogotá, Penguin Random House, 2016.

- Monteys, Xavier, *La calle y la casa: urbanismo de interiores*, Barcelona, Gustavo Gili, 2017.
- Moraña, Mabel, *Filosofía y crítica en América Latina: De Mariátegui a Sloterdijk*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2018.
- Moro, Tomás. *Utopía* [1516], Madrid, Zero, Algorta, 1971.
- Murillo, Soledad, *El mito de la vida privada: de la entrega al tiempo propio*, Madrid, Siglo XXI, 2006.
- Nascimento, Dalma, *Nélica Piñón entre contos e crônicas*, Niterói (Brasil), Parthenon Centro de arte e Cultura, 2015a.
- , *Nélica Piñón nos labirintos da memória*, Niterói (Brasil), Parthenon Centro de Arte e Cultura, 2015b.
- Navia, Carmiña, *Narradoras en Colombia*, Cali, Universidad del Valle; Sial Pigmalión, 2021.
- Ortiz, Laura, «La pasión en la isla de Clipperton: una herencia del porfiriato». *Porfirio Díaz y el derecho: balance crítico*, coord. por Raúl Ávila Ortiz *et al.*, México, Universidad Autónoma de México, 2015.
- Pallasmaa, Juhani, *Habitar*, Barcelona, Gustavo Gili, 2016.
- Pardo, José Luis, «Políticas de la intimidad: ensayo sobre la falta de excepciones», *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, 1, 1998, pp. 145-196.
- Pascual, Cecilia, «Espacios ausentes: conventillo, rancho y periferia: emergentes urbanos de la segregación: Rosario, Argentina (1900-1935)», *HiSTOReLo. Revista de Historia regional y local*, 9.18, 2017, pp. 232-271. [Disponible en: <http://dx.doi.org/10.15446/historelo.v9n18.57736>].
- Perea Acevedo, Adrián José, *La cuestión del espacio en la filosofía de Michel Foucault*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2013.
- Perec, Georges, *Especies de espacios*, Barcelona, Intervención cultural, 2001 [1974].
- Pimentel, Luz Aurora, *El espacio en la ficción*, México, Siglo XXI, 2001.

- Pinkola Estés, Clarissa, *Las mujeres que corren con los lobos: mitos y relatos del arquetipo de la mujer salvaje*, Barcelona, Penguin Random House, 1998 [1989].
- Piñon, Nélica, *Voces del desierto*, México, Alfaguara, 2006 [2004].
- , *A épica do coração*, A Coruña, Real Academia Galega, 2014a.
- , *A república dos sonhos*, Rio de Janeiro, Record, 2014b [1984].
- , *La camisa del marido*, Bogotá, Penguin Random House, 2014c.
- , *As matrizes do fabulário ibero-americano*, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2016.
- Rama, Ángel, ed., *Más allá del boom: literatura y mercado*. México, Marcha Editores, 1981.
- Prieto, Adlin, «La muerte me da (2007), de Cristina Rivera Garza. Cuerpos desmembrados y de(s)generamiento o instrucciones para leer una novela», *Kipus. Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*, 44, jul.-dic. 2018, pp. 13-31. [Disponible en: <https://doi.org/10.32719/13900102.2018.44.1>].
- Ramos, Carmen, «Mujeres trabajadoras en el porfiriato», *Historias. Revista de la Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, 21, oct. 1988, pp. 112-122. [Disponible en: <https://www.estudioshistoricos.inah.gob.mx/revistaHistorias/?cat=602>].
- Regossi, Susana. «La mujer moderna en la Argentina del siglo XIX: entre el discurso médico y la narrativa de costumbres», *Mujeres y Emancipación de la América Latina y el Caribe en los siglos XIX y XX*, editado por Irina Bajini, Luisa Campuzano y Emilia Perassi, Ledizioni, 2013, pp. 209-222. [Disponible en: <https://doi.org/10.4000/books.ledizioni.299>].
- Restrepo, Laura, *Historia de un entusiasmo*, Penguin Random House, 2017 [1999].
- , *La multitud errante*, Bogotá, Penguin Random House, 2016 [2001].
- , *La novia oscura*, Bogotá, Penguin Random House, 2015 [1999].
- , *La isla de la pasión*, Bogotá, Penguin Random House, 2016 [1987].
- , *Delirio*, Bogotá, Penguin Random House, 2017 [2004].

- Richard, Nelly, «Mediaciones y tránsitos académico-disciplinarios de los signos culturales entre Latinoamérica y el latinoamericanismo», *Dispositio*, vol. 22, n.º 49, 1997, pp. 1-12. [Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/41491545>.]
- , *Feminismo, género y diferencia*, Santiago de Chile, Palinodia, 2008.
- Ricoeur, Paul, *Teoría de la interpretación: discurso y excedente de sentido*, Siglo XXI Editores, México, 1999 [1995].
- Rivera Garza, Cristina, *La guerra no importa*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Instituto Nacional de Bellas Artes, 1991.
- , *Nadie me verá llorar*, México, Tusquets, 1999.
- , *La novela según los novelistas*, México, Fondo de Cultura Económica; Conaculta, 2007.
- , *La Castañeda. Narrativas dolientes desde el Manicomio General México. 1910-1930*, México, Tusquets, 2010.
- , *Verde Shaghai*, México, Tusquets, 2011.
- , *Allí te comerán las turicatas*, México, La Caja de los Cerillos, 2013.
- , *El mal de la taiga*, México, Tusquets, 2014 [2012].
- , Rivera Garza, Cristina. «Lo roto precede a lo entero 12 infraensayos», *El Malpensante*, n.º 212, enero del 2021, [Disponible en: elmalpensante.com/articulo/4264/lo-roto-precede-lo-entero].
- , *Había mucha neblina o humo o no sé qué*, México, Random House, 2017 [2016].
- Rutas del conflicto y ArmandoINFO, «La república independiente de Pacific Rubiales», *El gobierno petrolero de la vereda de Rubiales*, 30 de agosto del 2017. [Disponible en: <https://rutasdelconflicto.com/especiales/pacific/tierras/agua.html>].
- Sacristán, Cristina, «La contribución de La Castañeda a la profesionalización de la psiquiatría mexicana, 1910-1968», *Salud mental*, 33.6, 2010, pp. 473-480. [Disponible en: [La contribución de La Castañeda a la profesionalización de la psiquiatría mexicana, 1910-1968 | Salud Mental](#)].

Sánchez-Blake, Elvira y Julie Lirot, eds., *El universo literario de Laura Restrepo*, Bogotá, Taurus, 2007.

Sánchez-Blake, Elvira y Laura Kanost, *Latin American Women and the Literature of Madness Narratives at the Crossroads of Gender, Politics and the Mind*, Jefferson, McFarlan & Company, 2015.

Sánchez Lopera, Alejandro, «Surcar la moral: delirio de Laura Restrepo», *Estudios de Literatura Colombiana*, 34, en.-jun. 2013, pp. 63-80. [Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=498351542004>].

Sánchez Rolón, Elba, «Los cuerpos indóciles en la obra de Cristina Rivera Garza», *Artelogie* [Online], 21, 2024. [Disponible en: <http://journals.openedition.org/artelogie/13973>]

Santiago Bolaños, Marifé, «Nélida Piñón y la memoria del cuerpo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 682, abr. 2007, pp. 123-126. [Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcjd5c5>].

Sarcina, Alberto, «Santa María de la Antigua del Darién, la primera ciudad española en Tierra Firme: una prospección arqueológica sistemática», *Revista Colombiana de Antropología*, 53.1, jun. 2017. [Disponible en: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-65252017000100269].

Sendón de León, Valeria, *Matria: el horizonte de lo posible*, Madrid, Siglo XXI, 2006.

Serres, Michel, *Atlas*, Madrid, Cátedra, 1995.

Setlak, Magdalena Anna. *El sistema escritural prehispánico en los Andes: entre los quipus y la colonización del signo*, Universidad Complutense de Madrid, Tesis doctoral. 2022. Repositorio Institucional, <https://hdl.handle.net/20.500.14352/3836>.

Siguan, Marisa y Mónica Rius, *Ex patria: pensamiento utópico en las literaturas del exilio y la diáspora*, Barcelona, Icaria, 2018.

Silveira, Regina, *To be continued... (Latin American puzzle)*, 1998, Rompecabezas, Vinilo adhesivo sobre espuma. 116 piezas.

- Sloterdijk, Peter, *Esferas I: Burbujas», Microsferología*, Madrid, Siruela, 2014 [1994].
- , «Esferas II: Globos», *Macrosferología*, Madrid, Siruela, 2017 [1999].
- , «Esferas III: Espumas», *Esferología plural*, Madrid, Siruela, 2018 [2004].
- , *Crítica de la razón cínica*, Madrid, Siruela, 2019 [1983].
- Trousseau, Raymond, *Thèmes et mythes : questions de méthode*, Bruxelles, Université de Bruxelles, 1981, p. 76.
- Valencia Ortiz, Ida Viviana, *La propuesta política y escritural de Laura Restrepo*, Universidad del Valle, 2011. Programa Editorial Universidad del Valle, colección La Tejedora; Escuela de Estudios Literarios. e-book, ISBN 978-958-5164-72-7.
- Vásquez, Juan, *Viajes con un mapa en blanco*, Bogotá, Alfaguara, 2018.
- Vélez, Juan, *Angélica Gorodischer: fantasía y metafísica*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007.
- Vergara Aguirre, Andrés. «Laura Restrepo: Letras para soñar un mejor mundo», *Estudios de Literatura Colombiana*, 53, 2023, pp. 185-205. *Estudios de Literatura Colombiana*, Universidad de Antioquia. [Disponible en: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.354212>]
- Vicencio, Daniel, «“Operación Castañeda”: una historia de los actores que participaron en el cierre del Manicomio General, 1940-1968», *La psiquiatría más allá de sus fronteras: instituciones y representaciones en el México contemporáneo*, coord. por Andrés Ríos Molina, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017, pp. 31-88. [Disponible en: <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/psiquiatria/688.html>].
- Villarino, M. Carmen, «Aproximação à obra de Nélica Piñon: A República dos Sonhos: Trajetória de Nélica Piñon no sistema literário brasileiro da segunda metade do século XX», Tesis de doctorado, Universidade de Santiago de Compostela, 2000.

