
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Álvarez Pérez, María Fernanda; Torras, Meri, dir. Cuerpos liminales, identidades
diferidas : la des. 2007.

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/44932>

under the terms of the  license

Cuerpos liminales, identidades diferidas

**La des/construcción de Ken Bugul, EK
y Lucrécia Neves**

María Fernanda Álvarez Pérez

Directora: Meri Torras

Programa Doctorado en Teoría Literaria y Literatura Comparada

Septiembre 2007

“The female is as it were a deformed male.”
Aristóteles

“...la primera materia donde la capacidad mimética
es sometida a una prueba: el cuerpo humano...”
Walter Benjamín



Skinman de Gunther von Hagens

Índice

Introducción.....5

Capítulo I El baobab que enloqueció.....17

- 1.1 Una literatura colonizada.....20
- 1.2 Ken Bugul y su sociedad.....29
- 1.3 La visión de la mujer.....31
- 1.4 Ken Bugul como cuerpo ante el espejo.....36
- 1.5 Ken Bugul como cuerpo negro.....39
- 1.6 Ken Bugul y el otro.....43
- 1.7 Ken Bugul y el vestido.....51
- 1.8 In-scripciones de Ken Bugul.....54

Capítulo II Esto que ves es un rostro.....62

- 2.1 (Des)estructura de la novela.....64
- 2.2 El padre.....68
- 2.3 Cuerpo transgresor.....72
- 2.4 (Des)memoria.....77
- 2.5 Fragmento y (ojepsE).....84
- 2.6 (En)marca(da).....88
- 2.7 El (r)o(s)tro.....90
- 2.8 In-scripciones de EK93

Capítulo III La ciudad sitiada.....101

- 3.1 Ciudades leídas.....106
- 3.2 Una mirada de perfil.....109
 - 3.2.1 Tres mujeres/ Tres miradas.....111
 - 3.2.2 Mirada adolescente/ Mirada madura.....114
 - 3.2.3 El otro lado del espejo: ciudad-caballo.....115

3.2.4 Mirada caleidoscópica.....	117
3.3 <i>La bêtise</i> : el origen.....	119
3.4 Espejos esféricos.....	123
3.4.1 Tres hombres/ Tres esferas.....	125
3.5 La identidad sitiada: ciudad/mujer.....	128
3.6 El gesto: la vuelta al nombre.....	131
3.7 Cuerpo en tránsito/ Cuerpo nómada.....	135
3.8 In-scripciones de Lucrécia Neves.....	142
Conclusiones.....	146
Epílogo.....	156
Bibliografía	

Capítulo I *El baobab que enloqueció*

The word woman pierced my ear.
The greatest insult to a man was to describe
him as a woman.
Nawal El Saadawi, *Walking through Fire*

Pregunté a mamá si eso también era verdad
para nosotras, si éramos sólo impresiones en los
nervios ópticos de los demás.
Joyce Carol Oates, *El primer amor*

Ken Bugul, cuyo verdadero nombre es Mariétou Mbale Biléoma, es una escritora senegalesa nacida en 1947 que decidió adoptar ese pseudónimo que significado es “personne n’en veut” (nadie te quiere). Ella explica en una entrevista que se nombra así en la lengua originaria (wolof) a las mujeres cuyos hijos nacen muertos o viven pocos días. Después de tres o cuatro niños que tienen la misma suerte, se les llama también así: Ken Bugul. “Ni siquiera la muerte las quiere”, dice Mariétou, a quienes sobreviven.¹

Bugul se quedó con este pseudónimo después de la publicación de su primera novela, pues en todas las antologías en las que fue recogida aparecía con este nombre. Ella ha sido, además de escritora, funcionaria internacional a cargo de la planificación familiar en África durante siete años y administradora del Centre de Promotion et de Ventes d’Oeuvres Culturelles, d’Objets d’Art et d’Artisanat en Bénin. Además, es autora de otro títulos como *Cendres et Braises* (L’Harmattan, 1994), *Riwan ou le chemin de Sable* (novela ganadora del premio de l’Afrique noire en 1999, ed. Présence Africaine), y *De l’autre côté du regard* (Le Serpent à Plumas, 2003), entre otras.

Su libro, *El baobab que enloqueció*, es una especie de autobiografía donde la narradora cuenta su búsqueda, su construcción, su identidad. Está escrita en

¹ Mendy-Ongoundou, Renée, « Ken Bugul revient avec Riwan »,
<http://www.aflit.arts.uwa.edu.au/KenBugul.html> [Revisada por última vez el 6 de agosto de 2007].

primera persona y la voz narrativa, cuyo nombre es Ken Bugul, irá explicando su historia. Es curioso el juego de nombres que se establece desde el principio como una suerte de espejo –de signo vacío que intentará llenarse a lo largo de la novela– entre el pseudónimo de la escritora –ni siquiera es su propio nombre– y el nombre de la protagonista que contará, a su vez, su relato. La estructura de la novela no es lineal y conforme brinca en el tiempo nos va revelando las circunstancias que la rodean una vez que decide salir de su país, de Senegal. Conocemos entonces el abandono de su madre cuando era pequeña, descubrimos a sus amantes blancos, desvelamos su iniciación en el mundo de las drogas y la prostitución, la violación sufrida, y todos los estereotipos que se le atribuyen por ser el objeto exótico que debe cumplir las expectativas de su colonizador: mujer colonizada, mujer negra.

La hipótesis que pretendo desarrollar con este análisis, por tanto, será que al establecer los puntos clave en los que el personaje principal se va “desmenuzando”, éste presentará el fracaso ante el intento de construir una nueva identidad que iniciará con el símbolo del viaje. Su cuerpo será un cuerpo cyborg ante esa imposibilidad de nueva inscripción.

Para poder situarnos desde un ángulo básico, hablaré de algunos aspectos de la literatura colonial. Sobre todo, uno de los elementos para situar el personaje de Ken Bugul será el hibridismo. Este hibridismo se enlazará con el segundo apartado de este capítulo que tratará de *Ken Bugul y su sociedad*. Una sociedad colonizada, con un lenguaje colonizado y una cultura que ha sido silenciada.

En el tercer apartado, *La visión de la mujer*, delimitaré los aspectos de la visión de la mujer en esa sociedad colonial: Ken Bugul deberá actuar como una mujer negra siempre ha actuado en su cultura: sin lenguaje, ajustándose al discurso falogocéntrico y accediendo a los deseos de ese otro.

En el cuarto apartado, *Ken Bugul como cuerpo ante el espejo*, analizaré la visión que ella tenía de sí misma y, por otro lado, la visión que el Otro le dará de

sí misma. Será cuando se mire al espejo que se hará consciente por primera vez de su diferencia. Ken Bugul habrá dimitido de su sociedad constreñida e irá en busca de sus raíces. Va a ser, una vez que en los apartados anteriores haya descubierto sus limitantes como mujer y se haya pronunciado como cuerpo liminal, la primera vez que se enfrentará a un espejo y se descubrirá como un cuerpo diferido. De ahí que el próximo subtema a tratar sea *Ken Bugul como cuerpo negro*, pues al ser un cuerpo diferido no solo implica su cuerpo colonizado sino un cuerpo con color que le inscribirá otras obligaciones del otro para ser.

Entonces, en ese descubrirse como otro, su relación con las exigencias colonialistas quedarán subsumidas a ejecutar los roles que se le adjudicarán como cuerpo exótico y no como un igual que estudiare en el apartado *Ken Bugul y el otro*. Aunque ella haya aprendido el lenguaje del colonizador, nunca podrá comunicare ni entenderse como ella había creído en un principio. Por eso, en el siguiente tema, *Ken Bugul y el vestido*, la vestimenta formará una parte importante en su desarrollo, ya que será uno de los elementos obligatorios para fungir como cuerpo exótico y cuerpo negro. A lo largo de la novela hay momentos específicos en los que Ken Bugul será consciente de su cuerpo negro y de su función como tal. Y será por este estado de conciencia que intentará resistir: des-escribir su historia como cuerpo colonizado y extranjero, como mujer. Es por ello que desarrollaré cómo una mujer inscribe su yo en un cuerpo negro, hablando desde la frontera del colonizado, así como la problemática que este foco devela en esta novela como un des-encuentro, una des-construcción por medio del viaje, para intentar volver a su primer hogar. De ahí que en el último capítulo *Inscripciones de Ken Bugl* intentaré hacer un breve recorrido junto con el personaje principal de todas sus escrituras para querer demostrar que, al tener un cuerpo cyborg, es imposible su retorno y su construcción.

1.1 Una literatura colonizada

En este breve apartado no pretendo agotar ni mucho menos establecer parámetros generalizadores y reduccionistas sobre la literatura africana. Lo que me interesa es dar algunos puntos de vista acerca de ésta, de la literatura colonizada francófona y de la literatura femenina africana. En diversos estudios se dice que para hablar de “literaturas africanas” hay que, necesariamente, remitirse a aquellos escritos registrados en las lenguas heredadas por la colonización. La literatura africana nace por el encuentro con el otro, con el extranjero. Encuentro brutal marcado por la opresión y la explotación. Este enfrentamiento provocará la disolución o difuminación de las identidades. Si en un principio, como piensa Foucault, las etnias no son conscientes ni piensan en su propia cultura es porque no han necesitado que otro –en este caso el colonizador- les haga oponer resistencia. Éste será uno de los conflictos de la literatura africana francófona. El colonizador como “el otro”, como el extranjero –nunca como el hermano-; a veces, como el héroe. Este vis-à-vis entre colonizado y colonizador evocará también un retorno y una búsqueda de pertenencia, de lugar. El hogar –el lazo- ha sido destruido. La imaginería ha cambiado: el otro ha dejado de ser sólo el extranjero para intentar convertirse en el “hermano”, mientras que el autóctono se sentirá ajeno en su propia casa.² Antes de la dominación colonialista, la conciencia étnica está encerrada en sí misma, no tiene una voluntad fuerte de resistir y afirmar con energía su identidad contra el Otro. Una vez que el otro se ha vuelto presente –cuerpo presente- entonces se inicia la reacción ante esa dominación colonialista. La conciencia se transforma en voluntad política: de resistencia.³

² Ver *Les champs littéraires africains*. Textos reunidos por Romualdo Fonkoua y Pierre Halen. Ed. Karthala, París, 2001.

³ Zizek, Slavoj. Op. cit., pág. 271. Zizek en este apartado retoma la idea de “resistencia” para la formación de la ideología nacionalista y después las luchas de independencia de distintos países. Sin embargo, en este caso, el concepto de “resistencia” es en el sentido también político de la palabra: los cuerpos resistentes también implican la conciencia de ser otro y de vivir continuamente en esa fluctuación líminal de la otredad, como cuerpos fronterizos y nómades.

En la literatura africana francófona femenina, la situación no será distinta. Algunos personajes vivirán una doble sentencia: individualidad francófona/ colectividad africana; “pertenencia lingüística francófona”/“cosmogonía autóctona”; “independencia económica”/“participación familiar”, entre otros. En el ensayo “Economic Violence in Postcolonial Senegal”, Dorothy Davis dice:

The evocation of genuine African women’s voices in fiction (and elsewhere) involves a number of stylistic and theoretical problems. Principal among these are (1) the problem of the person (subject) in a collectivist society, (2) the problem of the deconstruction of narrative, dialogue, and historical context through oral tradition (the unwritten word), a rich tradition that has dominated Senegalese verbal art, mythology, science, history, and other language-based communicative forms, and (3) the key cultural and social role of “griottes”, women praise singers, genealogists, and verbal specialists.⁴

Si se toma en cuenta precisamente el problema del sujeto en una sociedad colectiva, la búsqueda de una voz personal se vuelve más intensa y extraña. África –Senegal- como comunidad en la que las mujeres conviven entre ellas como clan. No hay voces individuales, sino que la voz de la mujer de más edad será la guía y promotora del comportamiento. Esta convivencia grupal, aunado al tema del lenguaje, un lenguaje ajeno –impuesto- versus la tradición oral en la cultura senegalesa, ese sujeto ya per se escindido⁵ deberá buscar la estructura exacta para construirse. Deberá re-crear un lenguaje que no le pertenece. Un lenguaje adoptado. Un lenguaje ficticio. Siguiendo con el artículo de Davis:

Thus, there is no peculiarly African subject embodied in these novel [la autora habla de la novela de Mariama Bä, *Une si longe letter*], or any novels. There are many African and Senegalese subjects, many female and male

⁴ Davis Wills, Dorothy, “Economic Violence in Postcolonial Senegal”. Este ensayo pertenece a una antología de textos dirigida por Deirdre Lashgari (ed). *Violence, Silence, and Anger. Women’s writing as transgresion*. Virginia University Press, USA, 1995, pág. 166.

⁵ Cabe recordar la idea freudiana del sujeto escindido: la parte que se ve, que está al alcance del “raciocinio” es la “conciencia” y el fondo está al inconsciente, que denomina “preconsciente”. Por ello, el sujeto se halla dividido en su propio núcleo. Por otro lado, retomaré la idea de lenguaje y personalidad escindida más adelante, sobre todo del libro *Lacan* de Paul-Laurent Assoun.

subjects some self-seeking, others more socially conscious. Journeys of self-realization, generally considered to be a European literacy preoccupation, are staples of the African epic tale and emerge in modern literature as well.⁶

Entonces el sujeto colonizado tiene dos problemas. El primero, la creencia que en el viaje, esa especie de vuelta a las raíces, podrá asimilar ese lenguaje adoptado para integrarse en la sociedad “madre”; el segundo, que en ese viaje será capaz de “encontrar” su identidad. El viaje simbolizará el medio para poder recrear un sueño vendido al colonizado: el sueño de recuperar un pasado que en teoría le corresponde; la búsqueda de unas raíces europeas en la ciudad prometida. Esa ciudad que fue contextualizada por la colonia, reescrita en el imaginario como “vuelta al hogar”. La pérdida de identidad –de concepto de “nación” o de pertenencia- no tiene cabida, pues lo previo a ser colonia ha sido desecharlo. Al nombrarse como tal, se inventó una nueva identidad.

La literatura colonial es sólo un aspecto de esa exploración y una representación de un mundo que está en la frontera de la “civilización”, un mundo que no ha sido “domesticado” por los europeos, y que por ende, se le considera caótico, incontrolable, maligno. Representa ese otro que debe ser normalizado por la cultura dominante e introducido en las leyes y comportamientos aceptados. La épica del viaje para la literatura colonial será la que promueva o marque la intención de una realización personal, del encuentro con un “yo” y su inclusión social en el estilo de vida de sus antepasados.

Ken Bugul hará también un viaje. Éste será decisivo para enfrentar su identidad escindida, producto de una sociedad colonizada con voces fusionadas y promesas inventadas. Pero para poder comprender esa escisión en la literatura colonial es necesario hablar del hibridismo. Para Bajtín, el hibridismo “[...] is a mixture of two social languages within the limits of a single utterance, an encounter, within the arena of an utterance, between two different linguistic

⁶ Davis Wills, Dorothy. Op. cit., pág. 166.

consciousnesses, separated from one another by an epoch, by social differentiation, or by some other factor”,⁷ por lo que el hibridismo prácticamente queda zanjado a la creencia que lo que el otro entendió de lo que el sujeto hablante dijo, significa lo mismo.