- Vogler, Christopher. *El viaje del escritor: Las estructuras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas*, Madrid, Editorial Ma Non Troppo, 2002 [1992].
- Volpi, Jorge, *El insomnio de Bolívar. Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI*, Bogotá, Random House Mondadori, 2009.
- Volpi, Urroz, Padilla, Chávez y Palou, «Manifiesto del Crack», *Lateral. Revista de Cultura*, 70, octubre del 2000, pp. 1-10.
- Wikander, Ulla. *De criada a empleada: Poder, sexo y división del trabajo (1789-1950)*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 2016.
- Williams, Raymond y Blanca Rodríguez, *La narrativa posmoderna en México*, Universidad Veracruzana, 2002.
- Xavier, Elódia, *A casa na ficção de autoria feminina*, Florianópolis (Ilha de Santa Catarina), Mulheres, 2012.
- Yannopoulos, Alexis, «Archéologies du futur : anamorphoses et utopies dans l'oeuvre d'Angélica Gorodischer (1964-1984)», Tesis de doctorado, Université de Toulouse le Mirail, 2014. Francés.
- Yáñez Velasco, Marcos, «El bosque literario: genealogía del paisaje», Tesis de doctorado, Universitat Pompeu Fabra, 2018. [Disponible en: <http://hdl.handle.net/10803/462116>].
- Zambrano, María, *Claros del bosque*, Madrid, Cátedra, 2021 [1977].
- Zolín, Lúcia, «A república dos sonhos de Nélida Pinon: a trajetória da emancipação feminina», Tesis de doctorado, Universidade Estadual Paulista; Instituto de Biociências, Letra e Ciências Exatas, 2001.
- Zuboff, Shoshana, *La era del capitalismo de la vigilancia: la lucha por un futuro humano frente a las nuevas fronteras del poder*, Barcelona, Planeta, 2020 [2019].

Anexos

Anexo A. Entrevista Cristina Rivera Garza (15 de agosto del 2018)

Entrevistadora: En ocasiones se te ha catalogado como una escritora de frontera, ¿te sientes una escritora fronteriza? ¿Cómo es la relación entre México, Latinoamérica y Estados Unidos?

CRG: La diferencia entre literatura nortea y literatura fronteriza de México. En muchos sitios siempre hay fronteras, de clases, espacios distintos, lugares a los que podemos llegar o no, etc., pero una cosa que es fundamental a la vida de la frontera es la presencia de la garita y la inescapabilidad de la pregunta oficial: ¿quién eres? ¿Qué traes? ¿Cuánto tiempo estuviste en el otro país? ¿A dónde vas? Y esas que son preguntas que te pueden abrir o cerrar puertas en cualquier lado, que son las preguntas que a veces el protocolo esconde o las buenas maneras o la educación, son preguntas finalmente del poder. En la frontera nada de eso está oculto, está en crudo, ahí en frente de ti, como si la frontera de lo que se tratara es de borrar la ilusión de la hegemonía y te regresara a un momento pre o poshegemónico, un momento de acumulación brutal. Porque generalmente si contestas bien o no estas preguntas, de eso depende para muchos la vida o la muerte, como lo hemos visto tan dramáticamente estos últimos tiempos. Yo creo que crecer en un lugar así, con esta experiencia vuelve tu relación con cualquier relación de poder es una mucho más viva, mucho más presente, no está, no forma parte de una construcción hegemónica sino es más desnuda, es un momento más frontal. La frontera te lo desnuda y te lo pone en frente de ti y tú tienes que posicionarte de una manera u otra. Creo que a últimas fechas estoy un poquito más de acuerdo de pensar que la frontera vuelve inescapable algo que en otros sitios puede ser cubierto o encubierto por protocolos y por apariencias, etc., etc., pero en la frontera está allí y lo tienes que ver. Entonces tener eso en la cabeza como experiencia hace que las relaciones fronterizas que se dan en el mundo continuamente estén más desnudas. ¡Y claro!, ya no nada más estamos hablando de fronteras geopolíticas sino fronteras de muchas formas, con muchas consecuencias también.

Entrevistadora: ¿Cómo es la relación, porque México está al norte de Latinoamérica y luego tú estás más al norte?

CRG: La vecindad precisamente con Estados Unidos, el uso de dos tipos de moneda, la mezcla de idiomas, etc., que igual existen, sobre todo en países multilingües como México, pues muchas lenguas son suprimidas o no se les toma en cuenta cuando existen. Esta vecindad, que es una vecindad cruel, que es una vecindad desigual, que es una vecindad que se ve mucho más claro desde esta cercanía, creo que un poco replica la vecindad de la frontera sur de México con Centroamérica, sobre todo con Centroamérica, porque la situación con Suramérica es un poco distinta pero es, como lo hemos visto, como se ha escrito tanto últimamente, es una relación muy orgánica, muy desigual y que no solo replica, de hecho agudiza muchas de las desigualdades que vemos entre Estados Unidos y México, están ahí entre México y Centroamérica, Guatemala, el Salvador.

Entrevistadora: La escritura femenina latinoamericana ha recibido reconocimiento últimamente. En ese panorama, ¿cuál crees que es tu lugar?

CRG: Todavía tengo cierto resquemor a hablar de literatura femenina, prefiero siempre hablar de literatura escrita por mujeres, en plural, porque lo femenino y lo masculino es un ángulo de visión o un efecto de lectura que puede ser conseguido desde distintos cuerpos independiente del cuerpo desde el que se genera en la escritura. Como creo que la literatura está relacionada al cuerpo, no es que escribamos con el espíritu o iluminados; sí creo que hay ángulos y perspectivas que nuestra experiencia de los cuerpos nos permite tener o no nos permiten tener y hay, desde ese sentido, un montón de diferencias pero que no nada más están marcadas por género, que también vienen limitadas o permitidas por clase, por razas, hay otro tipo de derroteros también. A mí también me da gusto que estamos viendo una, ha habido siempre un montón de escritoras, ahora le estamos poniendo un poquito más de atención a las escritoras que existen. Las escritoras que están produciendo, como ha sido el caso, aunque los efectos de lectura a veces son terriblemente uniformizantes, lo que vemos es una diversidad muy amplia, nos damos cuenta [de] que no hay una literatura de mujeres sino hay muchas literaturas y muchas exploraciones dentro de la literatura que producen estos cuerpos de mujeres y eso creo que está bien, nos estamos permitiendo como sociedad darnos cuenta de algo que ha estado ahí, pero qué bueno que esté cada vez más sobre la mesa y produciendo el tipo de incomodidad y a veces de amenaza que este tipo de cosas deben, si están bien hechas, producir. Y dentro de grupos de escritoras muy distintas y muy interesantes a mí me ha interesado siempre estar trabajando con estrategias de escritura que propicien una comunicación y un quehacer y una intervención crítica del mundo en que vivimos. Me preocupa el efecto, el

lugar, las relaciones que mis textos provoquen en el mundo y me veo a mí misma como alguien que está continuamente buscando, en esta relación tan compleja entre el contenido y la forma; lo veo menos como una relación monógama y estable y más como una relación siempre cambiante, muy mercurial a la que hay que seguirle muy de cerca los pasos, y en ese sentido creo que hay una serie de diálogos que me ha interesado tener y son muy claros en los libros que he escrito: hay un diálogo con lo fantástico, especialmente con la escritura de Amparo Dávila, en la novela *La cresta de Ilión* hay diálogos con esta poesía muy económica, muy a ratos confesional, de Alejandra Pizarnik en *La muerte me da*, están los locos de La Castañeda como mis otros interlocutores. Entonces siempre ha habido como escritoras, el trabajo de escritoras con el que estoy dialogando de una manera muy visible en mis libros, además de que dialogo con ellas como preocupaciones amplias. Me interesa el trabajo de mujeres que combinan un trabajo de reflexión teórica con su trabajo creativo, que cruzan géneros, como Silvia Rivera Cusicanqui haciendo ensayos sobre sociología de la imagen, también curando bienales en el museo Reina Sofía, gente que continuamente cuestiona estas fronteras de género en su qué hacer igual que en género, en cuestiones materiales del cuerpo.

Entrevistadora: ¿De qué modo el constante diálogo con la crítica se vuelca en tu escritura?

CRG: Son momentos de reflexión y autorreflexión. Estoy muy consciente de que lo que uno da cuando pone el libro sobre la mesa es el inicio de una conversación, es el inicio de algo más, la vida del libro siempre depende de lo que pase más allá del libro, del libro en relación con el mundo. En ese sentido cualquier retroalimentación o cualquier comentario forma parte del ecosistema que le da sentido al libro en cuanto tal y hacia dónde va después mi trabajo. Recuerdo que estaba dando un taller de escritura en Oaxaca cuando estaba escribiendo el libro de *Los muertos indóciles* y muchas de las cosas que estábamos discutiendo en el taller, que eran preguntas que yo me estaba haciendo, no eran *lectures* en el sentido de que no estaba dictando una verdad ya alcanzada, sino preguntas con las que he tenido que bregar por mucho tiempo, parte de la actividad en el taller, de las respuestas y de las provocaciones vinieron a iluminar muchas de las cosas que terminé discutiendo en el libro. En otros niveles y por otras razones, creo que es el caso con trabajos creativos y no solo de crítica.

Entrevistadora: El lenguaje es materia y es objeto en tu escritura. ¿Cómo opera este entrecruzamiento en tu proceso creativo?

CRG: Siempre que empiezo a trabajar con algo pienso en mis materiales, no en un tema, sino en con qué tipo de materiales me están rondando y qué tipo de intriga o misterio o enigma están produciendo en mí, por qué me acerco a estos materiales, y materiales pueden ser conversaciones, documentos, fotografías, *performances*, es un montón de cosas. Yo no soy de las personas que entra a un proyecto sabiendo todo, esencialmente porque sería aburridísimo, ya no tendrías un proyecto, tienes un destino y como decía Aira de los *best sellers*, un *best seller* es un sueño cumplido. ¿Para qué querrías un sueño cumplido? Si ya sabes que va a estar ahí no tiene ningún sentido. Lo interesante del proceso de la creación es en todo caso ese proceso largo que requiere mucha paciencia, de familiarizarte con tus materiales. Yo sigo cada una de las posibilidades que me imagino con los materiales las tengo que llevar hasta sus últimas consecuencias con sus escritos, lo que implica que escribo mucho y descarto mucho, porque no es algo que esté haciendo en la cabeza; si se me ocurre algo lo que tengo que escribir, y una vez escrito, eso tiene consecuencias; un personaje ya no puede hacer ciertas cosas porque ya quedó con ciertas características, o el paisaje ya ha sido cambiado de tal manera que no puedes simplemente regresar a lo anterior, etc., etc. Entonces creo que de tener esta relación muy orgánica, muy honesta, muy cercana con el material y de oírlo bien, de poner mucha atención a las reacciones del material mismo, de los materiales, creo que se van formando especies de patrones. ¿Cuándo te das cuenta [de] que estás escribiendo específicamente sobre algo? Usualmente cuando termino el libro, era sobre esto que estaba escribiendo, y cuando llego a ese punto es cuando digo «ya terminé el libro», a lo mejor no estoy en el capítulo final y habrá que escribirlo ya para justificación para el adiós, pero darse cuenta de eso es el punto final de una trayectoria. La trayectoria es estar escribiendo, y estar escribiendo sin asidero real, hay un magnetismo, un interés, un campo de acción, pero eso no implica que sepas ni a dónde va, ni de qué se trata, porque si no, volvemos a la imagen de Aira y al *best seller*. Tiene que emocionarte el proceso de investigación.

Entrevistadora: Lo real y lo ficcional a menudo se mezclan en tu obra, ¿lo contemporáneo, lo fragmentario, el intertexto hacen parte de las estrategias narrativas de estos aspectos?

CRG: Hay una serie de estrategias que he ido cambiando con el tiempo. Cada proyecto parte de escribir, cada proyecto implica el investigar, qué estrategia puede funcionar para los materiales que estoy lidiando y para los efectos que quiero conseguir, al menos de los que estoy consciente en ese momento. ¿Qué es lo que hace el fragmento? El fragmento rompe, interrumpe, luego entonces incita a la participación, lo roto invita a unirlo, su contrario de alguna manera, hay una relación que se intuye un poco más activa, si tienes una oración larguísima a la que el lector solo puede acceder al final, abre una puertita y ver de que lo que se trata es muy distinto a estar trabajando con pedazos y estar pidiendo ayuda de tu lector para que los vaya uniendo, yo creo que entre muchas otras cosas, depende. En la muerte me da, uno de los asuntos centrales de esa novela era el tajo, el corte, el corte de la oración, el corte del cuerpo, la descripción de la violencia en el cuerpo femenino, la manera en que el lenguaje corta y es cortado. Todo eso forma parte de ideas de cómo hacer oraciones, de cómo combinar oraciones completas con frases, de cómo crear líneas en lugar de oraciones. Todo eso es parte de lo que creo que es responsabilidad del escritor controlar, que son sus herramientas, ya lo que después haga el lector es otro terreno.

Entrevistadora: Tus personajes femeninos parecen estar en un proceso constante de búsqueda y encuentro, y de reafirmación del ser. ¿Cómo funciona esta compleja relación entre el tema del amor y el deseo de eso otro? (Estoy pensando sobre todo en *Verde Saghai* y *El mal de la taiga*).

CRG: *Verde Shanghai* fue un proceso para mí interesante porque esencialmente es una reescritura de mi primer libro de cuentos. Había hablado con mi editora de reeditarlos, de publicarlo en su versión original y lo empecé a leer y dije no, necesita un montón de trabajo. De cuando en cuando al mismo tiempo los personajes lo siguen a uno, uno se deja obsesionar por su presencia, y me ponía a pensar qué le habrá pasado en todos estos años a esos personajes. Tienen vida, tienen desarrollo, tienen una vida ajena a la mía, sin el control del autor. Un poco era esta situación de qué les pasó, qué harían si pudieran verse en el futuro. Ese es el reto de *Verde Shanghai*: son personajes femeninos, sobre todo, voltean hacia atrás y tienen que confrontarse y hablar con sus yos adolescentes. Nunca he escrito sobre niños, como si todo empezara realmente en la adolescencia. La misma estrategia de reescritura demandaba un proceso de revisión del personaje y yo creo que de lo que he escrito es lo más introspectivo en ese aspecto, de estar haciendo un

registro de las consecuencias de decisiones y actos que se toman en el pasado visto desde el futuro en una especie de antefuturo, como regresando la vista hacia el pasado.

Entrevistadora: Lo primitivo, lo animal, el origen, son ideas que quedan luego de algunas de tus lecturas, ¿a qué están vinculados estos conceptos?

CRG: Me ha intrigado muchísimo la cuestión del bosque como un espacio original. Ahorita estoy terminando un libro que tiene que ver con la producción del algodón, es una especie de saga familiar que se desarrolla en la frontera entre Tamaulipas y Texas y veo que en los últimos años regreso una y otra vez a procesos de producción muy concretos que tienen que ver con la vida vegetal, con flora y fauna, especialmente con flora, con plantas. De hecho, tengo pensado hacer una trilogía, como una especie de biografía, pero basada en estos grandes productos, el algodón, después la papa, en fin. Hay un interés muy consciente de mi parte de hacer lo que he dado por llamar la pregunta de la acumulación, cualquier historia, cualquier sensación, emoción, sentimiento, cualquier cosa que estés tratando de producir tiene un sustrato material y quiero que la escritura sea capaz de replicar, de presentar, de investigar, de meterse con ese sustrato material, este momento de acumulación. Dónde está la relación entre el territorio y el personaje, de qué manera se puede asegurar la vida de ambos, del contexto, de lo que se mueve y deforma el contexto en sí. De ahí vienen esas preguntas del origen, que no es un origen metafísico, que no es una cosa simbólica, que también es una pregunta muy material: ¿qué es lo que hace posible la existencia, la presencia de este asunto que te interesa investigar?

Entrevistadora: Es común ver cómo el espacio ejerce poder sobre los cuerpos (pensando específicamente en *Nadie me verá llorar*). ¿Es tu obra una crítica política a este aspecto de la vida? ¿De qué modo?

CRG: A mí me gustaría pensar que todo lo que he escrito, incluso *El mal de la taiga*, que parecería ser una especie de revisitación de cuento de hadas y demás, pero dentro de mí lo que estoy haciendo es una crítica de ciertos momentos de producción concreta y simbólica en nuestras vidas. En *Nadie me verá llorar*, y cada vez, el hecho de que esté tratando de hacer eso cada vez pone en conjunto, las cosas que empiezo por preguntarme tienen que ver con esta relación que decíamos antes, entre el territorio y el personaje, el territorio y los materiales concretos con los que estoy funcionando, y le llamo territorio en vez de espacio porque tengo la noción de que hay procesos de producción que toman

lugar y porque son espacios habitados. Como decía José Revueltas, son huellas habitadas, parece que no hay nada ahí, pero en las huellas, en lo que queda ahí, en lo que está vacío hay ya una habitación, hay ya una presencia con la que tenemos que lidiar siempre. Hacer esa pregunta siempre, forzarme a hacerla en todo lo que escribo, de alguna manera lo vuelvo una crítica y como tal una crítica política. No es una crítica directa, no está hecha dentro de la semántica del poder, no estoy hablando de partido. Pocas cosas de las que he hecho hay movilizaciones sociales, creo que *Nadie me verá llorar* es lo más obvio en ese sentido, pero es la relación con el lenguaje, lo que el lenguaje hace, lo que me estoy proponiendo hacer lo que lo vuelve la crítica política.

Entrevistadora: ¿Hay espacios para el cuerpo? (Pensando de nuevo en *Nadie me verá llorar*, como el espacio para el cuerpo de los locos, el espacio para el cuerpo de las prostitutas).

CRG: Definitivamente. No sé si es una frase mía, pero en todo caso es una frase con la que di: «los cuerpos son como llaves que abren ciertas puertas» y, dependiendo del cuerpo en el que vivimos y con el que hacemos cosas y con el que nos relacionamos con otros cuerpos, tenemos acceso o el acceso nos es negado a ciertos espacios. Es muy claro en el proceso de modernización de México y en cualquier lugar de Latinoamérica que es esta reorganización del espacio urbano con sus pequeñas garitas y fronteras internas que con ciertas características te impedirán pasar y con otras te darán paso. Lo decía al inicio cuando hablábamos de la frontera, el tener un radar muy alerta ante lo que te pregunta del espacio, quién eres, a dónde vas, cuántos días has estado aquí, qué llevas contigo, hace que esta relación de poder que me parece obvia, que hay entre el cuerpo y espacio sea una interrogante, una pregunta constante. De otra manera tendríamos que aceptar que ciertos cuerpos naturalmente pertenecen a ciertos espacios como si fuera algo designado de manera esencialista por un orden inexplicable. En lugar de una explicación así prefiero preguntarme cuáles son las condiciones y las relaciones de contestación, de conflicto, que permiten o que no permiten que las mujeres salgamos en paz en la noche en las ciudades. Y esto creo que le corresponde a ciudades como Ciudad Juárez o la Ciudad de México, pero igual en lugares como Houston yo no puedo salir en la noche, puedo salir de día pero no en la noche. Si yo tuviera otro cuerpo podría vivir en la ciudad de otra manera, pero tener el cuerpo que tengo me impide vivirlas de maneras en que otros cuerpos sí pueden explorarla. Eso pasa de múltiples maneras y en múltiples rincones.