Como podremos ir desglosando en cada apartado, ese hibridismo en el caso de Bugul no solamente se va dar en una eclosión lingüística, pero en todo el entorno al que ella parte: Europa, en especial Bélgica, como el paraíso perdido de Milton, al que habrá que volver para poder encontrarse. Lo que experimentará será una constante liminalidad que la mantendrá apartada de su deseo de aceptación por la madre patria. Por ello otra de las ideas que están detrás del concepto de hibridismo es “mimicry” o “mímesis”.⁸ Ésta será el punto de partida de la ambivalencia del texto colonial entre coronarse como autoridad absoluta e incuestionable y, por el otro lado, la constante confusión y re-interpretación por parte del colonizado. Este mimetismo tiene como base el estereotipo y “el fetiche”⁹ como conceptualiza Bhabha, pues es en esos dos conceptos en donde el poder colonial se ejerce sobre ese otro colonizado. Ese otro es un sujeto casi igual, pero siempre distinto, por tanto, lo que se exalta es precisamente el rasgo de la diferencia y, por ello, del poder: “[...] the ‘part’ (which must be the colonialist

⁷ Ben Beya, Abdennebi. “Mimicry, Ambivalence and Hybridity”, <http://www.english.emory.edu/Bahri/1WEBPAGE.HTML> [Consultado por última vez el 15 de mayo de 2006]. Es interesante hablar que el significado de “utterance” incluye sonido y palabra, pues no sólo implica que la palabra que se dice tenga un significado distinto en la representación que cada interlocutor se hace de ella (en este caso colonizado-colonizador), sino que, además, el propio sonido que se emite implica un significado “diferido” –con toda la intención de la palabra: “...que se emite con posteridad a su grabación”. [Ver definición de la Real Academia de la Lengua].

⁸ La traducción del término “mimicry” es literalmente “mímica”. Sin embargo, conforme a la acepción dada, la traducción que hago es “mimetismo”. En términos lacanianos, esta concepción de “mimesis” es la idea de que el sujeto debe tanto alienarse en el objeto como desprenderse del Otro y para Freud es el punto de partida entre lo individual y lo colectivo. Véase a Laurent Assoun, Paul. *Lacan*. Amorrortu, Buenos Aires, 2004, págs. 26 y 107.

⁹ Ver Bhabha, Homi. *El lugar de la cultura*. Sobre todo el capítulo de “El mimetismo y el hombre”. Manantial, Argentina, 2002.

foreign body) must be representative of the ‘whole’ (conquered country), but the right representation is based on its radical difference.”¹⁰

Ese deseo de mimetismo por parte del colonizador, no podrá conseguir unos significantes apropiados para el colonizado, por ello esa ambivalencia marcada por parte del autoritarismo del conquistador (lengua, costumbres, sueños), serán nulificados en la novela que nos ocupa, una vez que el personaje principal inicie su viaje a la tierra prometida y afronte que ni la lengua ni las costumbres ni los sueños, son los mismos que los de aquellos que ella había pensado eran sus antepasados. Es como si ese viaje, recordando a Deleuze, implicara que Bugul encontrase ese “nombre propio”, ese yo aún inexistente para que en realidad pudiese *des/personalizarse* –se integrase en la cultura- para que pudiese devenir en múltiples singularidades: “pronombres, uñas, cabello, vestido, cosas, pequeños acontecimientos”.¹¹

En esta idea de lo “mimético” y del colonizador, este último es como una serpiente cuyo lenguaje bífido produce esa representación mimética que emerge como una de las estrategias más elusivas y efectivas del poder colonial y del conocimiento. En el lenguaje del colonizador estará el poder. Por tanto, se reconoce que este poder colonial establece estratagemas sofisticadas de control y dominación; y que, mientras sea consciente de su temporalidad, también crea los vínculos económicos, políticos y culturales necesarios para que se establezcan en ese nuevo espacio “conquistado” como “black skin/ white masks” y “conquistador” como dueño último de los discursos de poder.

Es esa sensación que a la distancia se pertenece a esa tierra colonizadora, pero una vez que se llega al lugar de origen –a la madre patria-, las máscaras blancas no sirven al colonizado para su integración en la sociedad soñada. Por eso

¹⁰ Ídem, “Signs taken for wonders” en *The post-colonial studies reader*, Routledge, London, 1995, pág. 34.

¹¹ López Gil, Marta. *El cuerpo, el sujeto, la condición de mujer*. Biblos, Buenos Aires, 1999, pág. 33.

hay que retomar la postura del otro, desde el punto de partida del “mimic-men” como: “[...] part-objects of a metonymy of colonial desire, end up emerging as inappropriate colonial subjects...[who], by now producing a partial vision of the colonizer's presence, de-stabilize the colonial subjectivity, unsettle its authoritative centrality, and corrupt its discursive purity”.¹² Lo que provoca esa mimesis es una repetición sin un original como referente, en lugar de una representación,¹³ y es justo en este acto de repetición donde el original desaparece y el centro se difumina. Por tanto, lo que queda es sólo la huella de lo que antes existió, resurge lo impuro, lo artificial y, por llamarlo de alguna manera, lo pirata. Esta copia falsa, de segunda mano, despierta actitudes en el colonizado de ser una “mimesis” de ese “hermano” prometido, que más bien lo muestra como una amenaza en lugar de aparentar una semblanza. Es una ruptura, no una consolidación.¹⁴

El hibridismo implica subvertir las narrativas del poder colonial y de las culturas dominantes. Las inclusiones y exclusiones en las cuales una cultura dominante se basa son des-construidas cuando entran formalmente esos sujetos excluidos en la narración. La cultura dominante se contamina con las diferencias raciales y lingüísticas del nativo. Por tanto, el hibridismo puede verse como una contra-narración, como una crítica del canon y la exclusión de otras narrativas. En otras palabras, los que hablan de hibridismo sugieren, en principio, que la ambivalencia de los discursos colonizadores refleja una incertidumbre y que en la inmigración de aquellos “salvajes” de la periferia a casa de los “maestros” subyace una invasión que, por ser del tercer mundo, crea “fisuras” en las mismas estructuras que la sujetan. Y, precisamente, eso es lo que le pasa a Ken cuando intento tras intento no logra aún penetrar en esa sociedad que le habían dicho

¹² Bhabha, Homi. Op. Cit., pág. 35.

¹³ Hablo de re-presentación y repetición como conceptos distintos. En la re-presentación el otro simula y performa los deseos y expectativas del Otro; mientras que en la repetición es volver a un esquema que ese “yo” se ha inflingido sin significantes establecidos, pues no hay un original del cual efectuar la repetición o la copia. Re-presentación en el sentido de mimesis y repetición en el sentido de doble del doble. (Por ejemplo, la misma repetición de nombres autora-personaje, donde ambos son ficciones).

¹⁴ Bhabha, Homi. Op. Cit. pág. 35.

también era suya. Su conciencia como “otro” ha despertado y por ello debe cumplir con las funciones que el colonizador le ha impuesto:

“Tenemos una amiga negra, es africana”, era la frase más de moda de aquel entorno. La negra después de los cachorros de leones y los monos con las máscaras de fogón y de Ife. Era la negra de los “en vuestro país”, los “tú como negra que eres, tienes que...”, ese ser complementario, inútil, desplazado, incoherente. ¡Cuán diferente hubiera sido el lenguaje que hubieran tenido los baobabs, positivo, definido, determinado, consciente!¹⁵

Es importante ese lenguaje *desplazado e incoherente*, pues el colonialismo introduce no sólo una lengua extranjera la cual era utilizada –y aprendida- en su mayoría por hombres debido a los intercambios económicos que en la época tenían lugar exclusivamente por el patriarcado, sino que esto daña la condición de la mujer, ya que ella queda relegada a funciones domésticas donde no es necesario comunicarse en el idioma del colonizador. Entonces la *educación* en el sentido europeo de la palabra –es decir, educación que domestique- implica “alienation et liberation”,¹⁶ donde esa liberación será la impronta que marque la frontera, precisamente, su alineación ante el yo dominante: el conquistador. Otro tipo de ambivalencia, como cuerpo resistente, pues descubrirá nuevas formas de ser y de economía que se están desarrollando a su alrededor y buscará la manera de formar parte de ellas como cuerpo fronterizo y liminal.

¹⁵ Bugul, Ken. *El baobab que enloqueció*. Ediciones Zanzíbar, Madrid, 2001, pág.100. Ver, además, el apartado de Bhabha, “La otra pregunta” en *El lugar de la cultura*. Op. Cit. págs. 106 y 107, ya esa idea de estereotipar implica un “juego de proyección e introyección, de estrategias metafóricas y metonímicas, de desplazamientos, sobredeterminación, culpa, agresividad [...]” y donde la idea de racismo también toma parte en el discurso colonial. Es nuevamente la postura del cuerpo del otro como cuerpo alienado y extraño.

¹⁶ Ki-Zerbo, Jacqueline. « Contribution du génie de la femme a la civilisation negro-aficaine » en *La Civilisation de la Femme dans la tradition africaine*. Présence Africaine, París, 1972. Coloquio llevado a cabo del 3 al 8 de julio de ese año.

En este sentido de margen, de frontera en el viaje, es que entramos en el concepto de nomadismo.¹⁷ El nomadismo como un alejamiento del hogar con la intención de un des(apego) –sexual, teórico, político- que sólo es posible en el intento de una nueva articulación, pero donde en ese desarraigo, la frontera del marginado es la frontera de su no-representación debido a la incapacidad de tener un vínculo real con *lo nativo* por el hecho de ser extranjero, pues la conjunción de los códigos de la cultura predominante (la colonia) con las “subculturas” produce una persona periférica –liminal- que “es la suma, en vez de la carencia, de todos los códigos que elige utilizar. [...] La identidad, en este universo, no es algo esencial, homogéneo o fijo, sino una condición transitoria y múltiple que acontece en la conjunción del siempre cambiante cruce cultural”.¹⁸

Esta idea de periferia, de subcultura, por tanto, queda sometida al planteamiento del hibridismo, pues el colonizado no será más que un eterno extranjero, periférico, mutable, que elegirá entre los múltiples símbolos a los que ha tenido acceso sin, finalmente, conseguir tener un diálogo real con ese Otro. Es por esto que lo “residual” es lo que connota el modo en que lo inferior y lo no-integrado son capaces de desplazar la fuerza de la significación hacia los bordes más desfavorecidos de la escala de valores sociales y culturales, “para cuestionar sus jerarquías discursivas desde posiciones laterales y descentramientos híbridos”.¹⁹ Es, a propósito de las colonias indias, lo que Spivak se pregunta en su artículo “Can the subaltern speak?”: “If, in the context of colonial production, the subaltern has no history and cannot speak, the subaltern as female is even more deeply in shadow...”,²⁰ porque no hubo, en las colonias, una continuidad histórica

¹⁷ Arfuch, Leonor. “Cronotropías de la intimidad” en *Pensar en este tiempo*. Compilación realizada por ella de diversos pensadores. Op. Cit., págs. 281-282. Ver, sobre todo *Sujetos nómades* de Rosi Braidotti. Paidós, Argentina, 2000. Para ella, nomadismo es: “progresión vertiginosa hacia la desconsturcción de la identidad; molecularización del yo”. Pág. 48.

¹⁸ Richard, Nelly. *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*. Un cuarto propio, Santiago de Chile, 2001, pág. 111.

¹⁹ Idem, pág. 11.

²⁰ Spivak, Gayatri. “Can the Subaltern Speak?” en *The post-colonial studies reader*. Routledge, London, 1995, págs. 24 y ss.

que pudiese darles palabras y origen. Éste último fue truncado e impuesto por los colonizadores.

Es por ello que la idea de hibridismo es aquella colonia que queda marginada al término de subcultura y que adquirirá múltiples signos para cuestionar y re-narrarse, pero permanecerá designada como residual. Pero será también a partir de esta idea de hibridismo donde el cuerpo recorra su ámbito más libre pues, en palabras de Meri Torras, “el cuerpo es siempre *artificial* y *mutante*, su aparente naturalidad es fruto de la repetición”.²¹ El problema es que aquí la repetición se dará a partir de una educación que el colonizado recibe por parte del colonizador. Se convierte en otro “prisionero” en el que recaerá la imagen proyectada del colonizado. Esta imagen, como comenté anteriormente, nunca será un “original”, por la continua repetición a la que está sometida, ni “idéntico”, por la cantidad de diferencias que lo definen, ni mucho menos, un “igual”.

Por ende, la presencia colonial siempre será ambivalente, divisoria entre ese original y autoritaria, y su articulación como repetición y diferencia. Por eso Ken Bugul no podrá salvarse. No podrá pertenecer a la cultura belga, ni logrará conformar su identidad en su viaje. Por el contrario, intentará volver a su origen. Pero en ese retorno al hogar, el tiempo también ha transcurrido, y es posible que también ahí todo haya cambiado.²² Un hogar que ha dejado de ser suyo y que no estamos seguros que podrá sentirse plenamente en él. Ella ha cambiado, su hogar ha cambiado. El baobab ha muerto.

²¹ Torras, Meri. “Cuerpos, Géneros, Tecnologías” en *Lectora. Revista de Dones i Textualitat*. UAB, Barcelona, 2004, pág. 10.

²² Ver el artículo citado anteriormente de Leonor Arfuch. Ella habla de ese proceso de vuelta al “hogar” en el que Ulises cree estar seguro que volverá al seno materno, a la primera infancia; sin embargo, en esa vuelta, su hogar ha cambiado. El shock psicológico que sufre de “volver a arraigarse” es decir, “volver a construir esa intimidad” que perdió cuando dejó su tierra natal. Sabemos, entonces, que es imposible el retorno al hogar.

1.2 Ken Bugul y su sociedad

En el inicio de la novela, lo que la voz narrativa como Ken Bugul nos presenta son los orígenes de su pueblo –su protohistoria-, de su lengua y su punto de referencia simbólica: el baobab. Va a ser por medio de este árbol mítico que ella va a pertenecer a esa colectividad –la cosmogonía de sus orígenes- y de esa “marca” que la seguirá a lo largo de la novela. Será el baobab el que le recordará de dónde viene. Por él volverá e intentará re-conocer y re-cordar la tierra que había abandonado. Intentará no ser la extranjera ahora en su propia tierra.

El agua vertida se había topado con una semilla a la que bañó titubeante. Era el hueso del fruto del baobab que Fodé había escupido al responder a su hermana, la mañana del primer día en que los dioses concibieron una nueva generación que revolucionaría los tiempos. [...] El hueso del fruto del baobab no se había movido ya que estaba pegado a la tierra por el agua derramada por la madre.²³

El baobab va a simbolizar el inicio de toda una raza donde se van a verter y mezclar las creencias de los nativos que, precisamente, serán transmutados por los colonizadores. Sólo el baobab quedará virgen de la “contaminación” del invasor. Va a ser el ojo, el síntoma que revierte los efectos de lo indecible.²⁴ Esta protohistoria lingüística y simbólica donde “[...] los alumbramientos eran recibidos como la inmortalidad. El recién nacido siempre era una reencarnación”.²⁵ El baobab será la tierra prometida, el que esperará cuando esa hija pródiga desee volver a sus orígenes y presentarse nuevamente ante su tierra, ocupará el lugar de la madre que abandonó a la niña pequeña y huyó en un tren sin darle ninguna explicación. Es con ese punto de partida que Ken Bugul

²³ Bugul, Ken. Op. cit., pág. 13.