Entrevistadora: Hay personajes que son itinerantes de una historia a otra. ¿Tiene que ver con las posibilidades del tiempo en el espacio, con las múltiples vidas que podemos experimentar? (Leyendo *Verde Shanghai* todo el tiempo dudaba entre Xian, Marina, ¿son la misma? Siempre dudo de si es la misma).

CRG: Hace poco estaba en un proceso de negociación con los libros y estaba pensando en republicarlos todos y decía, «si los quisiera republicar hay familias dentro de mis libros», por ejemplo: *Nadie me verá llorar* y *La Castañeda* es una familia, es un proyecto, en sí mismo una unidad. Después vienen los libros de la detective, *La muerte me da*, los cuentos de *La frontera más distante* y *El mal de la taiga*. *Verde Shanghai* y *La guerra más distante* se van formando como ramas familiares. Realmente si hiciéramos un trabajo de curaduría, tendría que haber como una especie de cajitas, cajitas para estos dos, porque es una exploración en sí. Lo anterior creo que es una novela así como bisagra, están juntas con *La cresta de Ilión*, luego vienen los libros *cross* género, más de no ficción, como lo de Rulfo y lo que estoy escribiendo ahora. Ves proyectos de investigación y maneras de ir respondiendo, tal vez una pregunta o una serie de preguntas con sus distintas ramificaciones. A mí me entusiasma eso. Cuando tuve que volver a escribir sobre Xian o cuando ella ha aparecido en cosas me entusiasma tanto como cuando ves llegar a alguien que no has visto en mucho tiempo y de repente aparece y dices qué te ha pasado, qué ha sucedido, todo esto es un sentido de familiaridad y extrañeza, en todo caso de intimidad, y yo creo que el haberme mantenido trabajando ya por tantos años me ha dado la oportunidad de, sin pensarlo y sin planearlo, de ir desarrollando estos diálogos internos que se desplazan de libro en libro. Lo que me parece interesante es que son diálogos que sigo teniendo con los lectores, es como si estuviéramos armando una suerte de itinerario de conversaciones. Forma una serie de complicidades; si aparece un personaje que ya has visto antes o que ha empezado a aparecer a veces sin mucha importancia en algún cuento o libro y después retoma un protagonismo en otro libro, hay una complicidad que vas armando con el lector como si supiera más de los libros y más de ti que incluso tú pudieras saber. Cuando me pasa como lectora me gusta.

Entrevistadora: Con frecuencia tus personajes huyen, parten, erran y regresan. ¿Tiene que ver esto con la idea de la frontera, con la utopía del otro espacio o con la necesidad de eliminar las líneas que de algún modo nos encasillan?

CRG: Hace algún tiempo leía un libro en el que se decía que la gente no escapa de; la gente escapa. El escape no es una reacción a, primero es escapar, después es llegar. Desde entonces me ha llegado como una manera de explicar muchas de las cosas que he estado escribiendo, el escape y la huida y la continua errancia son menos una reacción ante algo y más como una condición primigenia, como una condición originaria, primero está el desplazamiento y el movimiento y después, impuesto, viene una forma de sedentarismo, de las que después hay que escapar. De entrada no es el sedentarismo, no es esa estabilidad, no es esa inmovilidad lo primordial, eso viene después siempre en distintos niveles de imposición ante los cuales una de las primeras reacciones es escapar, como una forma de resistencia. Me gusta mucho esa otra manera de verlo, como un asunto originario, creo que hasta que leí esa frase mi manera era más como una forma de resistencia, que lo creo, pero esa visión pierde de vista la riqueza de percibir el movimiento y el escape como la condición *sine qua non*, como la condición primera. Es como los escritores que dicen que primero está la traducción y después el original. Un poquito en ese sentido.

Entrevistadora: El bosque, ese lugar tan recurrente en la literatura infantil, que es también un lugar que frecuentan tus personajes, ¿tiene que ver con el inconsciente, lo desconocido, lo oculto, lo por descubrir?

CRG: Todo eso, sí, pero, además, y creo que estoy yendo más y más sobre bosques que empezó siendo algo así, y con el tiempo se ha transformado también en un sitio de producción y de trabajo. Mis bosques son bosques donde no solo se pierden las niñas, sino donde hay procesos de acumulación brutales que tienen distintas maneras de expresarse. En *La frontera más distante*, el del forastero que llega, de la mujer hombre que se fue hacia el bosque, donde ella empieza a hablar de lo que se necesita para vivir en el bosque. Finalmente, en el bosque encantado, en el bosque del cuento de hadas ocurren cosas extrañas, pero todo el mundo parece, de alguna manera, sobrevivir. Y un poco recurriendo a las historias de Hansel y Gretel, a las historias de las hambrunas del siglo XIX o antes; me ha preocupado mucho el ¿qué se produce realmente en un bosque? ¿Qué se explota? ¿Qué tipo de relaciones de trabajo se arman entre leñadores, habitantes, inversionistas, maquinaria, etc.? Son bosques intrigantes y simbólicos, pero a la vez son bosques donde se están produciendo relaciones complejas de poder que deben ser centrales para la historia.

Entrevistadora: ¿Cuál es la relación o el interés por la literatura infantil?

CRG: Me interesan los cuentos de hadas. Por un tiempo estuve muy obsesionada por las posibilidades del cuento de hadas, todos los conocemos, incluso si no los has leído, culturalmente nos los sabemos, usamos la estructura del cuento de hadas. A mí me ha interesado mucho jugar con la estructura, tratar de llevarme a los lectores hacia sitios poco familiares, pero para podérmelos llevar a esos sitios poco familiares tengo que recurrir a estructuras que conocemos, por eso he recurrido al cuento de detectives, a *thrillers*, y también por eso recurrí, especialmente en *El mal de la taiga* al cuento de hadas, porque eso es algo que compartimos. Si quiero llevar a mis lectores a lugares inhóspitos y poco explorados siempre he pensado que más vale que les de algo legible de entrada, con eso no se van a asustar y se van a ir. Lo que yo quiero en todo caso es que se queden, que sí se sientan incómodos, pero no tanto como para que se vayan. Que sí digan esto está difícil pero no es impenetrable. La manera que he encontrado de armar estas relaciones perversas con formas conocidas es el *thriller*, el cuento de hadas, la novela histórica, para subvertirlas y para hacerlas hacer cosas que seguramente alguien que busca un *best seller* no haría. Aparte, investigando un poco sobre los cuentos de hadas he encontrado que son la cosa más perversa, cruel, los cuentos en sí, los originales, no los normalizados después en el siglo XIX, cada pecado original y desoriginal de la humanidad están ahí. El cuento de hadas también tiene este uso acordado del narrador omnisciente, el que puede saberlo todo. Cualquier autor contemporáneo en el único momento en que puede y tiene derecho a usar esto es en el cuento de hadas, porque si no, no está viendo el mundo de manera contemporánea. Hay esa serie de complicidades y perversiones que lo hicieron para mí muy inescapable.

Entrevistadora: Los espacios de la mujer se han transformado drásticamente en las últimas décadas. En tu obra, ¿cómo se ha interpretado esa nueva cartografía de la mujer?

CRG: No solo se achica el espacio, también los componentes de lo doméstico se transforman. Muchos de los adelantos tecnológicos son adelantos que se aplican y que salen precisamente de la casa, y que tienen que ver con el trabajo de la mujer, desde la lavadora de trastos, el refrigerador, la lavadora de ropa, la aspiradora, el horno microondas, todo ese tipo de adelanto tecnológico es trabajo femenino. Recuerdo desde las películas de Bergman, todas estas grandes obras del [siglo] XIX cómo el espacio doméstico, la casa paterna sobre todo, es un locus, una institución en sí misma, y cómo

nuestras historias de migración y nuestras historias de más movilización no es tanto que la desplacen o que la nieguen sino que ocupe lugares mucho más, como nodos, mucho más frágiles. Hay personajes que están continuamente regresando, espacios que siendo el hogar materno o el hogar paterno a los que los unen lazos de extrañeza y lazos de familiaridad; o todo lo que se ha hecho sobre la cuestión de los no-lugares, de los aeropuertos y todo este tipo de cosas donde uno pasa tanto tiempo. Sin embargo, los aeropuertos son lugares muy emotivos, yo he visto recepciones y despedidas que no he visto en ningún otro lado. También habría que preguntarse por la carga emotiva de esos espacios. El cuento del hombre en «El rehén» (*La frontera más distante*) es una respuesta, mi lucha contra los «no-lugares» de Auge, el aeropuerto se supone que es uno de estos no lugares según sus características, pero en él pasan tantas cosas. No recuerdo quién lo dijo, pero finalmente nuestras identidades están formadas más por espacios vacíos u olvidados o deshabitados que por espacios llenos. Cuando vas a la ciudad en la que viviste de niña, o a una ciudad en la que ya no vives, pero regresas es como si estuvieras viendo dos mapas al mismo tiempo, lo que está ahí, pero lo que emotivamente para ti significa cada uno de estos lugares y no es usualmente lo que está ahí, pero finalmente lo que no está es mucho más cercano a tu sentido de quién eres que lo que está. Habría que recalculer la importancia de lo vacío y lo lleno, de lo habitado y deshabitado en su relación con la cohesión, con la formación de personajes e identidades. Gertrude Stein decía que la repetición no existe, el hecho de que se haya enunciado otra vez ya implica transformación, el hecho de que regreses implica cambios.

Entrevistadora: La casa, la cabaña, el lugar, son espacios que en tus narraciones se comportan de modos inhabituales; no son el eje ni el punto de anclaje, están en los límites, llevan al límite. ¿Cuál es la simbología de estos lugares?

CRG: Ahorita me acuerdo de la cabaña, de *El mal de la taiga*, de la cabaña de *Allí te comerán las turicatas*. En «La mujer de los Cárpatos» (*La frontera más distante*) hay una visión de esas cabañas que están hechas durante el día para que no sean muy calientes. Hay referencias a formas muy precarias de lo que es la casa, como es tan precario, puede ser un momento de refugio, pero también un espacio de vulnerabilidad. Esa casa siempre forma parte de comunidades más amplias. Incluso la de *El mal de la taiga* está relacionada con el pequeño pueblito, queda afuera, pero tiene su ecosistema, muchas de las acciones importantes en los libros que has mencionado no están en las casas, son problemas de la

vida pública, de qué significa construir y participar de una vida pública, y de los peligros de la misma [sic].

Entrevistadora: En las geografías íntimas que trazan los personajes, los espacios de la ciudad, la casa, los hoteles, el bosque, las ruinas, hay una sensación de no-lugar, de imprecisión, de mutabilidad. ¿Cómo llegas a esta construcción?

CRG: Después de haber escrito *Nadie me verá llorar*, que está tan localizado y documentado en la Ciudad de México, empecé a trabajar más y más con lugares que era difícil anclar, con los lugares que podrías tal vez reconocer por su descripción pero que no necesariamente tenían un nombre específico. En *La cresta de Ilión*, por ejemplo, que es esta «ciudad del norte» y «ciudad del sur», el mar, etc., para mí es obvio que se trata de este conjunto entre Tijuana y San Diego y el Pacífico, pero me resistía mucho a la idea de que estaba escribiendo mi novela fronteriza en un momento en que todo mundo estaba escribiendo novelas fronterizas y quería alejarme lo más posible del estereotipo, y una de las cosas que me interesaba era ponerle atención a la dinámica misma de esto, qué es lo que mantiene estas cosas juntas en lugar de hacer una representación de lo que pasa en este específico lugar. Producir estas sensaciones a la vez, de familiaridad y de extrañeza es importante, por una parte, el que la descripción sea lo suficientemente cuidadosa y realista, incluso acerca de lo que constituye un paisaje pero que lo que ocurre y que la manera en cómo estos elementos entran en contacto puede ser tan extraña que incluso lo pueden mover del lugar. Eso me interesa mucho, me interesa menos el pictorismo, el paisaje, el costumbrismo; me interesa mucho la descripción detallada, aguda, de gran atención, pero sin el costumbrismo y sin lo que deja estático a esa relación de elementos. Yo creo que ahí es donde entra la extrañeza, estas maneras en las que se relacionan inesperadamente, elementos humanos y no humanos, cómo el bosque es un personaje en muchos de estos cuentos, y las relaciones que los humanos tienen con estos elementos no humanos. Cada vez me interesa más el comportamiento de los elementos no humanos en lo que estoy haciendo. En el libro que estoy terminando, *Autobiografía del algodón*, atiendo a esta preocupación. Hay un mundo en el que participamos, en el que creamos, en el que no solo las personas nos definen, sino nuestra relación, en este caso, de la planta, de la producción del algodón. Por eso lo ando siguiendo desesperadamente.

Entrevistadora: A modo de glosario, ¿qué te suscitan estas palabras?

CRG: Vacío: pienso sobre todo en que la escritura de lo que se trata en muchos casos es de vaciar significados utilitarios o ya establecidos de las palabras o de las estrategias que estoy utilizando, va a ser más como un proceso y como una estrategia de escritura y no como un estado de cualquier cosa.

Fractal: *Lo roto precede a lo entero* de Juarroz es lo primero que pienso cuando pienso en fractal.

Memoria: la memoria nos lleva a una idea geológica del relato y de la escritura siempre. Ir buscando estas distintas capas de apariencia y de significado material.

Fantasía: se le suele asociar en general al proceso de imaginación, pero creo que habría que calificarla, como un género, como «lo fantástico», como decía Todorov: que surja la pregunta sobre la mera posibilidad de que esto existe frente a mis ojos.

Anexo B. Entrevista Nélide Piñon (25 de julio del 2017)

Entrevistadora: ¿Qué es ser escritora en Brasil?

NP: Lo primero es qué es ser escritora. Esa pregunta debe cambiar a cualquier país. Ser escritora que condiciona a su literatura, a su creación, al país en que vive es algo equivocada en la condición estética, en la condición existencial. Yo siempre quise ser escritora, es una pasión que nutrí desde niña y que se fue desarrollando con la edad, y hasta hoy nada ocurrió en mi vida que me lleve a pensar que me arrepiento. No. Nunca me arrepentí de ese oficio, creo que escogí el mejor oficio del mundo. Ahora, ser escritora en el Brasil significa un gran sacrificio; es un país difícil, un país que no colabora con la formación de un escritor, y sobre todo, no colabora para ser que un profesional viva de la literatura. Pero, por otro lado, no es disculpa, porque si Machado de Assis existió, el Brasil es posible, no solo por la grandeza de él, es una lección extraordinaria de que es posible ser un gran escritor siendo mulato, tartamudo, autodidacta, epiléptico, una vida muy difícil, y se tornó en el primer presidente de la Academia Brasileira de Letras, y en el mayor escritor del Brasil y según mi juicio, uno de los tres mayores escritores de la segunda mitad del siglo XIX en el mundo entero. Sobre todo, adiciono elementos que usted me va a preguntar, ¿qué es ser mujer siendo escritora? Que es mucho más difícil porque existe el prejuicio, la mujer es discriminada, ahora un poco menos. Mas yo padecí desde el principio de una limitación que me puso a prueba, yo tuve que dar pruebas constantes de que yo amaba la literatura y de que yo era fuerte y que no convenía jugar conmigo, yo fingía mucha delicadeza pero siempre fui resistente. Yo decía «No» con delicadeza, y continué.

Entrevistadora: ¿Cuál crees que es el papel de la escritora en el actual panorama de las letras en Brasil?

NP: Primero, el papel de la escritora es el mismo. Siempre han tenido un papel histórico, ser un gran escritor. Ese para mí es el gran desempeño del escritor, el compromiso con la gran estética. Evidentemente él tiene una conciencia como ciudadano, que es otra cosa, como él va a hacer uso de la ciudadanía de él, eso es una cosa que nosotros no sabemos. El día que él pueda hacer un compromiso con la ciudadanía más no comprometa la obra de él con las obligaciones de la ciudadanía, la obra es autónoma, es soberana y como tal debe ser mantenida. Entonces, esa obligación es ser un gran escritor y ser un gran

ciudadano. Ser una escritora mujer significa que ella tiene que tomar mucho cuidado para no hacer de la literatura de ella un vehículo partidario, un vehículo ideológico, ella no va a escribir para defender ideas dentro del texto de ella. Las ideas están encapsuladas en la estética, están atadas a la creación. La creación es lo mayor de todo. Ahora, las ideas dentro del texto, no gobiernen la soberanía del lector, el lector es soberano también, él no puede ser manipulado por mis ideas. Si yo supiera introducir riquezas en mi texto, este crece, cuanto más yo hiciera un vehículo de reflexión, de pasión, de todo lo que se puede imaginar de lo humano y que está dentro de los cálculos civilizatorios, mejor. Ciudadano: autor independiente, y una mujer que tiene un sueño de lo que padece como escritora y que ella tendrá que averiguar hasta qué punto ella debe de permitir que su lenguaje de autor sea afectado por el lenguaje feminista. Es un equilibrio muy grande, muy difícil. Yo no escribo como feminista; yo soy feminista y no es de ahora, desde siempre, cuando no era moda decir que se era feminista. Yo fui activa, pero yo nunca quise que mi obra fuera feminista; yo creo que mi obra es producida por un autor que eventualmente es una mujer, pero el autor es aquel que tiene una visión universal del mundo. Yo soy una escritora que ve el mundo como si tuviera todos los sexos, como si más allá del sexo que yo tengo fuese un perro mío que yo amo, como si fuese un árbol, como si fuese un vegetal, como si fuese el mundo entero, mi visión de la literatura es totalizante, es un poco así como los griegos proteicos que asumen todas las formas posibles, ahí sí es un escritor importante, porque si yo solo mirara el mundo a través de la visión de mujer, sería una precariedad. Los hombres tampoco podrían haber sido Emma Bovary, o sea, usted como autor tiene que entrar en el cuerpo de la mujer, del hombre con igualdad de condiciones, con toda travesía posible.

Entrevistadora: ¿Cómo ves tu obra en el espectro de las letras en Latinoamérica?