²⁴ Retomo el término lacaniano de “lo indecible” en el sentido de que somos seres corporales y narrativos: “no hay estructura sin síntoma”. Y una manera de realizar la performatividad corporal es por medio del lenguaje. Ver Laurent Assoun, Paul. Op. cit., pág. 136.

²⁵ Bugul, Ken. Op. cit., pág. 15.

presenta su cosmogonía, su mundo wolof. El baobab como testigo de una niña que no era deseada por su madre (“nadie te quiere”).

El baobab ocupará el lugar de la madre, del la (im)posibilidad de retorno,²⁶ de la vida. Por ello, en esta sociedad donde el estatus viene determinado por el nacimiento, también la suerte que va a tener la protagonista vendrá impregnada de designios, de augurios, de desgracias: “En el día de mi nacimiento no estuvo presente todo el mundo. Quizá si todo el mundo hubiera estado presente, las cosas habrían tomado un giro diferente y los acontecimientos se hubieran desarrollado de otra manera”.²⁷

Por tanto, no sólo fue una desgracia que ella hubiera nacido mujer, pues como argumenta Ki-Zerbo con respecto al nacimiento de un niño: «la joie qui éclate à l'annonce de la naissance d'un garçon et la déception plus ou moins cachée qui accueille la venue d'une fille et prenons la situation de deux jeunes gens qui se plaisent. Elle est l'objet de passion et en tant qu'objet elle doit attendre d'être choisie»,²⁸ sino que ni siquiera su madre ha sido bendecida con una niña. De esta forma, se ha cifrado el destino de esa pequeña recién nacida. Destino que después verá sus frutos tras el abandono de su madre, la convivencia con su abuela con sus exigencias de “saber ser mujer” y la ceguera del padre. Un padre que no fue capaz de ver –mirar al menos- a su hija. Un padre que no solo le negó un lenguaje común al discurso falogocéntrico, sino que fue incapaz de ver un cuerpo, reconocer otro cuerpo distinto al suyo. Lo único que la mantendrá con ilusión dentro de su soledad, será salir de su pueblo para ir en busca de esa tierra prometida. Su visión como mujer estará entonces ceñida a su cultura. Una cultura en la que las diferencias mujer/hombre estaban completamente asumidas, aunque ella desease ser un cuerpo resistente.

²⁶ Y digo “imposibilidad” porque a su vuelta, en ese retorno al hogar, el baobab habrá enloquecido. Se ha marchitado. Ha muerto. No hay posibilidad de volver. Ella será el cuerpo extranjero en su propia tierra, aunque no lo sabremos a ciencia cierta.

²⁷ Idem, pág. 25.

²⁸ Ki-Zerbo, Jacqueline. Op. Cit., pág. 20.

1.3 La visión de la mujer

En la tradición africana, la mujer ha jugado diversos roles de acuerdo al estatus al que pertenece. Como vimos anteriormente, algunas sólo participan en los coros, no saben escribir y su tradición es oral; otras son las sabias que reciben la parte mágica y mística de la sociedad y en quienes el resto del grupo debe apoyarse para poder seguir adelante y conseguir la *realización*: fecundidad y matrimonio. La normatividad y la instancia natural del cuerpo femenino en los pueblos africanos estaban destinados a ocuparse de los infantes, por lo que la libertad de movimiento se reducía al espacio de las paredes de la casa del hombre, quien utilizaba –si lo creía necesario– la violencia para remarcar el poder y la dominación que ejercía sobre los cuerpos femeninos, porque “la femme s'est trouvée confinée aux tâches domestiques qui sont ses attributs *naturels*,²⁹ même lorsque, comme aujourd’hui et à l’instar de son mari, elle exerce un métier en dehors de son loyer ».³⁰

Es así como la mujer queda confinada al ámbito del hogar, con tareas establecidas para complacer a su marido, a sus hijos y cubrir los roles sociales que se le han impuesto por años. Esa *naturalidad* que se ha dado por hecho durante tantos siglos que implica “que las mujeres permanezcan en el hogar y tengan hijos, puesto que su participación es básica para la crianza y la alimentación de los hombres”.³¹ Este concepto de “naturalidad” será el que la protagonista desafiará a lo largo de la novela. Ella no está en busca de lo “dado”, de lo “sobreentendido”, sino de un yo que la convierta en un individuo, con toda la extensión de la palabra (con rostro, con lenguaje propio, con decisiones, con cuerpo), porque en esa idea de “lo natural” está también la violencia intrafamiliar que se incluye en la palabra misma. Hablando de este tema, Dorothy Davis

²⁹ La cursiva es mía.

³⁰ Ki-Zerbo, Jacqueline. Ibídem.

³¹ Turner, Bryan. *El cuerpo y la sociedad. Exploraciones en teoría social*. Fondo de Cultura Económica, México, 1989, pág. 187.

retoma la idea de violencia matrimonial y de cómo está pensado en la cultura senegalesa:

Thus, in traditional affaire, women were not compelled to acquiesce to marital or familial arrangements that disadvantaged them personally; no compulsion was necessary: if they complained, they lost status and were returned ignominiously to the supervision of their fathers or brothers. Traditionally, however, women had resort to other sources of status than gender or speech behavior (silence)- their own positions in the kind group, eventually their age, or their caste. The violence of limited choice and power was muted by a reciprocal restoration of choice and power in different context. Women who agreed to enter into or remain in a disagreeable marriage were assured their livelihood. [...] Their devotion to a troublesome husband would be praised; they would be considered deeply religious and honorable.³²

Por eso mismo la mujer sólo “[...] era ofrecida así a un hombre a quién tan sólo se le exigían ‘sus huesos’, para lo bueno y lo malo”³³, como valor de cambio, como objeto. Un cuerpo que no pensara por sí mismo, una especie de cuerpo abierto –en todos los sentidos- y dispuesto a servir a un hombre, al marido elegido, por conveniencia. Una mujer que supiera serlo significaba ser servicial, depender del otro económicamente, cuidar a los hijos, dejar lista la comida y, sobre todo, resistir:

Cuanto más abandonado estaba alguien, más me gustaba acercarme a él. Tenía recursos para ese tipo de asistencia y de servicio, que siempre me habían impulsado a ser médico, monja, sirvienta, maestra, mujer de minusválido, cuidadora de niños o compañía para ancianos: resistente.³⁴

³² Dorothy Davis Wills. Op. cit. pág. 163. También podemos pensar en la idea de Foucault como esos cuerpos de estudiantes que debía hacerse con “pocas palabras, ninguna explicación, en el límite un silencio total que no será interrumpido más que por señales”. Ver Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. Siglo XXI, México, 1995, pág. 162.

³³ Bugul, Ken. Op. cit. pág. 23.

³⁴ Idem. pág. 95.

Ésa es la idea: resistir. El cuerpo como resistencia no sólo de lo masculino, pero de la periferia, de lo colonizado, de la política, de lo cultural, del lenguaje, de la escritura misma y, por tanto, de la narración. Sin embargo Ken, a pesar de conocer ese tipo de servilismo, no se conforma y está en busca de otro tipo de resistencia –y no el de esa sobrevivencia a costa del silencio y de una aceptación marginal-. Quiere ejercer su propio poder, rebelarse como cuerpo dócil –en términos foucaultianos- y encontrar su propia voz. Una resistencia que pueda romper ataduras con lo establecido. Una resistencia política:

El hombre, el marido, el padre, el asegurador, ese que traía el dinero para el arroz, caramelos o buñuelos, ése del que no se podía prescindir y que volvía de una jornada exhausto para justificar su responsabilidad y su razón de ser. No podía imaginar que algún día un hombre del que dependiera mi supervivencia se convertiría en mi otro yo. No podría ser como aquellas mujeres, que por la noche esperaban a su marido más que al aire que respiraban. En cuanto volvía el hombre a casa, todas aquellas mujeres se precipitaban alrededor de la mole de sudor y cansancio y le dedicaban mil atenciones, mil miedos, mil placeres.³⁵

Una de las claves de esos otros cuerpos dóciles: los miedos, porque ellos están sometidos a otro mayor, sea placentero o no, pero a una figura proveedora. La mujer, sin herramientas y sin la creencia de ser ella misma proveedora, se queda en silencio y en abrazos forzados para asegurar su sustento. Estas ideas acerca de la mujer no son muy variadas a las que hemos escuchado tantas veces: “Desde pequeña había oído a gente llamar puta a mujeres. [...] Puta, siempre iba dirigido a mujeres”.³⁶ En este sentido la idea de la mujer que –nuevamente marginada- se sume en el ámbito del silencio y de la actitud pasiva como “cuerpo silenciado”,³⁷ como cuerpo que espera ser llenado para poder tener un sentido

³⁵ Ídem. pág. 135.

³⁶ Ídem. pág. 133.

³⁷ Término que analizará Jordi Planella en su libro *Cuerpo, cultura y educación*. Serendipity, Barcelona, 2006, pág. 128. Planella habla de la discursividad y de la inscripción en los cuerpos:

propio. Mujer con cuerpo significa mujer que se vende, que se abre, que recibe.³⁸ La inactividad en la toma de decisiones, carencia de voluntad por no tener una “capacidad racional” que la sepa dirigir adecuadamente. Sólo ser por el Otro, ese Otro masculino, ese Otro patriarcal e inhibidor.

Por su parte, Anne Dalton, en su artículo “The Devil and the Virgin” comenta: “For women in general, the act of making their experience public would itself be likely to be classed as ‘promiscuous’ or ‘unnatural’, regardless of specific content”.³⁹ La transgresión de las fronteras que dividen la organización social en mundos privados y en estructuras públicas según el guión de la ideología sexual de lo femenino y de lo masculino, hace que “salir a la calle” lleve implícita la connotación de riesgos y aventuras contenida en la expresión del “perderse en la ciudad” y en los tráficos urbanos controlados por los hombres. Para una mujer, “[...] perderse en la ciudad reúne las connotaciones de un doble extravío: caminar sin rumbo, mezclarse con lo desconocido en redes inoficiales de promiscuidad callejera”.⁴⁰ La mujer en la calle por la noche y sola, únicamente puede ser una cosa: una puta. La mujer en la calle sin un hombre que la cuide significa *femme fatale*. La mujer sin marido y sin hijos significa “pobrecita”. Por lo que a la mujer le queda el ambiente del hogar como espacio natural y seguro.

Pero en algunos casos, ni siquiera la idea de hogar permite un espacio adecuado para una mujer, dependiendo, obviamente de qué rol desempeñe en ese hogar al que se hace referencia. En el caso de Ken, hubo un momento al inicio de su adolescencia en el que trabajó como ayudante del servicio doméstico en casa

piercings y tatuajes. Sin embargo, antes de esa nueva narratividad, el cuerpo queda silenciado y es necesario dar el paso para esa reinscripción. Porque si no se silencia, entonces se es puta.

³⁸ Esa idea de cuerpo que se abre la dibuja en su poesía Pablo Neruda. Cuerpo de mujer, blancas colinas, muslos blancos, // te pareces al mundo en tu actitud de entrega. // Mi cuerpo de labriego salvaje te socava/ y hace saltar el hijo del fondo de la tierra. Ver *20 poemas de amor y una canción desesperada*. Ella es la tierra; él, la semilla. Ella se abre; él, penetra. Ella espera; él, actúa.

³⁹ Dalton B., Anne. “The Devil and the Virgin: Writing Sexual Abuse in Incidents in the Life of a Slave Girl”. Este ensayo pertenece a una antología de textos dirigida por Deirdre Lashgari (ed). *Violence, Silence, and Anger. Women’s writing as transgression*. Virginia University Press, USA, 1995, pág. 39.

⁴⁰ Richard, Nelly. Op. Cit. pág. 103.

del bedel principal, mientras seguía estudiando francés. Un día, a la vuelta del colegio, se encontró con un alboroto dentro de la casa. La señora la echó, simplemente, por ser ella, por estar creciendo y por tener un cuerpo. Otro problema se devela: la negación de la mujer por una mujer. El hecho de normalizar la culpa de “lo erótico” que puede suscitar una adolescente en el marido, sin que él tenga culpa alguna. Es ella, la niña la seductora. Él es sólo, en el discurso, una víctima de una posible *vampiresa*, una medusa que encanta con sus cabellos y petrifica la mirada de los hombres; una Salomé que, por medio de la seducción, destruye la figura masculina. Una mujer que es castigada por otra mujer. Por miedo a ser desplazada y quedarse desprotegida, sin un “dotador” que la mantenga fuera del juicio de los otros. Por ello, una vez que hubo recogido sus cosas, subió con un cochero a quien le contó su historia. Él sólo atinó a decir: “[...] hoy en día, las mujeres no quieren aprender a ser mujer, no sirven para nada y tener una como tú... pero no te preocupes, se arrepentirán; siempre se echa de menos a una mujer”.⁴¹

El hombre en su discurso falogocéntrico marca las pautas y los designios de lo que debe ser una *verdadera mujer*. ¿Pero qué significa eso? ¿Qué quiere decir con echar de menos a una mujer? Por eso Bugul responde: “¿Por qué tenía yo que aprender a ser una mujer? Tan sólo tenía doce años y nunca había visto mi cuerpo. [...] Lo que tenía entre mis piernas nunca me había preocupado, lo que había visto entre las piernas del otro ser llamado hombre no me había causado ningún problema; identificaba aquello como diferencias estéticas”.⁴² Con este cuestionamiento despierta en ella la noción de “cuerpo”, ser “corpóreo” como ámbito de escritura de identidad o de posibilidad de escritura de identidad que buscará llevar a cabo en Bélgica. Será el primer momento en que Bugul descubra que esas diferencias, que al principio ella consideraba como disimilitudes “estéticas”, en realidad le impidan ser parecida a ese otro. Un cuerpo extraño que ella representará para el discurso falologocéntrico y le obligarán a inscribir su ser

⁴¹ Bugul, Ken. Op. cit., pág. 134.

⁴² Ídem.

dentro de una determinada economía de cuerpos: “el cuerpo como mal y la mujer como mal (...) el cuerpo no es la razón, la mujer no es varón,”⁴³ por ende, es un “sin ser”. En esta nueva economía su papel será la de actuar como un cuerpo exótico, un cuerpo seductor, un cuerpo abierto para cualquier deseo que tenga ese Otro. Un cuerpo que baile para él, un cuerpo que se vista para ellas, un cuerpo que se disfraze para complacer los deseos del colonizador.

Pero eso será después. Antes, en la inscripción de su adolescencia es que comprendemos esa frase de Zygmunt Bauman que dice que “[s]i no en teoría por lo menos a fines *prácticos*, la clase y el género se parecían increíblemente a unos ‘hechos de la naturaleza’”⁴⁴. Bugul comenzaba a ser escrita por esos *hechos de la naturaleza* que ella no lograba comprender y no le interesaba adquirir. Su adolescencia debía estar inscrita en las labores del hogar, en la incomunicación con el mundo exterior, en ser incorpóreo, en guardar silencio y seguir las reglas que le habían impuesto. Primero su abuela: enseñarle a ser “mujer”⁴⁵ y luego, su hermano, quien era la persona que continuaría con su educación. Sin embargo, Bugul no deseaba ni esa naturaleza ni esa inscripción corporal. Sin embargo, en ese espacio en el que se desarrollaba, ella sólo era un cuerpo que recibía escrituras de los otros; todos aquellos que podían darle a su cuerpo una economía funcional como “mujer”: fecunda y sumisa.