NP: Yo gané grandes premios, yo fui la primera mujer en ganar el premio Juan Rulfo, eso también muestra que soy muy conocida, yo fui el primer escritor de lengua portuguesa en ganar el premio Príncipe de Asturias, y otros grandes premios. Yo pienso que soy una escritora considerada en América Latina y tengo grandes vínculos con ella, tengo gran admiración, yo soy el escritor brasileiro que más entendió de inmediato la importancia de la confraternización nuestra, yo siempre fui una gran defensora, tanto que publiqué un libro hace poco *Hijos de América* en que hago una gran apología del continente nuestro, de las culturas autóctonas. Para mí no hay indio, hay civilizaciones, grandes culturas autóctonas, los incas, los mayas, los aztecas, cosa extraordinaria. Conozco mucha

literatura latinoamericana de lengua española y tengo grandes vínculos personales también, de modo que yo soy alguien que mira en el universo hispanoamericano, enorme alegría y gran vínculo sentimental, afectivo e intelectual.

Entrevistadora: ¿Lees autoras latinoamericanas? ¿Cuáles? ¿Hay un diálogo entre ellas y tu quehacer literario actual?

NP: Yo fui la primera escritora en ganar el premio de Vida en Washington en su primera edición y fui convidada ahora para ser jurado; acepté y luché para que la ganadora fuera Elena Poniatowska, o sea tengo grandes admiraciones por México, Colombia, Argentina, son tantas, merecen reconocimiento internacional.

Entrevistadora: Existen varios estudios sobre tu obra. ¿Los tomas en cuenta? ¿Qué opinión te merecen? ¿Qué te gustaría que estudiaran?

NP: Me siento honrada de que me haya escogido como objeto de estudio. Pero yo tengo una cosa maravillosa a mi favor: yo creo que es formidable, yo agradezco, aprecio, pero esos reconocimientos no me transportan por un camino peligroso, yo siempre recuerdo por algún modo quién soy, yo sé quién soy, no soy ingenua. Mis colaboradores me dicen «Nélida, tú eres una gran estudiante»; yo entiendo qué quieren decir con eso, soy alegre, yo no me quedo torturando con la posibilidad de ser o no reconocida, de tener premio, de ser o no ser aplaudida. Claro que yo quiero todo eso, pero no sufro, cuando me aplauden, cuando me dan premios, yo agradezco y no siento que mi corazón de un paso para estar encima de lo que yo puedo absorber, o sea, yo tengo la cabeza bien controlada. Leo todo, guardo todo, tengo un gran archivo literario porque desde niña guardo papeles, tengo un apartamento enorme que no es mi casa, solo para papeles.

Entrevistadora: La literatura parte del mundo de la acción humana, en tu obra ¿qué tantos espacios de lo real aparecen?

NP: Creo que lo real está en la literatura como un todo, cada autor tiene una relación especial con lo real, él escoge qué real cabe a él atender. Hay varias corrientes estéticas y cada quien va a definir su vínculo con el mundo, unos son casi naturalistas, en el realismo natural. Yo admiro mucho una realidad que sea capaz de sea abrasadora sin ser descarnada, sin ser casi naturalista, periodística, me gusta mucho la narrativa que tiene un trasplante poético, no poesía, es una visión poética del mundo, como por ejemplo, hay unos trechos en que Susana San Juan en *Pedro Páramo* habla de la muerte, allí está lo

real y lo supra real. De cualquier modo, hay que admirar las opciones que el escritor toma. Lo que importa es lo sucedido en las opciones estéticas.

Entrevistadora: La memoria tiene un valor superlativo para tus personajes. ¿Crees que hay un lugar para la memoria?

NP: Sin memoria no hay invención. La invención subsiste porque es quien escribe, quien piensa, acumuló noticias, información, sabe quién es. Si usted no guarda lo que la humanidad vivió, ¿con qué material humano cuenta? La memoria no es un fenómeno desolado que se convierte en memorialista, hace parte del proceso de invención; si al inventar se tiene la mente vacía, usted no tiene qué inventar, no es inventor. La literatura es el resultado de la indisoluble combinación entre invención y memoria. No es una memoria mimética, copista, la invención mastica, pasteuriza y torna todo en envolver ese poco de memoria en todo lo que usted está escribiendo.

Entrevistadora: Muchos de tus personajes erran, hacen largos peregrinajes, parten y regresan ¿qué significa entonces la «frontera»? ¿Hay implícita una idea de ese «otro espacio» como una utopía?

NP: Mis personajes deambulan y no siempre geográficamente; la cabeza, el corazón, la inteligencia es la que anda, camina; las ideas caminan, las metáforas caminan, somos andantes, un escritor es un andante más que cualquier persona. No existe una frontera física; cuando existe, las opciones que usted hace [*sic*], si de repente usted decide una frase, «paro aquí», esa es una frontera de un párrafo, de un capítulo, de un libro.

Entrevistadora: En algunas de tus novelas es posible identificar dos grandes espacios: el centro y la periferia (*Dulce canción de Caetana* y *Voces del desierto*). ¿Es el afuera una evidencia del desatino y el desinterés del Estado? ¿Qué tanto hay de crítica política en tu obra?

NP: Mi soberanía estética, mi soberanía creadora, de algún modo se ampara mucho en el repudio del Estado. Yo no soy alguien que confie en el Estado, el Estado es burócrata, es egoísta, el Estado no te concede libertades, el Estado es un controlador. Hay muchos de mis textos en los que se ve crítica a un poder, a un poder desmedido, cual sea ese poder, hay veces no tiene nombre pero es un poder, el ejercicio de una tiranía secreta. Eso existe porque es como me sitúo en el mundo, entonces, los personajes pueden ver quien manda, siempre que limita sus derechos, y eso es dentro de un nivel narrativo.

Entrevistadora: La institución está relacionada con los discursos de poder que han tenido preeminencia a lo largo de la historia. ¿Qué hacen tus personajes femeninos para evadir o hacer frente a estos códigos?

NP: Durante algún tiempo mis personajes femeninos a veces adoptaban una estrategia no ideológica; es visible que la autora Nélide tiene esa pretensión, yo hacía las mujeres bien casadas, el marido era el señor jefe de la casa, poderoso, y ella entonces para hacer frente a ese poder desmedido, a esa desconsideración humanitaria en relación a ella, se hacía la distraída «—¿Qué? Yo no entendí lo que usted dijo—». Y eso es muy interesante. Cuando alguien ejerce un poder espera que usted escuche, el poder está hablando, es autoritario, tiene una voz poderosa, el poder espera que usted de atención a lo que el poder está diciendo, si yo no escucho el poder, no le contesto, yo hago «¡eh!», «¡ah!». Y él ve que usted no está prestando atención, que no hago nada, él no puede hacer nada, porque usted no está haciendo nada. Durante algún tiempo yo tenía personajes distraídas. Cuando yo soy distraída, yo reduzco tu área de poder. Siempre ten en cuenta que mis personajes masculinos también tienen algo de femenino, uno de mis personajes más fuertes, redondos, como Madruga, de la novela *La república de los sueños*.

Entrevistadora: Los espacios de la mujer se han transformado drásticamente en las últimas décadas. En tu obra, ¿cómo se ha interpretado esa nueva cartografía de la mujer?

NP: Yo creo que como hay un gran número de mujeres escribiendo, creando, se crean nuevas categorías, nuevos comportamientos, es difícil unificarlos; y al mismo tiempo, yo no sé en qué medida es una transición entre mostrar personajes femeninos subyugados, vencidos y otros altaneros, todo eso se tiene que medir en el resultado literario, cómo es que esos experimentos literarios con la figura de la mujer en la literatura de creación es lo que resulta, de todos modos el talento re aparece, y al mismo tiempo que la mujer tiene ese desafío de enfrentar una nueva problemática en la narrativa de la mujer, los hombres también tienen un problema, ¿cómo un hombre se está relacionando con esas hipótesis y la mujer también? Siento que la mujer, en cierto modo, está siendo mucho más reivindicativa que el hombre puede ser en su creación.

Entrevistadora: La domesticidad vinculada a la mujer es una construcción cultural de larga data; tus personajes femeninos se enfrentan a este aspecto de manera casi simbólica y distinta. ¿En tu universo, qué significado tiene este concepto?

NP: Yo soy una gran admiradora de lo cotidiano, la casa. Y es muy raro que lo diga, esa mujer independiente, voluntariosa; pero la casa es retomada en su dimensión, la casa es el lugar de las libertades, allí no entra la policía sin una orden, no entra el juez, no entra quien usted no deja entrar. Además de eso, es el lugar de su libertad, de su imaginación, creo que es más de la mujer. Va a llegar el momento en que al hombre le va a hacer falta haber pasado por esas instancias. Antes, moría la mujer y el hombre moría mucho después, porque él quedaba viudo, a no ser que tuviera mucho dinero y se casara con una mujer mucho más joven, él en casa no tenía pasaporte, no dominaba la casa, no sabía nada de la casa, era un ciudadano de segunda categoría dentro de la casa. Y la casa es mucho más que la ciudadanía de afuera, porque en la casa se pueden inventar todas las aventuras del mundo, no hay nada que usted no pueda inventar dentro de la casa, inclusive si se está cercado de las cosas más esenciales, allí usted pare sus hijos, entierra sus muertos, hace las comidas que tienen origen casi paleontológicas, lee los libros que usted quiera, puede oír todas las músicas del mundo. Lavarse si padece amargura, lavarse si padece una soledad terrible. La casa es un refugio, es el local de la fantasía. Todo eso para decir que en cada objeto hay un recurso, tienen una historia extraordinaria, usted muere y muere y ya; el objeto queda. Yo creo que lo cotidiano es extraordinario.

Entrevistadora: El cuerpo es un concepto muy estudiado en tu obra; en algunas ocasiones, como en *A casa da paixão*, este casi se transforma en personaje. ¿Crees que hay un espacio determinado para él (cuerpo)?