1.4 Ken Bugul como cuerpo ante el espejo

Llega el momento. Ahora Bugul debe comenzar a *des/ incrustarse*. Ahora es el viaje. Esa “desincrustación” es aquel individuo periférico, fuera de centro, que sale de su ámbito y que implica una “experiencia que tiene probabilidades de

⁴³ López Gil, Marta. Op. Cit., pág. 98.

⁴⁴ Bauman, Zygmunt. *La sociedad individualizadora*. Cátedra, Madrid, 2001, pág. 167.

⁴⁵ Dice Ken Bugul: “La dimensión de la mujer en aquella época era la de desempeñar el papel de fuente de vida, de símbolo de continuidad, de zona de refugio, completando sus carencias con la noción de generosidad propia de su función”. Op. Cit., pág. 150.

repetirse un número desconocido de veces”⁴⁶ en el transcurso de su vida. En pocas palabras, es su concepto de “identidad líquida”⁴⁷ Y por ello, lo que significa para la narradora es coger un avión y salir de su pasado. Al llegar a ese nuevo territorio, chocando contra una realidad que no esperaba, no tuvo más opción que hacerse frente. Comienza ahora su recorrido narrativo, de inscripción. El primer encuentro es cuando entra a un local donde vendían pelucas, y se mira en el espejo:⁴⁸

Me había traído un espejo para que me viera y fue terrible. Estaba viendo que no pegaba nada con mi estilo y mi piel y mis rasgos. Era una peluca lisa, morena, muy larga y con pelo abundante. La peluca que se podía ver en algunas revistas.

-Sí, tiene razón; para usted son mejores las pelucas a lo afro. Es su tipo. Estas pelucas son para las blancas que suelen llevar peluca y usted es negra; en fin, no tiene una cara para esto. Siento no poder ayudarla.⁴⁹

Es en este instante que la protagonista se descubre, se mira por primera vez. Se da cuenta que es un “otro” y que por eso mismo no puede ser un “yo” identifiable. Un “otro” en tanto un cuerpo que ella había descubierto, pero no reconocido ni aceptado, pues no había verbalizado “la diferencia”. El encuentro con el espejo le remite a una identificación de lo que no es (mujer blanca) ante la mirada de aquella dependienta que la reconoce como otra a su vez (mujer negra). Así el juego de miradas queda establecido. Ella no será hasta que no se reconstruya. El otro –mientras tanto- nunca dejará que ella sea.⁵⁰ Tendrá que

⁴⁶ Bauman, Zygmunt. Op. cit., págs. 167- 168.

⁴⁷ El término “identidad líquida” para Bauman: “se ha convertido en algo que es, más que nada, autoatribuido y autoadscrito, producto de una serie de esfuerzos de los que corresponde únicamente a los individuos preocuparse: un producto temporal y con una esperanza de vida no determinada, pero probablemente corta”. Ver *Vida Líquida*. Paidós, Barcelona, 2006, pág. 46.

⁴⁸ Recordemos a Lacan y al “estadio del espejo” en el que el niño, todavía inmaduro se encuentra con su imagen, y se reconoce. Inicia la búsqueda de unidad.

⁴⁹ Bugul, Ken. Op. Cit., pág. 46.

⁵⁰ El otro como generador de conceptos sobre los cuerpos, provocando una inmovilidad en el deseo performativo.

aprender a revestirse de otra manera. Tendrá que afirmarse a través de un nuevo lenguaje y no del lenguaje del colonizado.

En un texto de Lacan, *Introduction du grand Autre*, nos dice que uno se siente contento cuando el otro también se siente contento, tomando como punto de partida, a modo de parámetro identitario, la pregunta: “Alors, a quel moment est-ce que je suis vraiment moi? Le moment où je ne suis pas content, ou le moment où je suis content parce que les autres sont contents? ».⁵¹ Por lo que la respuesta de esa satisfacción va relacionada siempre con ese otro como imagen de un yo ; no el yo como cuerpo, sino como símbolo de lo que representa. Porque en la representación del yo, el error radica en que el reflejo de la « alegría » no es un referente de identidad ; por el contrario, es sólo la referencia absoluta y la constatación del límite –la frontera- de la imagen de la alteridad –del otro.⁵² Porque, no olvidemos, aquí no hay representación porque por más que ella lo intente no podrá re-presentar al otro ; su posibilidad es la de *repetición* pues su vía es repetirse como cuerpo exótico, como lo otro.

Es por ello que sin haber posibilidad de espejo, de encuentro con el otro tanto lingüísticamente como corporalmente hablando, es como la alteridad de Ken se encuentra ante su propia imagen:

La fachada acristalada de un escaparate me devolvió mi imagen. No me lo podía creer. Pensé que aquel rostro no era el mío: tenía los ojos fuera de sus órbitas, la piel brillante y negra, la cara aterrorizada. Me estaba ahogando de nuevo, porque aquella mirada era mía. [...] ¿Cómo podía pertenecerme aquel rostro? Entendía por qué me había dicho la dependienta que no podía ayudarme. Sí, era negra, una extranjera. Me toqué la barbilla, las mejillas, para comprobar que aquel color era el mío. Sí, era una extranjera y era la primera vez que me daba cuenta de ello.⁵³

⁵¹ Lacan, Jacques. *Le moi*. Éditions du Seuil, París, 1978, pág. 324.

⁵² Ver Lacan, Jacques. *Ibidem*.

⁵³ Bugul, Ken. Op. cit., págs. 46-47.

Surge por primera vez la ruptura de su mito, la caída y la expulsión del paraíso. Ken se halla perdida en el nuevo universo que no entiende, en el que todas las expectativas que desde niña se había creado, fallaron. Ahora es el momento en el que ella intentará reestructurarse de alguna forma, de performarse, de travestirse. El reflejo en el espejo, el rostro, la mirada, aquel color que la caracterizaba, inmerso en la negación donde “the female body, image as violable, weak, powerless, and silent, inhibits the formation of identity as chronicled in this complex matrix of associations,”⁵⁴ a lo que yo agregaría, en busca de ser inscrito.

1.5 Ken Bugul como cuerpo negro

Nuevamente el espejo, el color, el cuerpo como síntoma declaratorio de un discurso aún no narrado. Ken comprende que el único camino para poder ser parte de ese nuevo mundo será a través de su cuerpo. Solamente utilizando, vistiendo y revistiendo su cuerpo será la manera en la que vaya encontrando su propia identidad. Adrienne Rich, dice:

Ubicarme en mi cuerpo significa algo más que entender lo que ha significado para mí tener vulva y clítoris, útero y senos. Significa reconocer esta tez blanca, los lugares a los que me ha llevado, así como los lugares a los que no me ha permitido ir. [...] El cuerpo en el que nací no era un cuerpo solamente de mujer y blanco, sino también judío, razones suficientes para que la ubicación geográfica desempeñara un papel determinante en aquellos años [...].⁵⁵

De esta forma volvemos a otro tipo de pesadillas: ser blanca judía, ser negra extranjera. Ahí está la frontera, el límite geográfico corporalmente hablando, el cuerpo liminal que constituye “un escenario de *imprevisibilidad* endémica e

⁵⁴ Dalton B., Anne. Op. Cit., pág. 104.

⁵⁵ Recopilación realizada por Marina Fe. *Otramiente: lectura y escritura feministas*. Artículo de Adrienne Rich, “Apuntes para una política de la ubicación”. FCE, México, 1999, pág. 36.

irremediable”.⁵⁶ El límite del color, de la apariencia ante el otro, del juicio, es justo el espacio geográfico para el control, la resistencia y la re-presentación/repetición de lo que se espera de ese cuerpo con color, donde el cuerpo se entiende como dominación, como lugar de control y de opresión.⁵⁷ Entonces sólo queda el cuerpo como resistencia: “Un espacio de resistencia al poder que se da necesariamente allí donde tienen lugar las relaciones de poder para afirmar su subjetividad”.⁵⁸ Y en este caso, el color es el lugar de poder. Así, siguiendo las líneas de Giulia Colaizzi:

[...] reflexionar sobre el sujeto en tanto cuerpo sexualizado, puede hacernos entender cómo éste es disciplinado, construido más allá o más acá de la aparente naturaleza u objetividad de su evidencia biológica y fisiológica. Entender la postura sexual de nuestra época permite entender las relaciones de poder que marcan y configuran no sólo los grandes sistemas y discursos, sino también las relaciones cotidianas e interpersonales, la estructura psíquica en el orden sexuado del individuo.⁵⁹

Entonces, estar en un espacio blanco, siendo negra, la cota de poder será distinta. No sólo por las implicaciones exóticas que le va a imponer el otro, sino por su propia conciencia de mujer africana queriendo formar parte de la cultura del colonizador. Por las ganas de formar parte de “ese supuesto hogar natural”,⁶⁰ Ken vive con un muchacho del que ni siquiera está segura de estar enamorada para demostrar que es posible una igualdad, un entendimiento y un sentido de pertenencia. Pero se queda embarazada. El problema es que ella no desea al niño y decide abortar a pesar del llanto de Louis, el padre de ese otro niño no deseado,

⁵⁶ Bauman, Zygmunt. Op. Cit., pág. 104.

⁵⁷ Es todo el concepto de “cuerpos dóciles” que trabaja Michel Foucault en su libro *Vigilar y castigar*.

⁵⁸ Ídem, págs. 99-100.

⁵⁹ Colaizzi, Giulia. “Placer visual, política sexual y continuidad narrativa” en revista *Arbor*, Febrero 2003, número 686.

⁶⁰ Bauman se refiere a que la identidad debe la atención que atrae y las pasiones que engendra el hecho de ser un *sustituto de la comunidad*, de ese hogar que ya no está a nuestro alcance en un mundo rápidamente privatizado e individualizado, velozmente globalizador. Op. cit., págs. 171-174.

como ella lo fue. La primera vez que asiste al médico para descubrir su embarazo, además del terror que siente ante ese “verdugo”, éste le pregunta si está embarazada de un “blanco” o un “negro”, a lo que ella piensa:

¿De un blanco o de un negro? ¿Qué clase de pregunta es esa? ¿Un blanco? ¿Un negro? Por primera vez me di cuenta que una mujer podía estar embarazada de un negro o de un blanco. De pronto me entró cargo de conciencia. Estaba enfadada conmigo misma, pero no era capaz de justificar mi estado. ¿Un negro? ¿Qué color era ése? ¿Podía tratarse del reflejo que había visto en el espejo que aquel escaparate?⁶¹

En este proceso confuso por el que pasa la protagonista, después de enfrentarse ante la imagen del espejo, tiene que pasar por la idea de color y justamente ese color como un estatuto en el que vienen inscritos los parámetros de comportamiento y de existencia para poder vivir de manera “natural”. El color funciona como una marca más, una inscripción que le es ajena al designio del propio personaje, sino que es adjudicado por el cuerpo de la cultura dominante, colonizadora. Pero ella necesitaba encontrar respuestas:

Por hacer como los demás o por simpatía, militaba, pero sin ahogarme. No estaba agonizando, quería verme en el reflejo del espejo que me había cegado. El movimiento negro nacido durante aquellos años tampoco me convencía; reflejaba el estereotipo del movimiento occidental. Una forma más de alienación fomentada por el hombre blanco, para disimular mejor sus destrozos y conseguir desviar al negro del despertar hacia una conciencia, desde que los oráculos descubrieron el concepto de negritud que el blanco ahogó bajo sus aplausos cuando aún era un embrión.⁶²

Seguimos, por tanto, en el ámbito colonizado-colonizador. Ahora el proceso será doloroso, Ken no querrá ser negra. La imposibilidad de

⁶¹ Bugul, Ken. Op. Cit., pág. 56.

⁶² Ídem, pág. 87.

identificación, de pertenencia y de formar parte de una sociedad, la van a llevar a negar su posibilidad de re-creación. Se introducirá en un mundo de drogas y prostitución para darle nuevas escrituras a ese cuerpo de color hasta que se dé cuenta de que el cuerpo –su cuerpo- es el único ámbito en el que puede *ser* por él y a través de él, porque en el cuerpo “[...] por lo menos sé que aquí existo, como ser humano viviente”⁶³ Así que Ken decidirá vivirlo de la única manera que ella concebía que era posible: acostándose con los blancos y disfrazándose de la negra que ellos deseaban ver; es decir, resistiendo:

Me desnudé en aquel mismo rincón, ofreciendo tan sólo un cuerpo del que ya no era dueña y que tanto conmovía a los blancos que sólo me aceptaban durante aquellos momentos. El cuerpo vibraba de verdad, el cuerpo ignoraba el problema indefinible que se presentaba constantemente ante la conciencia que lo animaba.⁶⁴

Esta disociación cuerpo-pensamiento que viene de la tradición de Descartes, es la que conflictúa a Ken. Las mujeres deberían escribir a través de sus cuerpos, deberían inventar su propio lenguaje que fuera mucho más allá de clases, razas, retóricas, regulaciones y códigos, dice Anne Dalton:

[...] they must submerge, cut through, get beyond the ultimate reserve-discourse, including the one that laughs at the idea of pronouncing the word ‘silence’, the one that, aiming for the impossible, stops short before the word ‘impossible’ and writes it as ‘the end’. For Cixous, ‘speaking silence’ can be subversive of hierarchical order; for Rich, it can also be healing, and again in a double sense. First, “speaking silence” can be the beginning of narrative, of finding a voice for one’s experience; second, speaking silence also points to what is permanently missing or misnamed in received cultural and personal history.⁶⁵

⁶³ Rich, Adrienne. “Apuntes para una política de la ubicación” en *Otramente: lectura y escritura feminista*. Fondo de Cultura Económica, México, 1999, pág. 33.

⁶⁴ Bugul, Ken. Op. Cit., pág. 183.

⁶⁵ Dalton B., Anne. Op. cit., pág. 27.

A pesar que en los encuentros que Ken tiene con esos personajes blancos sólo la ven como un objeto, es por medio de su propio silencio que ella va reconociéndose y que intenta reinscribirse. Es por medio de esa toma de conciencia donde se percata que ha roto con todas las expectativas de su clase: religión, idioma, educación. Se da cuenta, entonces que toda su vida ha interpretado distintos papeles, y que el papel que interpreta ahora, tampoco la satisface:

No ser reconocida en tu propia casa, entre lazos verdaderos que moldeaban y podían guiar los destinos. [...] Yo había interpretado demasiadas veces el mismo papel: el de una mujer negra que durante mucho tiempo creyó en sus antepasados galos y que, al no ser reconocida, pensó que los culpables eran la infancia no vivida, la colonización y la separación del padre y de la madre.⁶⁶

Esta sociedad fracturada por la ambivalencia y repleta de fisuras por un discurso colonialista es la que tratará de recluir Ken para sacar lo mejor de sus antepasados, de esos galos que igualmente le dieron la espalda. Huyó de su baobab para encontrarse con esos otros reflejos e identidades que tampoco le van a dar lo que le pertenece, tampoco la entenderán y solamente la verán como lo exótico, como una mujer con un cuerpo negro que debía interpretar, precisamente, ese papel.

1.6 Ken Bugul y el otro

De acuerdo con este recorrido que hemos hecho a lo largo de su historia, el encuentro con el otro fue la negación: negación de ser aceptada como un igual por su condición de colonizada; negación de ser aceptada como sujeto por la visión masculina en tanto cuerpo exótico; negación de comunicación con el otro por la

⁶⁶ Bugul, Ken. Op. Cit., pág. 131.

condición de lengua adoptada y no originaria. Así que el otro, para Ken, será una batalla por conquistar, un espacio de derrota, de intencionalidad, de búsqueda de reconocimiento: “¿No me habéis visto? ¿No me reconocéis? Pero si soy yo”.⁶⁷ El enfrentamiento entre lenguaje, cuerpo, espejo, identidad y repetición va a ser constante a lo largo de toda la novela. Ese “yo” que aparece en esta cita, es un “yo” que aún cree formar parte de la cultura colonizadora y que recibe el primer revés al día siguiente de su llegada cuando consigue un piso donde vivir:

[...] eran todas como las chicas que había visto en la residencia católica, de la que había huido precisamente porque estaba destinada a muchachas católicas extranjeras. Tenían el mismo color. Estábamos juntas sin estarlo. Nos mirábamos sin vernos. Éramos mujeres y seguramente teníamos las mismas pesadillas que tan sólo conocen las mujeres.⁶⁸

Sin embargo, toda mujer es distinta, no hay algo unificador que abogue por “La mujer”,⁶⁹ pero detrás de este concepto están los silencios aprendidos, los límites establecidos, las fronteras marcadas. Porque ser mujer significaba tener unas labores específicas, unos miedos estratégicos que habían sido establecidos no sólo por una visión falocéntrica, pero colonizadora, ajena: “The colonial mentality exists in many forms. The battle of the sexes is an expression of this mentality”,⁷⁰ comenta Thelma Awori. Es entonces que esa lucha de los sexos por establecer los discursos de poder es donde los cuerpos femeninos en esas pesadillas y fuera de ellas son cuerpos monstruosos, “son como el ruido de fondo, el murmullo ininterrumpido de la naturaleza” donde el “otro se fabrica”.⁷¹ De esta manera se fabrican las pesadillas a través del otro, los fundamentos de poder

⁶⁷ Ibidem, pág. 43.

⁶⁸ Ibidem, pág. 45.

⁶⁹ Retomo la pregunta de Simone de Beauvoir: ¿qué es la mujer?; cuando la respuesta, que a su vez Judith Butler retoma en su libro *El género en disputa* es que, justamente, no hay un concepto único, universal, para designar a la mujer.

⁷⁰ Awori, Thelma.. « The myth of the inferiority of the african women » en *La civilisation de la Femme dans la tradition Africaine*, op. cit., pág. 43.

⁷¹ Planella, Jordi. Op. Cit., págs. 134- 135.

y los discursos porque “all silence has a meaning”.⁷² En el discurso del Otro no hay silencios inocentes. El Otro se calla para hacer notar que el cuerpo fronterizo no es aceptado en el discurso; por otro lado, el silencio del colonizado es signo de la imposibilidad comunicativa y de poder delimitar su territorio. Es símbolo para el primero de conquista; para el segundo, de derrota.

El sujeto se constituye por referencia dialéctica con el otro, por su mirada, por su construcción lingüística “lo cual culmina en la dialéctica de la ‘conciencia de sí’ y del ‘reconocimiento’”.⁷³ Por lo tanto, Ken comenzará su rito consciente tanto lingüística como dialécticamente cuando conoce a Leonora, una chica italiana que es quien la va a apoyar cuando descubre que está embarazada: “Aquel encuentro aclaró mi concepto sobre las relaciones femeninas. Mi conciencia feminista acababa de nacer”.⁷⁴

Por ello, cuando despierta del aborto surge una nueva pregunta, no como una hablante de cuerpo negro, sino como cuerpo femenino: “[...] ¿Por qué era siempre el hombre el que sumergía a la mujer en determinadas situaciones y por qué recurría siempre la mujer al hombre para solucionar sus problemas?”.⁷⁵ Nuevamente entra el discurso de poder. La normalización de la mujer como cuerpo débil, sensible, incapaz de enfrentarse por sí sola a cualquier obstáculo; mientras que el hombre es el cuerpo resolutivo y analítico para enfrentar la vida.

Es en este nacimiento de conciencia femenina que Ken experimenta su primera relación homosexual: “Sólo hubo una chica con la que esbocé un lenguaje que rozaba la homosexualidad ficticia. El movimiento, más que el instinto acababa de aparecer en Occidente y coincidía con la campaña de liberación de mis hermanas. En cuanto dos mujeres estaban juntas, se las consideraba

⁷² Cf. Adrienne Rich en « Unnameable by Choice: Multivalent Silences in Adrienne Rich’s *Time’s Power*” por Jane Hoogestraat, pág. 25.

⁷³ Laurent Assoun, Paul. Op. Cit., pág. 101.

⁷⁴ Bugul, Ken. Op. Cit., pág. 60.

⁷⁵ Ibidem.

lesbianas”.⁷⁶ Otra vez aparece el envase cultural de denominación, de control, de estigmatización y, por ende, de *anti-naturalidad*. El encuentro de dos mujeres, por cuestiones ahora culturales y estigmatizadas, era considerado algo prohibido. El hecho de que la consideraran lesbiana no representaba para Ken realmente un problema, sino que en un momento en que ella había aceptado que las mujeres debían unirse por la capacidad de entendimiento que tendrían entre ellas, por conocer sus mismos miedos, sus propias inquietudes, el hecho de ser un cuerpo negro la recluye en un espacio de silencio. Creyendo que existía una verdadera comunicación con el otro(a) a la que ella consideraba un “igual”, Ken va a enfrentarse a la “violencia” del racismo y la degradación a causa de su color de piel:

Desgraciadamente ese calor tan puro que sentíamos cada vez que estábamos juntas, la risa ensordecedora que nos daba; la forma de mirarnos a los ojos, de hablar sólo con la mirada, no la podíamos vivir siempre. Sus padres eran racistas y nunca pude ir a su casa [...] Yo era negra y ese fue el único motivo que acabó con nuestra profunda amistad.⁷⁷

Este vínculo corporal con el otro (la otra) quedó recluido y soterrado por culpa de que ese nuevo otro –cuerpo marginal, fronterizo, colonizado- no significaba estar a la altura ni tener la misma condición de ser humano.

Es curioso cómo Ken Bugul combina su cosmogonía colectiva con la lucha por su individualidad. Mientras sigue hablando del encuentro con esta otra mujer, Bugul retoma la siguiente idea: “Estaba descubriendo la amistad entre mujeres y pensaba que las mujeres tenían que seguir juntas. [...] Tienen cosas que decirse, ya que todas son iguales. Liberarse no es apartarse de sus símiles para buscar la amistad, la compañía del hombre. Allí, en el pueblo, las mujeres se daban consejos, se sinceraban, vivían juntas”.⁷⁸ Es por eso que retomo la idea de

⁷⁶ Ídem, pág. 97.

⁷⁷ Ídem, pág. 80.

⁷⁸ Ídem, pág. 98.

Judith Butler en el sentido que es imposible hablar de “mujer” o “mujeres” pues hay una variedad de identidades a las cuales esos sustantivos son imposibles de alcanzar. Por otro lado, si se aceptan implica que también se está de acuerdo con los discursos patriarcales y políticos que se inscriben en los cuerpos. No existe una sola corporeidad, no hay universales. En esta narración Ken termina delimitando, nuevamente normativizando, una estructura binaria: masculino/femenino, más aún, es aceptar que hay un género.⁷⁹ Sin embargo, más adelante rompe con esa normatividad al proclamar: “Las mujeres tienen que aceptarse”.⁸⁰ Y es justo en esta aceptación donde la construcción corporal se inicia al intentar quebrar los lineamientos de poder falogocéntrico que se han mamado culturalmente y el paso reconstructivo, será a partir del lenguaje:

La comprensión de las vivencias de los hombres [y mujeres] en sus cuerpos es la que coloca y dispone de los cuerpos en la condición de posibilidad de narrarlos. Dicho de otra forma: ser consciente del propio cuerpo, entendiéndolo no como algo separado y apartado de *yo mismo*, sino como una parte constitutiva de mi yo, permite que “la historia narrada dice el *quién* de la acción”. Por tanto, la propia identidad de quién no es más que una identidad narrativa.⁸¹

Pero esa construcción lingüística –como extranjera, como marca nuevamente de la colonia- es la que a su vez le obstruirá el camino para la narración: “Estaba mucho con blancos; conversaba mejor con ellos, entendía su lenguaje. Durante veinte años había estado estudiando sus pensamientos y emociones. [...] me identificaba con ellos, pero ellos no se identificaban

⁷⁹ Judith Butler, en su libro *Gender Trouble* dice: “If gender is constructed, could it be constructed differently, or does its constructedness imply some form of social determinism, foreclosing the possibility of agency and transformation? Does ‘construction’ suggest that certain laws generate gender differences along universal axes of sexual difference?” y, como dice George Sand, “La mujer no existe. Sólo hay mujeres cuyos tipos varían al infinito”. Routledge, New York, 1999, págs. 11 y 12.

⁸⁰ Bugul, Ken. Op. cit., pág. 99.

⁸¹ Planella, Jordi. Op. Cit., pág. 52.

conmigo”.⁸² Y justamente no habrá identificación posible porque los lugares desde los cuales se narran esos cuerpos son distintos. Ken desde la colonizada, “los blancos” desde los colonizadores. Cuerpos cuyos espejos están fragmentados en la “no-coincidencia”,⁸³ porque existe una “extraña distancia”⁸⁴ que separa al sujeto de sí mismo y que aleja a cada cosa de su posible identidad porque nunca se puede abarcar una totalidad.

Así que Ken trataba de escapar de esa realidad “negra” que tanto le molestaba, para conseguir “integrarse”, “identificarse” con un grupo en el cual no iba nunca a hablar el mismo lenguaje, pues retomando la idea benjaminiana de que nada puede comunicarse *a través del* lenguaje, sino más bien lo que se dice *en* el lenguaje “cannot be externally limited or measured, and therefore all language contains its own incommensurable, uniquely constituted infinity. Its linguistic being, not its verbal contents, defines its frontier”.⁸⁵ Y sólo será en esta frontera lingüística donde Bugul encontrará el límite, el no-yo, el otro, pues como dice Lacan: “Il y a deux *autres* a distinguer, au moins deux –un autre avec un A majuscule, et un autre avec un petit *a*, qui es le moi. L’Autre, c’est de lui qu’il s’agit dans la fonction de la parole”,⁸⁶ donde la palabra jugará el papel del ente distintivo para la reescritura de la identidad a través del cuerpo. Sólo siendo discurso, construyendo una narración, será como nuestra protagonista pueda revestirse corporalmente.

Bugul tardará en llegar a eso y es por esa razón que ella necesita asumirse, construirse. Para hacerlo, tendrá que hacer consciente los límites que ese lenguaje falogocéntrico le ha impostado a la mujer: “Era una sauna sólo para

⁸² Bugul, Ken. Op. Cit., pág. 64.

⁸³ Término tomado de la filosofía de Merleau-Ponty como no sólo no-coincidencia con el otro, sino “la característica crucial del ser humano, tanto en su pensamiento como en su corporalidad, consista en no coincidir jamás consigo mismo”. Bech, Josep Maria. *Merleau-Ponty. Una aproximación a su pensamiento*. Anthropos, Barcelona, 2005, pág. 37.

⁸⁴ Ídem, págs. 37 – 39.

⁸⁵ Bullock Marcus, and Jennings Michael eds. *Walter Benjamin*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, vol I, 2002, pág. 64.

⁸⁶ Lacan, Jacques, Op. Cit. págs. 324- 325.

hombres y en la que sólo trabajan mujeres. ¡Ah, las mujeres! ¡Parir, admitir, tolerar, servir!”,⁸⁷

Ésa es la estructura de la mujer: un papel reproductivo, un papel asociado más a la naturaleza que a la cultura. Parecería que en la construcción social las mujeres, por así decirlo, no han llevado a cabo la transición de la animalidad a la cultura, ya que aún se encuentran atadas a la naturaleza en virtud de su sexualidad y fertilidad porque “[l]a subordinación de las mujeres no es en esencia producto de la fisiología, sino de la interpretación cultural de la reproductividad femenina como algo que denota un vínculo irrompible con la naturaleza”⁸⁸

Por lo tanto esa construcción social y cultural por medio de una visión patriarcal es la que ha limitado –y limita aún- la reconstrucción corporal de la mujer. Para Ken, entonces, había que atreverse, aceptarse como cuerpo como antes lo había clamado, para poder encontrarse y performarse. Si pensamos que el lenguaje puede ser una transgresión creativa, un acto de atrevimiento, un cruzar un borde que no solo podría considerarse “festivamente vertiginoso”, sino peligroso, “[o]ne learns to move alertly but without fear through the borderlands, to experience the margins both as re-placed center and as cutting edge, the ground of transformation”.⁸⁹ Es ahí donde buscaba Bugul poder ubicarse: en un no-lugar que es la frontera, el borde, como sujeto o como cuerpo nómada. Será por esos bordes –fronteras, márgenes- que Bugul aprenderá a transitar, pues al concienciar “[...] la idea del cuerpo de la alteridad (inherente por otra parte en el cuerpo de toda persona) lo llevará a reflexionar sobre la diferencia y su presencia”.⁹⁰

Es en esta diferencia donde la sociedad establece criterios para categorizar a los sujetos y lo que pasa habitualmente, cuando uno se encuentra frente a un

⁸⁷ Bugul, Ken. Op. Cit., pág. 84.

⁸⁸ Turner, Op. Cit. pág. 150.

⁸⁹ Lashgari, Deirdre (ed). *Violence, silence and anger. Women's writing transgression*. University Press of Virginia, London, 1995, pág. 12.

⁹⁰ Planella, Jordi. Op. Cit., pág. 98.

extraño es que se usa su apariencia corporal para ubicarlo en alguna de las categorías preexistentes aprendidas y asumidas. Esta categorización del sujeto hace que se deje de “sustantivarlo” y se procede a “adjetivarlo”, por lo que la estigmatización queda establecida en el lenguaje cuando se habla del otro, es decir, esculpimos sus rasgos con un cincel de adjetivos y etiquetas en el proceso social cotidiano.⁹¹

Es esa construcción por parte del otro de la que Ken no lograba salvarse: “No me ubicaban. Yo pensaba trabajar para vivir, sin necesidad de convertir a la mujer en un producto de consumo, de vender a la mujer por una copa de champán,”⁹² porque “[...] the fact that Black women at this time were stereotyped as ‘innately super-sexed’”⁹³ y es así como le contesta uno de los hermanos de un club en el que ella había comenzado a trabajar: “Una mujer sólo puede ser un bien de consumo... reúnes esa mezcla de feminidad e inteligencia y eres negra”.⁹⁴ Tras ese discurso nuevamente de poder político sobre el cuerpo dócil, es que Ken deberá primero realizar una des-construcción corporal, de-significarse pasando por saunas, prostíbulos, drogas, disfraces, máscaras, asumir el papel de lo exótico –que era lo que le “correspondía” por su negritud, por ser colonizada- para poder, finalmente, re-significarse. Debía, en pocas palabras, salir de la sombra a la que estaba sometida, ya que es justamente esta diferencia lingüística –otra vez el hibridismo- la que es crucial para producir significados y, a través de ellos resignificar el lenguaje, el cuerpo y su identidad.

Las diferencias lingüísticas que en principio Bugul no toma en cuenta, son las que obvian el deslinde entre el sujeto y la proposición, entre el sujeto de la enunciación del otro en el que en realidad no está representada su imagen, sino

⁹¹ Podemos retomar, nuevamente, la idea sartreana de “la mirada del otro como infierno”. El otro constantemente emite juicios acerca del ser-en-sí, por lo que hay una inmovilidad en la transformación o en el perfomance que uno esté ejecutando en ese devenir. Es por eso que Ken Bugul tenía que interpretar el papel de mujer negra que le correspondía en esa sociedad colonialista, en lugar de repetir el papel que ella decidiera representar.