NP: El cuerpo aparentemente está en decadencia, declina y muere. Pero el cuerpo también es un micrófono, es un parlante, usted habla mucho con el cuerpo, también acoge sus deseos y los deseos de otro, un cuerpo tiene una soberanía extraordinaria. En *A casa da paixão* se ve cómo lo que altera el cuerpo altera el pensamiento. El pensamiento es un producto también del cuerpo. Yo viví eso, mi pensamiento era todo abstracto, me daba susto, los miedos estaban aquí en este cuerpo, todo lo que sentí está aquí. El cuerpo tiene esa primacía, esa importancia, esa representatividad.

Entrevistadora: La sexualidad de la mujer en relación con lo privado y con lo público tiene distintos matices en tu obra. ¿Cómo se vinculan aspectos como el silencio, el placer, la prostitución y la vejez en ella?

NP: Esos factores tienen condicionantes sociales; la sexualidad es prisionera de las reglas sociales, sus deseos se sumergen en la imposición social. Muchas mujeres no llegan a

saber cómo pudieron conocer cómo es su sexualidad porque está cercada de interdicciones, y no sabrá cómo es el deseo. En ese sentido el hombre tiene más libertad porque el hombre tiene una salvajería que le fue permitido explorar a lo largo de la historia. La mujer fue mucho menos; en ese sentido, fue muy castigada por ignorar su propio deseo.

Entrevistadora: En *Dulce canción de Caetana* la intertextualidad con el teatro y la mitología griega son factores determinantes de la estructura y el estilo de la novela. ¿De dónde viene ese interés?

NP: Desde niña yo fui llevada al teatro, el teatro era mi casa. Yo decía siempre «aquello de la vida que no puede ser enseñado no es vida». Yo veía en un teatro pequeño piezas dramáticas, dramaturgia brasileña e internacional, conocía todo. Eso fue muy importante para amar el teatro, así como también la música y la ópera. Yo tuve siempre una gran formación teatral y musical, soy una apasionada por la ópera y por la música, hace parte de mi formación, de mi lenguaje sensible, de mi manera de interpretar el mundo; y al mismo tiempo era compatible con mi deseo de ser escritora. Yo no quería ser bailarina ni actriz, yo quería ser escritora, amaba ese universo. Fue altamente enriquecedor. Por otro lado, desde niña, por un milagro, yo tuve la bendición de la vida, de mi familia generosa que fue tan maravillosa conmigo, mis gallegos, que me dieron una educación rara, lenguas, viajes y libros. Yo tenía una cuenta abierta en la mayor librería de la ciudad, Fretas Vásquez; iba allá y compraba lo que quería, no pagaba, mi padre al fin del mes pagaba. Él decía que ese era el gran patrimonio que me iba a dejar. Por medio de mi padre también conocí a Machado de Assís, y luego me apasioné por los grandes clásicos, eso fue un milagro de la vida también. En el colegio alemán estudié griego; recuerdo que la superiora, responsable por la clase, era encantada conmigo y yo le rogaba que me sacara de la clase, y ella me contaba mucho de los griegos, yo estudiaba, leía mucho de ellos, a Homero. Era la biblia. A pesar de ser un colegio católico era de formación alemana, de modo que hablaban mucho de Lutero, yo tenía una atracción muy grande por Lutero, tanto que la madre superiora temía que me convirtiese en luterana. De modo que yo estudiaba mucho los griegos y la biblia que fueron unos repositorios extraordinarios. Era una mixtura que fue creciendo y me hicieron lo que soy, y al mismo tiempo, el viaje a Galicia, a una aldea, con los pueblerinos. Yo tenía esa mixtura de lo sofisticado con el pueblo. Fui alguien que sabía lo que significaba la migración, no tener dinero, llegar a un país sin lengua, trabajar la tierra, la pasión de la tierra. ¿Sabe? Yo iba a llevar las vacas de mi

abuelo al monte, mi padre me obsequió un cuchillito, yo llevaba queso, un pedazo de fruta y un pedazo de jamón, y sola con las vacas y me fijaba en el viento del norte, se mezclaba con el sonido de los lobos. No tenía miedo, era tranquilidad. Esa combinación: aristocracia de espíritu, teatro, mundo bíblico, mundo griego y un mundo extraño de hoy, me hicieron lo que soy.

Entrevistadora: ¿Existe una mitología «nelidiana»?

NP: Existe. Los personajes no cesan, no mueren con el epílogo, la novela tendría que seguir adelante siempre. Hay mucha curiosidad sobre lo que yo voy a hacer en adelante, eso siento, si Dios me da vida, aún tengo mucho que decir.

Anexo C. Expediente n.º 6373 Modesta Burgos. Interrogatorio, p. 2

¿Es esta la primera vez que pierde el juicio? *Si*

¿A qué causa se atribuye su enfermedad? *Se ignora*

¿Cuándo se notaron los primeros síntomas? *Se ignora*

¿Por qué motivo se ha resuelto internarlo? *Por su curación en la Democreción.*

Evolución de la enfermedad *No hay datos pues la enferma, no admite serbo y se niega a contestar las preguntas que a este respecto se le hacen.*

Estado actual:

Desérbase su delirio, extravagancias, sus dichos y actos irracionales y todo lo anormal que se haya notado en la conducta del enfermo *al hablar a veces sufre sus procesos de una envidia sarcástica hoy lo goza y en el fondo de su fatática hoy un delirio de grandesa pues dice que ha estado en varios congresos en donde era muy solicitada, pues siempre ha sido muy buena. Otras veces dice que es una mujer honrada y que es artista pues trabaja en el teatro con la compañía de V. Gabagon y un día opea de Bonet que en días pasados debido a sus atributos personales fue conocida por varios amigos con el objeto de que se entregara a ella, pero como ella no admitió a los militares se negó por lo que la trajeron a este lugar*

Examen Psíquico *que ignora cual sea hoy una gran actividad en sus ideas amorosidad pues relato detalles de su vida íntima sin ningún pudor. Si conversación activa y su memoria no parece haber sufrido así como su apetito. Ados de estreñimientos hoy mejora la turbencia de los ojos. De miopía de la sensibilidad en la niérbes impresiones a los reflejos notables. Toda los reflejos normales así como el funcionamiento de sus órganos respiratorios y circulatorios*

Diagnóstico

Plan de tratamiento

Resultado

Persona que contesta el interrogatorio *La enferma*

Doctor *J. Méndez Lariz Rubión*

Expediente n.º 6373 Modesta Burgos. Interrogatorio, p. 2 (Transcripción)

¿Esta es la primera vez que pierde el juicio? Si

¿A que causa se atribuye su enfermedad? Se ignora

¿Cuándo se notaron los primeros síntomas? Se ignora

¿Por qué motivo se ha resuelto internarlo? Para su curación (6 de marcación.

Evolución de la enfermedad: No hay datos pues la enferma no admite serlo y se niega a contestar las preguntas que a este respecto se le hace.

Estado Actual

Descríbase su delirio, extravagancias, sus dichos y actos irracionales y todo lo anormal que se haya notado en la conducta del enfermo: *Al hablar acompaña sus frases de una mímica sarcástica. Hay logorrea y en el fondo de su plática hay un delirio de grandeza pues dice que ha estado en varios congaes en donde era muy solicitada. Pues siempre ha sido muy “buena” otras veces dice que es una mujer honrada y que es artista pues trabaja en el teatro con la compañía de V Fábregas y en la ópera de Bonai que en días pasados debido a atractivos personales fue acosada por varios amigos con el objeto de que se entregara a ellos, pero como ella no _____ a los militares se negó, por lo que la trajeron a este lugar y que ignora cual sea hoy una gran movilidad en sus ideas a moralidad pues relata detalles de su vida íntima sin ningún pudor. Su conversación activa y su memoria no parece haber sufrido así como su afectiva. Padece de estreñimiento hay ligera _____ de la piel.*

Disminución de la sensibilidad en los miembros inferiores _____ de los reflejos rotulianos. Todos los reflejos normales así como el funcionamiento de sus _____ respiratorios y circulatorios

Plan de tratamiento _____

Resultado

Persona que contesta el interrogatorio *la Enferma*

Doctor J Méndez Lainz

Anexo D. Expediente n.º 6373 Modesta Burgos. Boleta de admisión

MANICOMIO GENERAL.
BOLETA DE ADMISION.

Número de orden 6373 Departamento de Mujeres
Nombre Modesta Burgos
Edad aproximada 35 años Estado Civil soltera
Nació en Papantla (Verz)
Residía en Enxerco Ocupación _____
Admitido en calidad de libre no pensionista
A solicitud o por orden de la 6.ª Delegación de
Policia Residente en _____
Examinado por el Interno Dr. J. Mendez Lora
Entra al Pabellón de Observación Cama No. _____
Pasa a la Enfermería _____ Cama No. _____
Por hallarse enfermo de "Zusaga" Al
Según orden del Dr. _____ Fecha _____
Pasa al Pabellón de Juan Quintanilla Al Cama Núm. _____
Causa Depresión mental amorosa
Por orden del Dr. J. Tubi de Alvarez Fecha VIII-26-921