⁹² Bugul, Ken. Op. Cit., pág. 119.

⁹³ Dalton, Anne. Op. Cit., pág. 101.

⁹⁴ Bugul, Ken. Op. Cit., pág. 120.

que se da cuenta del vacío que éste provoca y que deberá ajustar precisamente para poder performarse con esos disfraces. Deberá asumir su cuerpo nómada que habita en los linderos de la posibilidad.

1.7 Ken Bugul y el vestido

De esta forma es como entramos al mundo del vestido como disfraz y mascarada. El uso del disfraz, de la vestimenta, de “lo otro exótico” como intentos de des-significación: “No íbamos vestidos, sino más bien disfrazados. Era lo que se llevaba y en el rastrillo al que íbamos cada domingo, los pobres traperos no entendían aquella obsesión por la ropa vieja de épocas pasadas”⁹⁵ El disfraz será el primer lugar en el que buscará el travestismo. Es como el mito de la Medusa, donde:

El rostro de la Gorgona es el Otro, el doble de vosotros mismos, el Extranjero, en situación de reciprocidad con vuestra figura como si se tratara de una imagen en el espejo, pero una imagen que sería a la vez menos y más que vosotros [...] representaría el horror terrorífico de una alteridad radical, con la cual vosotros mismos os vais a identificar, al convertiros en piedra.⁹⁶

Porque en ese uso de disfraces la única intención es agradar al Otro. A ese que emite las fronteras, los límites y prohíbe la construcción corporal de una manera diferente. Convertirse en piedra para Ken era mentirse, era tratar de ser algo que su cuerpo no era, era inventarse un rol que, por más intentos que hiciera, no le iba a dejar pertenecer y mucho menos, ser. Si ella era capaz de jugar a representar los personajes que el colonizador esperaba que actuara, era por la idea que tenía que podía ser aceptada e incorporada en una realidad a la que no pertenecía. Creía que la aceptación por medio del disfraz sería eficaz e inmediata.

⁹⁵ Ídem, pág. 74.

⁹⁶ Planella, Jordi. Op. Cit., pág. 136.

Sin embargo, no sería así. Por eso es necesario que ella se encuentre con el fotógrafo Jean Wermers y que viva con él.

La fotografía le revelará lo que Bugul es: un cuerpo negro, una mujer negra, un cuerpo extranjero en una ciudad ajena. Sólo al ver su imagen estática en papel, ella logrará concienciarse como –ante todo- ser corpóreo. Lo que hace la fotografía es constituir la imagen como un ente separado –otro que no soy yo, un objeto sin posibilidad de identificación porque la imagen se ha fijado en un momento que ya no existe como *una terrible mirada del otro*⁹⁷. Por medio de las fotografías de Bugul: “Fue el descubrimiento del cuerpo más allá de las sensaciones y las reflexiones. A partir de ahí, empecé a considerar a los seres humanos envueltos en cuerpo”⁹⁸ Esa inconciencia de ser cuerpo y no sólo color, de ser por medio del cuerpo es lo que le va a dar el giro discursivo para su construcción. Rosalind Krauss habla de las fotografías de Cindy Sherman como: “the simulacral nature of what they contain the condition of being a copy *without* an original”⁹⁹ Recuperamos la idea de repetición y no de re-presentación. Se repite el cuerpo cotidianamente sin que por ello exista un punto de partida, un cuerpo –o noción- único del ser. Por lo que es importante no sólo el hecho de que Ken se dé cuenta que es cuerpo, pero también que es el cuerpo que ella pueda desear, de la manera en que ella quiera narrarlo: “¿Quién era yo? ¿Cómo era? ¿A qué estaba jugando? No era consciente de nada. ¿Qué quería decir asumirse, cuando la persona no se había aceptado ni construido?”¹⁰⁰ Porque la ropa, los estilos de vestimenta de la moda son una de las lenguas a través de las cuales se expresan las identidades culturales en un diálogo de voces con el discurso ya montado de las clases sociales y de las representaciones sexuales.

Con ese lenguaje estético es que las identidades culturales van dando cuenta de sí mismas, seleccionando, entre varios tipos de presentación del cuerpo

⁹⁷ Ver Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Paidós, Argentina, 2002.

⁹⁸ Bugul, Ken. Op. Cit., pág. 82.

⁹⁹ Krauss, Rosalind. *Cindy Sherman 1975 – 1993*. Rizzoli, New York, 1999, pág. 20.

¹⁰⁰ Bugul, Ken. Op. Cit. pág. 83.

en sociedad, las maneras de vestir que hablan de sus roles, géneros y posiciones, mostrando estilos de vida y costumbres locales¹⁰¹ y es de esta forma que Ken intentaba no sólo escandalizar a la sociedad “con vestidos transparentes de colores ofensivos, rapándome la cabeza, con sombreros enormes, buscando exhibir el surrealismo al revés, los delirios intelectuales, el juego del color negro; ser una mujer negra que gustara al hombre blanco”,¹⁰² sino ver si por medio de estos juegos lograba ser la representación de la representación (el travestismo): la mujer negra jugando a ser mujer negra, cubriendo los parámetros que una sociedad blanca le estaba imponiendo jugar y entonces, evidenciando la postura de “otro” encajar o pertenecer, de alguna manera, a la mirada blanca. En un texto de Precarias a la Deriva encontramos:

La representación no “refleja”, sino que construye (nuestra posición en) el mundo, y se levanta sobre códigos bien definidos (continuidad, coherencia, ordenación teleológica generada por convenciones temporales y espaciales – por ejemplo, las elipsis... distribución dicotómica entre el observador-sujeto y el/la observada-objeto, oscurecimiento o negación de los mecanismos de construcción y de los marcos históricos de los conceptos y las formas visuales...) que estamos destinadas a reproducir si no hacemos un esfuerzo por problematizar la mirada, por transitar los umbrales de lo definido como “visible”, por cuestionar la simplificación y naturalización del orden visual legitimador como el único posible.¹⁰³

El hablar de un cuerpo y de la frontera, de la re-presentación y repetición, implican situarse en el territorio donde tiene lugar la caracterización, la interpretación, la simulación, la clasificación y la normalización (o anormalización) como construcción de cuerpos del otro, del extraño, del extranjero. Por eso construir imágenes se convierte, dentro de esta estructura, en una mera re-presentación conveniente (consciente o inconsciente) de significantes

¹⁰¹ Richard, Nelly. Op. Cit., pág. 111.

¹⁰² Bugul, Ken. Op. Cit., pág. 96.

¹⁰³ Este texto forma parte del libro *A la deriva por los circuitos de la precariedad femenina*. Ed. Traficantes de Sueños, Madrid, 2004, pág. 2.

y significados tanto narrativos como simbólicos, “los únicos que parecen posibles para ser ‘entendidas’ y ‘aceptadas’”¹⁰⁴ por el público, es decir, por el espectador, por el otro. De eso Ken estaba aprendiendo, el vestirse –travestirse- como negra, como “blanca”, donde “la ropa era una válvula de escape”, pero en donde ella en realidad no encontraba el punto medio del *performance*: “¡Ah, cuánto tiempo estuve sola y mal en mi piel!”¹⁰⁵ y es que, en el fondo, ella no aceptaba su cuerpo como cuerpo negro, como cuerpo colonizado, como cuerpo inscrito con marcas híbridas que lo dejaban, precisamente, descentralizado en un lenguaje simbólico al que no tenía acceso, lo orillaban a ser el cuerpo liminar y nómada. Es como el caso de Orlan, donde su cuerpo es el *software* en el que ella aplica toda la manipulación y la cirugía para transformarse. Es un travestismo en el que se transforma constantemente en una nueva mujer. Se reviste por medio del bisturí en las posibilidades que éste le permite.

Jugar con ambas vestimentas, como dice Meri Torras, tiene de fondo la conciencia de que “habitamos nuestra ropa: el hábito hace más al monje de lo que podríamos llegar a sospechar. Profesamos un culto al cuerpo, moldeamos nuestra carne con el maquillaje, la práctica del *body-building* [...]”,¹⁰⁶ y aún más, la práctica de la cirugía estética, la entrada del bisturí en el cuerpo para ser otro de lo que somos. Lo que tenía que aprender Ken es que, siguiendo nuevamente con Torras, “la experiencia de habitar un cuerpo [implica concienciar que] somos en las fronteras”.¹⁰⁷ Lo malo es que para nuestra protagonista, el no poder experienciar ese “habitar un cuerpo” sino más bien intentar “ser otro cuerpo”, la lleva a una sensación de “deformación”, de desolación, de silencio, y de completa de-significación, ya que el sentido que se tiene de uno mismo siempre está mediado por el sentido que el otro tiene de uno. Y, en este caso, el sentido es la negatividad corporal –el reverso- de lo que Bugul quería ser.

¹⁰⁴ Ibidem.

¹⁰⁵ Bugul, Ken. Op. Cit., pág. 170.

¹⁰⁶ Torras, Meri. Op. Cit., pág. 11.

¹⁰⁷ Ibidem, págs. 11-12.

1.8 In-scripciones de Ken Bugul

Llegados a este punto, Ken ha recorrido el viaje. Ha descendido a los infiernos para encontrarse. Al menos, es lo que busca. Pasa por travestirse constantemente: como negra, como blanca, como cuerpo exótico, como cuerpo colonizado. La pregunta era la misma: “¿Pero quién era yo?”.¹⁰⁸ Porque el hecho de ser no es otro que “la identidad de la salida de sí mismo y de la entrada en sí mismo, de la experiencia íntimamente vivida y de la distancia”.¹⁰⁹ Y la experiencia íntimamente vivida de Ken será descubrirse y aceptarse como otro, como extraño, como extranjero, como colonizado, como ser híbrido, como ser preformativo, como ser nómada, como cuerpo cyborg.

Salir y entrar es su función. Mirarse al espejo y no saber qué es lo que realmente está viendo. Enfrentarse-confrontarse para poder verbalizar lo que ella es *siendo*. Vuelve a África tras la muerte de su padre. Ese padre que no ejerció ni siquiera una mirada sobre su cuerpo. Es como si no le hubiese dado el lenguaje; así como su madre tampoco le dio el lenguaje materno. Su única posibilidad era aquel otro idioma: el del colonizador. Pero este referente tampoco le pertenecería. La importancia de estas dos figuras –madre y padre- como símbolos de periferia no cumplieron con su labor simbólica:

Como siempre, el ser humano buscaba una referencia, por necesidad de lazos, de estabilidad, de marco. El padre ya no era la presencia que tejía el lazo emocional de la referencia filial, que estructuraba al ser y a su entorno; el punto de referencia. La mujer era el testigo. El deber de la mujer era sobre todo el respeto de ese papel y el celo con el que se implicaba. La dimensión de la mujer negra en aquella época era la de desempeñar el papel de fuente de vida, de símbolo de continuidad, de zona de refugio, completando sus carencias con la noción de generosidad propia de su función. ¿Por qué se marchó la madre?

¹⁰⁸ Bugul, Ken. Op. Cit., pág. 64.

¹⁰⁹ Bech, Josep Maria. Op. Cit., pág. 78.

El contraste cultural como forma normalizada: hombre como figura activa que coordina, que fija las leyes; mujer como figura pasiva que debe contentarse con su fecundidad y como cuenco que recibe. El fetiche corporal que debía des/estigmatizar para encontrar una posibilidad de movimiento en su construcción. Una vez muerto el padre, en silencio, regresa al Occidente prometido para no encontrar lo que buscaba: “De nuevo me atormentaba lo indefinible, me golpeaba en lo más profundo y lo más sensible de mi ser, o sea, en mi identidad, una identidad que tenía que asumir. Pero, ¿qué identidad?”.¹¹⁰ Lo indefinible, la carencia lingüística para ser narrado. En la filosofía merleau-pontiniana, esta inefabilidad lingüística tiene que ver en que el lenguaje no hace otra cosa que *profundizar en su propia opacidad*. A este carácter “opaco” del lenguaje precisamente se debe a que las palabras *no* son la mera duplicación de una “sensibilidad” ya por sí misma hablante, y en cambio emergen como una reiteración en el interior del propio lenguaje, y como una diferencia en la trama de significaciones.

El lenguaje sólo alcanza a significar, dicho de otro modo, por medio “de su obstinada referencia a sí mismo, de sus retornos a sí mismo, de sus repliegues sobre sí mismo”,¹¹¹ de la repetición, sin original. Y es que justamente ese “lenguaje originario” del que habla Merleau-Ponty será inaccesible no sólo por la carga simbólica que está en el inconsciente de cada persona, sino, en este caso, porque la distancia entre lo originario y la réplica es aún mayor. Hablar la misma lengua no implica construir significantes similares. La repetición verbal de Ken de una lengua que no es la suya, la mantiene al margen cada vez que habla, a pesar de que ella crea que en realidad logra comunicarse con el otro.

En su adolescencia decidió ir al colegio francés a estudiar, pues creía sentirse identificada con esa cultura, con esas raíces, con unos signos que en la realidad no le servían para ese encuentro con el otro. Por “la traición” cometida a

¹¹⁰ Bugul, Ken. Op. Cit., pág. 106.

¹¹¹ Bech, Josep Maria. Op. Cit., pág. 98.

esos inexplicables orígenes maternos por haber querido estudiar francés, por haber querido “indagar en sus raíces colonialistas” fue que su abuela dejó de hablarle, la dejó sola en un mundo que ella añoraba, pero que era falso. Así, sufrió la propia alienación por la parte femenina de su abuela –su madre la había abandonado-, y esa educación *europeizante* que recibían las mujeres negras: “La nature, elle aussi, a armé la femme pour qu’elle puisse manifester ses sentiments sans avoir à les exprimer par des paroles”.¹¹²

Esa falta de lenguaje, de expresión por medio de una lengua que no es la suya –a pesar que ella, en un principio la perciba como el signo adecuado- es la que detonará la búsqueda de su propio discurso, de su narración corporal, pues la colonización, al introducir una lengua nueva que las mujeres no podían aprender y que no comprendían, las estructuras sociales y económicas eran ajenas a ese mundo femenino, lo que agravaba el ostracismo a las que las tenían recluidas en la vida diaria del intercambio comercial y cultural, pero “aucune société est statique ; elle peut non plus avancer sur une seule jambe ». ¹¹³

Así que, ¿cuál será ese discurso que salve a Bugul? ¿Cómo hallará el lenguaje que le compete? ¿Cómo aprenderá a caminar con las dos piernas? Ella empieza a distinguir qué es ser mujer, qué es ser mujer extranjera, qué es ser mujer extranjera negra. Haciendo hincapié en esta pregunta, Teresa de Lauretis dice:

“La mujer” quizá no sea nada, la identidad determinable de una figura que se anuncia a distancia, a distancia de otra cosa. [...] Quizá sea, como no-identidad, no-figura, simulacro, el abismo de la distancia, el distanciamiento de la distancia, el corte del espaciamiento, la distancia misma si además pudiera decirse, lo que es imposible, la distancia ella misma.¹¹⁴

¹¹² Ki-Zerbo, Jacqueline. Op. cit., pág. 20.

¹¹³ Ibidem, pág. 25.

¹¹⁴ Ver www.creatividadfeminista.org/articulos/2004/fem04_estrucultur_02.htm Linda Alcoff dio su conferencia el día 30 de marzo de 2004. [Artículo revisado por última vez el 6 de agosto de 2007].

Es desde este punto de no-identidad, no-figura, que se plantea la construcción del personaje principal. Su marginalidad como cuerpo político, social y culturalmente híbrido, responden a cuestiones de intentos de construcción, de una manera u otra y de forjar una nueva narrativa:

[...] me fui con “los de mi especie” a uno de nuestros barrios preferidos donde hormiguean gigantes en busca de epopeyas imaginarias. Cada vez que volvía a los sitios llenos de humo, de vagabundos y de vagos, con el pelo hirsuto y la mirada cansada de no ver nada, tenía la impresión de encontrarme a mí misma, de relajarme hablando con ellos, jugando a estar con ellos, a ser como ellos.¹¹⁵

Va a ser ese juego constante, ese “cambio de un bando al otro”, de lo blanco a lo negro, de lo negro a lo blanco, de la periferia al centro, del centro a la periferia, donde Ken va a buscar esas “raíces imaginarias” donde “[c]ada cuerpo está construido a base de procesos de transgresión y acoplamiento. La subjetividad depende precisamente de la contestación y/o afirmación de los límites que los discursos y normas sociales imponen”.¹¹⁶ Por tanto, ella estará moviéndose siempre entre los límites de esos discursos occidentales y los discursos de “los suyos”, sin encontrar un acoplamiento que le permita reconocerse ante el espejo: “[...] a medida que me hundía en las profundidades del autoanálisis: ser una mujer, una mujer estricta, ser una niña sin conciencia de padres, ser negra y ser colonizada [...]”¹¹⁷ Estos son los parámetros que muestran el reverso de la construcción: ausencia de padre/madre, mujer, cuerpo negro extranjero y colonizado. Al ser los cuerpos territorios que (re)significan a partir de discursos que operan en los relatos, los sistemas de sexo y género se ordenan, como se ha dicho anteriormente, con la producción de poder.

¹¹⁵ Bugul, Ken. Op. cit., pág. 111.

¹¹⁶ Reverter, Sonia. “La (in)vestidura de los cuerpos” en *Lectora. Revista de Dones i Textualitat*. Número 10, 2004, pág. 134.

¹¹⁷ Bugul, Ken. Op., cit., pág. 114.

Estas relaciones cuerpo y género, centro y periferia, colonizador y colonizado, son el conjunto de disposiciones que una sociedad transforma en productos de la actividad humana, son redes simbólicas que se construyen discursivamente y, por tanto el cuerpo pasa por ese filtro discursivo, lingüístico de la actualidad simbólica. Cuerpos nómadas donde “[l]a ‘extraña distancia’, que separa al sujeto de sí mismo y que aleja a cada cosa de su posible identidad [...] la imposibilidad de ‘coincidir’ es especialmente significativa en el funcionamiento de la percepción y del lenguaje”,¹¹⁸ y no hay coincidencia porque no hay identificación, y no hay significación porque no hay lenguaje originario. Judith Butler dice en su libro *Gender Trouble*:

The domains of political and linguistic “representation” set out in advance the criterion by which subjects themselves are formed, with the result that representation is extended only to what can be acknowledged as a subject. In other words, the qualifications for being a subject must first be met before representation can be extended.¹¹⁹

La significación de un cuerpo se desarrolla a partir de ciertas categorías que se han instaurado como básicas de la identidad (género, sexo, raza) y cómo pueden subvertirse esas mismas categorías para permitir la re-construcción o re-escritura corporal, “tenemos cuerpo, pero a la vez somos cuerpos; nuestra corporeidad es una condición necesaria de nuestra identidad”.¹²⁰ Así que la manera de hacerlo es cambiando y resignificando las inscripciones normativas que el cuerpo ha sufrido y que se han impuesto a través de los años: “[...] el mundo se convierte en una multiplicidad abierta e indefinida, compuesta por vínculos de implicación recíproca. A su vez, el *cuerpo* afirma su particularísimo carácter al presentarse como una entidad ‘que nunca está constituida del todo’.”¹²¹

¹¹⁸ Bech, Josep Maria. Op. cit., pág. 39.

¹¹⁹ Butler, Judith. *Gender Trouble*. Routledge, New York, 1999, pág. 4.

¹²⁰ Planella, Jordi. Op. cit., pág. 103.

¹²¹ Bech, Josep Maria. Op. Cit., pág. 54.

Por tanto, el proceso de Ken, de de-significación, des-construcción, tuvo que realizarlo en su viaje, en su estadía en Bélgica. Era la única forma que ella fuera consciente de tener un cuerpo (colonizado), una voz (silenciosa), un rostro (irreconocible), para ser capaz de rescribirse. Ya no tiene a qué enfrentarse en occidente. Ha aceptado su negación, decide volver a Senegal. El baobab, ese árbol simbólico de la infancia, de la cosmogonía, ha muerto; su padre ha muerto; su madre sigue ausente. Su proceso narrativo de des/construcción la dejará como cuerpo liminal, fronterizo y nómada que terminará inscribiéndose en las identidades como cuerpo cyborg.

Los pasos que sigue se despliegan en tomas de conciencia que va teniendo poco a poco la protagonista: primero darse cuenta que es negra. Después, que es negra y que es el otro. Que es negra, que es el otro y que tiene un cuerpo negro. Que en esa negritud y en esa corporeidad debía cumplir con las exigencias que el Otro colonizador le tenía impuestas. Que en esas exigencias estaba el deber de comportarse como cuerpo negro femenino y exótico: vestirse como tal, mover las caderas como tal, cumplir con las expectativas sexuales que tenían de ella. Y que en ese deber ser natural que le confiriera el Otro, ella no podía hablar. Si hablaba, no la entendían, su lenguaje era el del extraño, el extranjero, el ajeno.

El cuerpo de Ken Bugul queda entonces inscrito en un espacio en el que intentó subvertir los discursos políticos: coloniales y falogocéntricos, que la habían marcado en su infancia y adolescencia. En su viaje, descubre que ahora esos discursos tienen también el gesto de lo ajeno, lo extraño y lo exótico, por lo que su cuerpo continúa oscilando en un espacio liminal y fronterizo. Esa molecularización de su yo, al darse cuenta que el lenguaje tampoco es suficiente para que pueda establecer un contacto con ese Otro, la mantienen al margen de cualquier encuentro, lo que la imbuye como otro espacio de cuerpo nómada. Finalmente, a su vuelta, ese imposible retorno con la muerte de lo único que podía haberla reconocido en su regreso –el baobab–, la inscribe en un cuerpo cyborg. Cuerpo latente en una continua búsqueda interminable, imposible.

En el siguiente capítulo entraremos en la novela de Lolita Bosch, *Esto que ves es un rostro*, y analizaremos los puntos clave a los que su personaje principal se enfrenta para poder o no construir su identidad. Algunos de estos elementos serán similares a los que nos hemos enfrentado en este capítulo, pero el punto de partida será distinto. Es un cuerpo en un espacio cerrado: un manicomio. Un cuerpo fragmentado en todas sus posibilidades que no encuentra unidad posible en el reflejo del espejo. Es un cuerpo liminal, fronterizo, nómada: cyborg.

Capítulo II *Esto que ves es un rostro*¹²²

No hay aceite en la palabra mordida.
Cava y cava
y nunca encuentra.
Juan Gelman, *País que fue será*

¿Quién es yo
que no me saluda?
Ulalume González de León

Lolita Bosch nace en Barcelona en 1970. Vive diez años en México y hace dos años ha vuelto a su ciudad natal. Estudió filosofía e hizo un máster en Literatura Mexicana. Ha publicado además de esta novela que ganó el premio Ómnibus d de experimentación, *Tres historias europeas* (Caballo de Troya, 2005) y *La persona que fuimos* (Mondadori, 2006). En catalán esta última fue publicada por la editorial Empúries y, *Elisa Kiseljak*, por ediciones La Campana. Hace también literatura infantil y juvenil. En 2006 fue nombrada Joven Talento FNAC.

Esta novela, anterior y distinta a sus nuevas propuestas, presenta una sola voz, un solo personaje, un solo rostro o su intento. Es la búsqueda de construcción –o más bien, de des/construcción- a través de la memoria, del cuerpo fragmentado. Lolita Bosch recurre a la voz narrativa en primera persona para desarrollar un delirio, podría llamarse un momento de locura, en el que el personaje habla desde un hospital. Eso lo sabemos porque alguna vez el personaje femenino habla de “la enfermera nube” y los médicos que están para “poder vigilar en cada instante la conducta [...], apreciarla, sancionarla, medir las cualidades o los méritos [...], para conocer, para dominar y para utilizar”.¹²³ Por eso la voz narrativa queda delegada en el ámbito de la “locura”, espacio creado e institucionalizado para poder ser manejado como cuerpo que no sabe lo que hace, que no tiene poder de decisión, de transformación; como cuerpo inmaduro. “La

¹²² El título original es *Això que veus es un rostre*. Como anoté en el capítulo introductorio, la traducción fue realizada por la autora. Como no ha sido publicada al castellano, las citas tomadas de la traducción no están paginadas.

¹²³ Foucault, Michel. Op. Cit., pág. 147.

obediencia es un control completo de la conducta por parte del maestro, y no un estado final de autonomía. Es un sacrificio de sí, del deseo propio del sujeto. Esta es la nueva tecnología del yo... El yo debe constituirse a sí mismo a través de la obediencia".¹²⁴ Además, no solamente el objeto que esas medidas quieren controlar y someter es ya su efecto (las disposiciones legales y criminales engendran sus propias formas de transgresión delictiva, etc.): el sujeto mismo que se resiste a esas medidas disciplinarias e intenta eludirlas, en su núcleo más profundo está marcado por ellas, está formado por ellas, por lo que no hay poder sin resistencia ni resistencia sin poder.

La hipótesis que pretendo demostrar en esta novela es la imposibilidad que tiene este personaje principal, EK, de construirse a partir de la propia historia que ella es incapaz de narrar. Sus recuerdos están mutilados, su lenguaje está roto y, por tanto, es un cuerpo fragmentado, liminal, cyborg. Es por ello que desde la estructura de la propia novela, uno va uniendo los hilos –los pedazos- de la narración por medio de un discurso vertiginoso en donde, hasta los signos de puntuación, son casi inexistentes.

Los temas, como en el caso del capítulo anterior, están divididos por los conceptos clave para la des/construcción del personaje. El primero, *(Des)estructura de la novela*, intentará ubicar al lector en esa fusión entre la no-estructura que emplea la novela como discurso vertiginoso equiparado al mismo vértigo constante que siente la voz en ese intento de narrar-se.

El segundo, *El padre*, tratará de desarrollar la importancia de la figura del padre como discurso falogocéntrico, como mirada del Otro, como imposibilitador lingüístico; el siguiente apartado, *El cuerpo transgresor*, equipará el abismo estructural de la novela con el sentido corporal que le da el personaje principal a su imagen. El cuerpo quedará subsumido en un ámbito del silencio, de la frontera, del límite como cuerpo cyborg. Por eso el siguiente tema, *(Des)memoria* es otro

¹²⁴ Ídem, *Tecnologías del yo*. Paidós, Barcelona, 2000, pág. 88.

de los conceptos a tratar, pues buscará ahondar en esa imposibilidad de des/construcción corporal debido a la ausencia de memoria –el vacío- que le impedirá también verbalizar y re-conocer-se en el espacio de ese hospital psiquiátrico. EK sólo tiene tres “montones” con los cuales descifrarse: el cabello, los dientes y los zapatos. Y será en esos montones que en el apartado de *Fragmento y (ojepsE)* que sucederá la lucha del personaje por detener un discurso que no entiende pues en realidad no concibe una representación en el espejo. Éste no le devuelve ninguna imagen. Es un cuerpo roto. Un cuerpo con marcas, de ahí que el siguiente tema de análisis sea *(En)marca(da)*, porque las marcas serán las que los otros le hayan impuesto. El Otro –su Padre- quien la obligó a cometer un asesinato; el Otro –el hospital- que por medio de la enfermera intentará *naturalizarlo* y volverlo un cuerpo dócil y, finalmente su cuerpo: una marca en la mano será la que le recuerde que hubo un tiempo –un antes de esa marca- en el que ella tenía un lenguaje; después de la marca, sólo hay silencio.

El penúltimo tema a desarrollar será *El (r)o(s)tro*, porque esos otros serán los que le habrán comido la mirada, habrán des/estructurado su cuerpo como la novela. Y, por ello, en *In-scripciones de EK* el resultado de ese *cuerpo en negativo* será un cuerpo cyborg que no encontrará manera de retomar ni su memoria, ni su lenguaje, ni su geografía corporal.

2.1 (Des)estructura de la novela

La *estructura* de la novela es en sí un cuerpo delirante que carece de signos puntuación, como un aspecto más del vértigo en el que la voz narrativa se va a desarrollar como cuerpo *anormal, anti-natural, irracional*.¹²⁵ Por ende, la narradora recurre a una avalancha de oraciones en las que nuestro personaje, que solamente al final sabremos que se llama EK, se fragmenta constantemente en otras voces, en espejos, en sobras, en cuerpos vistos desde fuera con la intención

¹²⁵ Recordar el análisis del espacio panóptico de Foucault en *Vigilar y castigar*.

de penetrarlos para poder encontrar una razón de existir, para poder descubrir – construir, narrar- su rostro:

[...] pero nadie es capaz de verse el suyo [el rostro], nadie, y le aseguras a la enfermera que con el lago que se comió a Narciso porque se enamoró del reflejo de su imagen en los ojos de un hombre murió la inquietud, y que ya ni siquiera nos giramos para ver si las huellas que dejamos en los caminos son las nuestras porque aceptar que un rostro es su reflejo es un antídoto en contra de la muerte [...]

Este fragmento en el que la voz narrativa nombra el reflejo de Narciso como el espacio de salvación en la construcción de identidades posibles, puede ser equiparada al sistema narrativo académico que solamente si se siguieran las signos de puntuación: puntos, comas, párrafos establecidos, discurso hacia delante, serviría como un espejo de las reglas sociales y culturales en la que los cuerpos estamos inmersos. Por lo que en los discursos falogocéntricos sería un cuerpo *natural* y estaría dentro de las normas habituales de disciplina y comportamiento. Sin embargo:

[...] creíste estarte viendo pero sólo estabas sirviendo de reflejo y tú también fuiste incapaz de reconocer tu rostro que es lo único que hoy deseas hacer porque no quieres burlar la vigilancia de la enfermera sino saber de qué estás hecha, qué materia se esconde tras tu piel [...].

En este intercambio de reflejos, donde ella no puede ser Narciso porque es sólo el reflejo de algo que no es ella, también es un cuerpo des-estructurado. Además del espacio en el que se desarrolla la narración, la transgresión narrativa será también una transgresión corporal, un cuerpo mutilado y encasillado en el recurso panóptico foucaultiano, como cuerpo dócil incapaz de establecer un lenguaje que puede restituirlo en la “normatividad” de un reconocimiento por medio del rostro y de su propia voz. Por tanto, así termina su introducción: “[...] es que esto que ves es un rostro, un pedazo de corteza terrestre fragmentado en

tres añicos: reflejo, memoria y alma”. Y esos tres añicos serán el hilo conductor por este delirio, por este fragmento, por este no-ser en busca de cuerpo y sentido, porque: “[...] cierras los ojos pero hacia adentro no logras ver nada [...]”. Por tanto, el punto de partida estructural será la imposibilidad de siquiera ser simulacro pues no hay una construcción de identidad posible, ya que el personaje no logra articularse, no logra narrarse en el espejo, no logra re-conocerse de modo alguno, pues ni siquiera es fragmento. Si fuera fragmento podría verse en pedazos, esquinas, y no lo logra; sólo interpreta un reflejo borroso, lejano, de su memoria, de su padre, de su propio cuerpo, de su rostro.