Mixcoac, D. F. 26 de Julio de 1920.
El Enc. de la Ofic. de Admisión

1920
- 35
1885

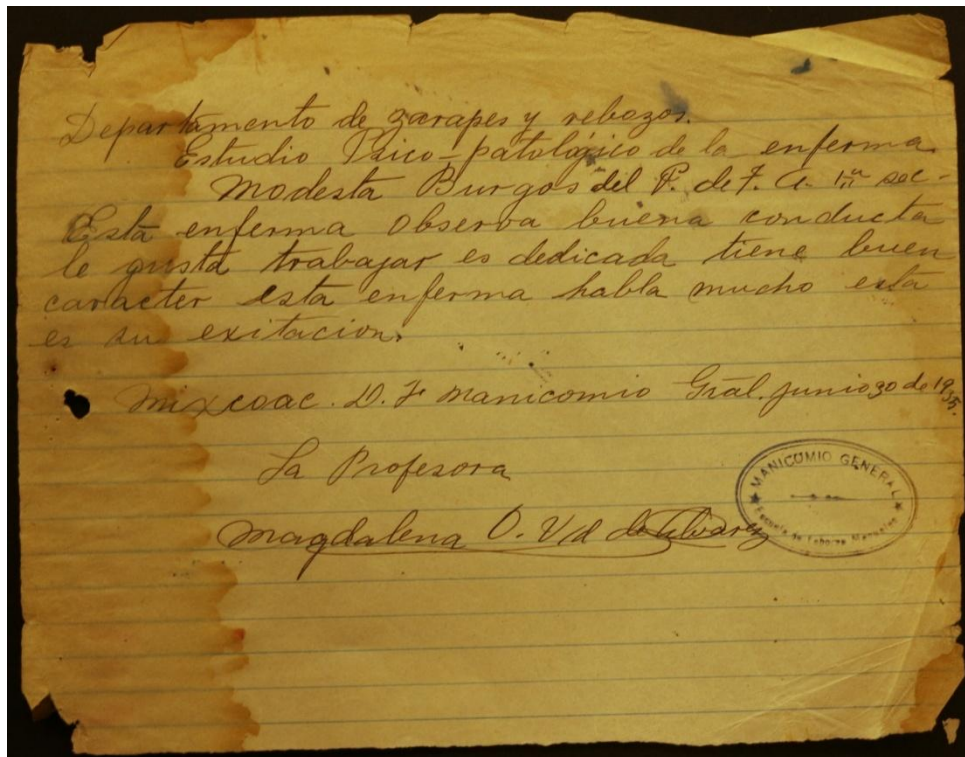
1958
1885
73

2465

Boleta de admisión (Transcripción)

Número de orden	6373	Departamento de	Mujeres
Nombre	Modesta Burgos		
Edad aproximada	35 años	Estado civil	Soltera
Nació en	Papantla (Verz)		
Residía en	México	Ocupación
Admitido en calidad de	Libre no pensionistas		
A solicitud o por orden de	La 6 demarcación de		
Policía	Residente en	
Examinado por el Interno Dr.	J Méndez Lainz,		
Entra al pabellón de	Observación	Cama No
Pasa a la Enfermería	Cama No
Por hallarse enfermo de			
Según orden del Dr.	Fecha
Pasa al pabellón de	Tranquilas	Cama Núm.
Causa	Confusión mental amoralidad		
Por orden del Dr.	Yturbide -----	Fecha	VIII-26-921
.....			
Mixcoac, D.F.	26	de	Julio de 1920
El Enc. de la Ofic. de Admisión			

Anexo E. Expediente n.º 6373 Modesta Burgos. Concepto de la profesora Magdalena O. Viuda de Álvarez sobre la paciente



Concepto de la profesora Magdalena O. Viuda de Álvarez sobre la paciente
(Transcripción)

Departamento de Zarapes y rebozos

Estudio psico-patológico de la enferma

Modesta Burgos del P. de T. A. 1

Esta enferma observa buena conducta le gusta trabajar es dedicada tiene buena conducta esta enferma habla mucho esta es su excitación.

Mixcoac D.F. Manicomio Gral. junio 30 de 1935

La profesora Magdalena O. V/d de Álvarez

Anexo F. Expediente n.º 6373 Modesta Burgos. Oficios diplomáticos, 22 de diciembre de 1932

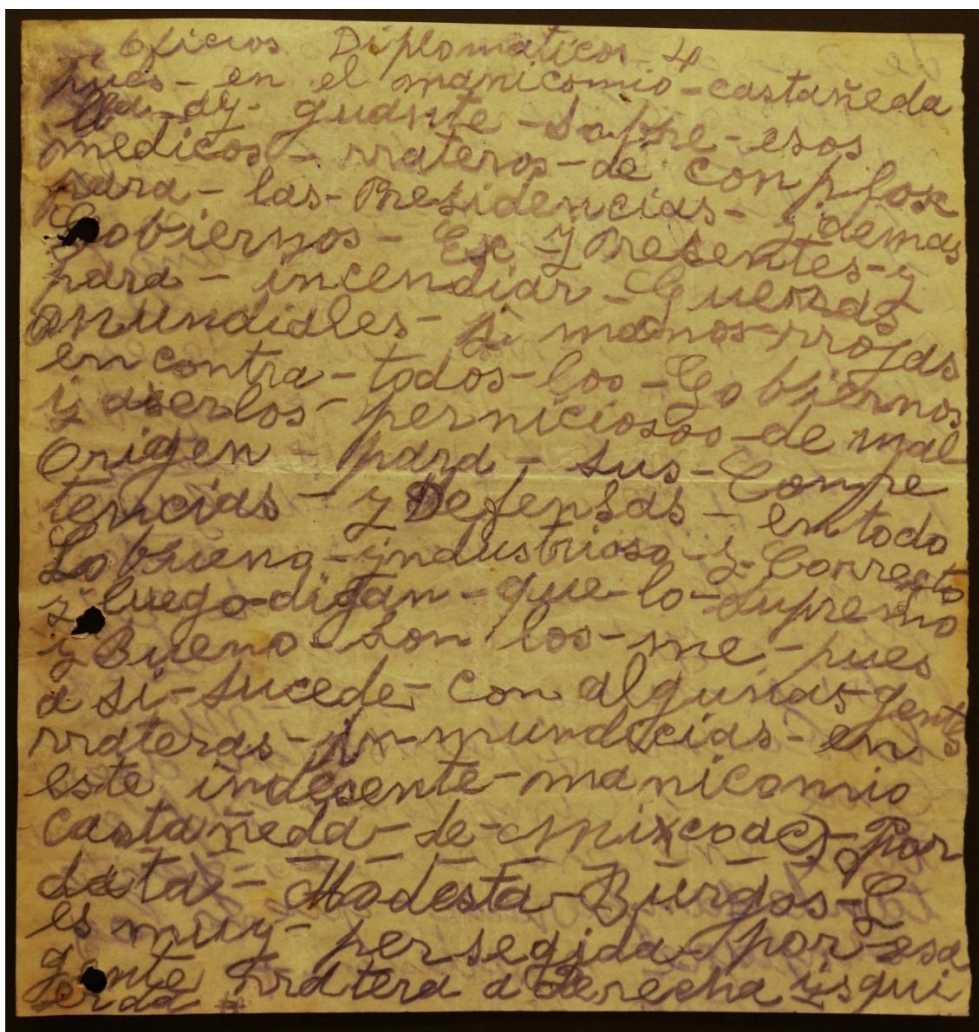
22 de diciembre de 1932. Oficio
de = cuerpos = diplomáticos. Con el de
do = respecto = poniendo = en = conocimiento
de = judicial = Modesta Burgos = que
en la de = manicomio = que en
tr = políticos = me están = poniendo =
en = conocimientos = conciencia = and =
nera de Modesta Burgos = encuentra =
el político = trallacionero = como = lo que
indica = el plan = de Ayala = que = son
algunos = médicos = mexicanos = que
son = de = duelo = estadador = como = otras
personas = que quieren = ser = papales
de = cuanto = artículo = judicial = trall
cionando = de = derecha = y = queriendo =
en = todas = las = Naciones = y = partidos =
Políticos = tanto = Monarquistas = como
Republicanos = y = de = más = Padres = de = las
Patrias = Es = y = presentes = quieren
poner = en = conflictos = perturbados = a
las = Naciones = en = sus = buenos
principios = políticos = de = Gobierno
de = Amistades = Parlamientos = y =
de = más = pero = para = esto = digo =
que = y = mexicano = le = pero = sí =
quiso = malentendido = del = Mexicano
que = es = pensador = de = cualquier =
en = todas = las = cosas = que = en =
distintas = por = que = todo = el = bueno
de = frente = del = Socialismo =
Campo = que = en = y = como
la = de = aborrecida = indudable
mente = la = gente = nada = es = pesi
niciosa = de = and = origen = videra
sí =

México diciembre 22 de 1932 Oficios 1 (Transcripción)

Oficio 1 de cuerpos diplomáticos

Con el debido respeto poniendo en conocimiento judicial = Modesta Burgos L. Que en la Castañeda manicomio que entre políticos me están poniendo en conocimiento con cierta manera a Modesta Burgos L = en contra al político traicionero como lo que indica el plan de que son algunos médicos mexicanos que son de sueldo estafador como otras personas que quieren ser de cuanto articulo judicial a derecha izquierda a todas las naciones partidos políticos tanto anarquista como Republicanos además padres de las patrias Ese-presentes quieren poner en conflicto naciones en sus principios políticos de gobiernos de armisticios parlamentos y demás pero pasa esto aquí que el mexicano lee pero cínico ha sido mal crítico del mexicano bueno pensador de venganza en todas las cosas que más industriosas porque todo lo bueno sea frente del socialismo como quiera como la democracia indudablemente la gente mal es perniciosa de mal origen ratera.

Anexo G. Expediente n.º 6373 Modesta Burgos. Oficios diplomáticos 4



Oficios Diplomáticos 4 (Transcripción)

pues en el manicomio Castañeda ya hay guantes sobre esos médicos rateros de cómplices para las presidencias y demás gobiernos _____ y presentes para incendiar guerras mundiales. Si manos rojas en contra todos los gobiernos y hacerlos perniciosos de mal origen para sus competencias y defensas en todo lo bueno industrial y correcto y luego digan que lo supremo y bueno son los me pues así sucede con algunas gentes rateras inmundicias en este incidente manicomio Castañeda de Mixcoac.

Posdata: Modesta Burgos L. es muy perseguida por esa gente ratera a derecha e izquierda.