De acuerdo con Craig R. Barclay, “[i]dentity formation is the development of a sense of sameness or consistency about one’s self. [...] this awareness of consistency is revised over time in the context of some social reality. Epstein elaborates this view, arguing that a sense of identity is a self-concept –more precisely, a personal theory about one’s self”.¹²⁶ Este “self-concept” es el que se va a ir desglosando a lo largo de la novela, ya que la voz narrativa precisamente de lo que carece es del significante para poder nombrar. Si concebimos la identidad como la teoría que uno pueda formularse de su propio ser, de mismidad, el caso de esta voz narrativa es incapaz de crearse un concepto sobre sí:

[the identity] is a theory that the individual has unwittingly constructed about himself as an experiencing, functioning individual ... [The] basic functions [of a self-theory] are to facilitate the maintenance of self-esteem, and to organize the data of experience in a manner that can be coped with effectively.¹²⁷

¿Qué sucede si esa construcción ha sido suspendida por la amnesia, por la falta del recuerdo y por el dolor? Si las teorías del ser –de la identidad- asumen la adquisición de conceptos y principios con el tiempo, el espacio y la memoria que

¹²⁶ Barclay, Craig. “Psychological literature” en *Autobiographical Memory*. David C. Rubin ed., Duke University, CUP, 1986, pág. 407.

¹²⁷ Ibidem.

sirven como “problem-solving”, ¿cómo puede restituirse un cuerpo cuyas teorías han fracasado precisamente porque carece de esos conceptos? Barclay habla de crisis de identidad y da unos parámetros resolutivos en los que el individuo reexamina y reevalúa sus creencias y valores. Establece cuatro modalidades posibles, dependiendo si la persona experimenta crisis y compromiso. El primero, una vez resuelta la crisis existencial, viene una sensación de compromiso que se traduce en alcances (*achievements*); el segundo, el individuo está en una continua crisis y en una permanente lucha por alcanzar un sentido de ser (*moratorium*); el tercero, es el estado que una persona mantiene una vez que se ha hecho cargo de los roles sociales preestablecidos y mantiene los valores de la infancia sin tener experiencia alguna de una crisis (*foreclosure*); y, por último, el estado en el que un individuo ni es consciente de tener compromiso alguno o crisis posible (*diffusion*).¹²⁸ En el caso que nos compete podría decirse que la voz narrativa se encuentra en una especie de “crisis histérica”,¹²⁹ de *moratorium* puesto que esa búsqueda de alcanzar sentido a su ser es justo el que le impedirá tener acceso a una identidad plausible dentro de su propio reflejo.

En el caso de esta novela, la propuesta de la voz narrativa es la vuelta a la infancia, aunque ésta, a su vez, tampoco la salve. Aquí la crisis es constante y no hay manera de encontrar un hilo conductor que reviva los valores de la niñez ni el compromiso por la existencia misma. El rol social al cual su cuerpo será sometido es la actuación de una persona que necesita vigilancia y medicamentos: “[...] si te permitieran salir pero cada vez que abres la puerta para ir al pasillo te encuentras a la enfermera vestida de blanco y azul, como las nubes, y no te atreves a tocarla

¹²⁸ Idem, pág. 408.

¹²⁹ Término médico que utiliza Freud para designar ciertos síntomas que eran adjudicados principalmente a las mujeres que, creía él, habían sufrido algún abuso sexual durante su infancia por un adulto. El análisis de esta “enfermedad” la trataba al lado del doctor Charcot. Al ser distintos síntomas, podían variar en causa y efecto. Así, en cuanto al humor, hay risa y llanto, depresión y euforia, frialdad emocional y calor del verbo. En cuanto a la memoria, amnesias y recuerdos detallados. En cuanto a los estigmas sensoriales, hiperestesia y anestesia (según una disposición que no corresponde a la anatomía nerviosa), apatía y volubilidad, mutismo e inclinación al rumor, ceguera y alucinación, anorexia y bulimia, amenorrea e hipermenorrea. En cuanto a los trastornos motores, tics, clownismo, convulsión epileptoide y parálisis, contractura. [Ver también http://www.temas-estudio.com/Diccionario_de_Psicologia_letra_H-Histeria.asp. Consultado por última vez el 10 de agosto de 2007].

[...]" En ese espacio panóptico de mirada continua donde los cuerpos dóciles están coaccionados para poder formar parte del discurso de la *normalidad* es en el que está el cuerpo de ella. Este espacio se convierte en un no-espacio, pues ella sólo puede dialogar con su otro fragmento –lo que puede ver en el espejo- porque el que está fuera -el otro socialmente aceptable- no la puede comprender, es como si hablara otro idioma, como si al hablar una lengua distinta, se recordara al mundo con un sentido diferente, como dice un personaje de A. S. Byatt en *La mujer que silba*: “Un hombre que piensa en latín no tiene los mismos pensamientos que un hombre que piensa en inglés”.¹³⁰ El mundo entonces se pensará y se recordará distinto, se nombrará de otra manera y, en este caso, ella intentará hacerlo. Esta pérdida semántica, esa ausencia de memoria, y por ende, de construcción, va a ser diagnosticada por la doctora: “diciéndote que tu vida no es una secuencia lógica de hechos de causas y efectos sino manchas momentos extraños de los que no recuerdas el final ni el principio”. Nuevamente la (des)estructura de la novela y el *discurso narrativo* del personaje principal, van de la mano: ambos son inconexos, sin causa y sin efecto. Si lo que consideramos experiencias personales adquieren su calidad de “realidad” cuando son narradas, ¿cómo salir del solipsismo en un cuerpo cuyo lenguaje no se puede instaurar en las “instituciones”, en los decretos establecidos?

Para entender este devenir, la figura del padre a lo largo de la novela será el detonante y el resultado –que no la resolución- de esas “sensaciones inconexas incompletas rotas” porque “cómo puedes recordar tu vida si ni siquiera recuerdas el rostro de tu padre y lo ignoras pero todos saben que desesperada histérica definitivamente deseas despertarte el alma [...] para así preguntarle tu nombre pero hoy tú sólo te llamas tú [...]. Y ésa es la historia.

2.2 El Padre

Uno de los elementos clave en la novela de Bosch, como dije anteriormente, será la figura del padre, el padre sin rostro; el padre des-conocido que a su vez des-

¹³⁰ Byatt, A.S. *La mujer que silba*. Emecé, España, 2003, pág. 136.

conoce; el padre que obliga a una niña a cometer un acto que no quiere; un padre que no permite que su hija se reconozca ante el espejo, que la volvió fragmento, que la volvió reflejo, memoria; un padre que muere. En este caso tomaré el fondo psicológico lacaniano como la base para comprender y contextualizar esa figura en la novela.

Partamos de la idea del padre como metáfora en la que se “sustituye un significante por otro que hace surgir, partiendo de una significación desconocida, una significación inédita”.¹³¹ Esta metáfora será la del vacío –está vacío porque el padre rompe con esas “leyes estructurales” que se confían para la estructura de la infancia y de la identidad:

[...] tú creciste pensando que aquel día te había mirado [el padre], y sólo años más tarde bajo el reflejo de un puñal pendido del techo de una habitación que no recuerdas descubrirás que no había sido así pero ahora tienes ocho años y todavía estás segura de que ayer fue el primer día que tu padre fue capaz de atravesarte el rostro con los ojos [...].

Ese “atravesar el rostro con los ojos” se comprende como el sujeto que “está apresado” en un orden de intercambios que lo condicionan. Padre fungiendo en los tres aspectos: lo simbólico, lo imaginario y lo real. En el sentido de lo simbólico con la negación de formulación –de esos ojos de cadáver que no alcanzó a ver- y que es “impronunciable”;¹³² lo imaginario como privación, la ausencia como la amnesia que sufrirá durante años por la des-estructuración de las leyes quebrantadas que el padre “real” llevó a cabo como doble castración: la del deseo y la de la identidad. La visión que ella tendrá frente al espejo, será como un sujeto abyecto en el sentido justo de esa imagen de Narciso en la cual es

¹³¹ Laurent Assoun, Paul. Op. cit., pág. 82.

¹³² Lo innombrable en Lacan es el Nombre del Padre. No hay manera de acceder a él porque implica los tres estadios del “yo”: lo simbólico, lo real y lo imaginario, lo que implica que no existe Uno, sino solamente el Nombre del Nombre. Ver Lacan, Jacques. *Autres Ecrits*, Le Seuil, Paris, 2001.

imposible su identificación. No es posible que reconozca “yo imaginario” por lo que está en un estadio previo, abyecto, “is referring to that which threatens us by transgressing the bodily boundaries between self and other, challenging our bodily identity.”¹³³

Cuerpo abyecto¹³⁴ que necesitaba la mirada del “otro” para lograr la nominación personal: “[...] *los pies no pueden escuchar* esto fue lo que le gritaste tú a tu padre mirándolo a los ojos y *mírame a la cara* dijiste *mírame bien porque no sabes quién soy** ...o quizás éste era el rostro que él veía porque no sabes si los demás son capaces de verte rostros distintos o si hablas siempre con el mismo [...]”. Desde esta no-mirada dictatorial será que el padre descontextualice el rostro de su hija, dejándola al margen de toda posible construcción.

Nelly Richard, hablando de *El padre mío* de Diamela Eltit, comenta: “trabaja una relación estética con los márgenes que pone en acción una desbordante política de los bordes, encargada de iluminar las identidades que habitualmente se ocultan en la penumbra y clandestinidad de las zonas más desfavorecidas del sistema”.¹³⁵ En este caso, esa política de los bordes será el cuerpo fronterizo –abstraído-, cuya existencia está recluida en un hospital y que se iluminará la situación periférica en la que vive, tanto en espacio, en tiempo y en su propio cuerpo y su rostro. Es una periferia ubicua, en el sentido que desearía estar presente, sentirse cuerpo con un peso real, pero que está en una frontera en movimiento continuo desterritorializadora porque carece de punto de partida y de

¹³³ Kristeva, Julia. *Powers of horror: An Essay on Abjection*. Columbia UP., Nueva York, 1982, pág. 13. Ver también

<http://www.cla.purdue.edu/English/theory/psychoanalysis/kristevaabyectmain.html>. [Revisada por última vez el 5 de agosto de 2007]. El concepto de Kristeva de cuerpo abyecto significa esos desechos humanos que se ven como ajenos y causan repulsión: las heces, la orina, la menstruación, las lágrimas por la ambigüedad que nos hacen sentir, pues eso otro, también es nuestro y somos nosotros. También habla de los cuerpos mutilados, de las ausencias, de lo que ya no está en el cuerpo como elementos de lo abyecto.

¹³⁴ El cuerpo abyecto es un cuerpo en tránsito, en ese estadio previo al reconocimiento en donde significado y significante, lo simbólico y lo nominal están en *proceso de*. Por eso, tanto en Lacan como en Kristeva, el lenguaje materno, como lenguaje originario, es un pre-lenguaje para que lo reprimido se haga presente, para que el inconsciente *hable*.

* Todas las cursivas que se encuentran dentro de las citas del texto son de la autora.

¹³⁵ Richard, Nelly. Op. Cit., pág. 90.

llegada. Es un cuerpo nómade, liminal, cyborg que cambia de sitio, de imagen y de representación (no hay re-presentación posible), donde esos cambios situacionales y representativos se suceden como espacios posibles de salvación.

Tres montones: el cabello, los zapatos y los dientes. Y con esos tres montones intentará salvarse del laberinto de rostros del que no logra salir para poder dar nuevos significados y para tener una mayor movilidad dentro de su propia construcción: “[...] sabes que no es cierto que la única cosa que importa es la materia que reposa debajo de dos rostros que nunca se han mirado porque tal vez no se han visto y éste es el único y verdadero miedo [...]”, porque ese desencuentro tajante con el padre, con el símbolo, no puede ser garantizado como impacto generador de sentido, por lo que la capacidad de representación, como espejo, como fragmento, como rostro, como nombre, se resiste:

[...] ahora sabrás convencerte que es cierto aunque sea únicamente para justificar lo injustificable que es que no te atreves a ver el cuerpo muerto de tu padre porque sabes que vas a ser definitivamente incapaz de reconocerte en su rostro que sigues confiando en que algún día se convertirá en un espejo y que sabes que todo esto no sucederá nunca pero si esta es la única explicación urgente para no salir hoy de casa créete esto: que el rostro de tu padre está muerto y la última posibilidad de reconocerte en él es mantenerte estática a recordarlo debajo de este puñal que se cierne sobre el único cuerpo que te queda como amenaza, es más deberías hacer un esfuerzo por dibujar las telas de araña en la ventana y reconocer el cuerpo de tu padre hecho pedazos oliéndolos uno a uno como pensaste que sabrías oler las lágrimas de tu abuela y deberías hacerlo de nuevo: reconocer el cuerpo de tu padre hecho pedazos para recordarte en él más transparente o al menos tan transparente como aquel cuerpo con el que salió de la sala de tu casa dejando en ella a tu madre y a tus hermanos en el sofá de piel marrón...

Así que estamos en el nivel de simbiosis en el que ella sólo siendo nombrada por el padre podrá reconstituirse. Para Lacan, “el Nombre del padre se define como Efecto de agujero: engulle. Y luego hay momentos en que eso

escupe, ¿qué cosa escupe?”.¹³⁶ El nombre, el padre como nombre; sin embargo, en esta ocasión sólo fue engullida y no llegó a construir el nombre, el signo donde “lo simbólico hace posible, pues, la ausencia, por lo mismo que hace sitio a la presencia: el ‘símbolo’ se da como ‘el asesinato de la cosa’”.¹³⁷ De esta forma queda el cuerpo en silencio, sin la posibilidad de nombre propio, pues ese nombre propio es la asignación que pone de manifiesto el mito fundacional de la identidad y que en esta novela no se cumple. EK no tiene el ancla narrativa que la provea de elementos de identidad y, por tanto, sólo al final se da cuenta que esas iniciales tienen que ver con ella. Al fungir como naufrago, su cuerpo puede nombrarse un cuerpo trasgresor, un cuerpo cyborg.

2.3 Cuerpo transgresor

Como la estructura misma de la novela, así la narración corporal será transgresora. El cuerpo se desarrolla –o intenta desarrollarse- en cada una de las páginas. Se hace, se deshace, se construye, se destruye, se fragmenta, se diluye. Los cinco sentidos existen por segundos, por separado. La vista, el gusto, el olfato, el tacto, el oído. Cada uno de ellos juega un papel distinto. Cuerpo abierto, inacabado, (des)territorializado, marginado, fronterizo, liminal. La imagen del cuerpo es algo propio, ligada a cada uno de nosotros, a nuestra propia historia y a nuestra experiencia del cuerpo. Es la encarnación simbólica del sujeto. Si la imagen del cuerpo es la síntesis de nuestras experiencias emocionales, “[l]a imagen del cuerpo es en cada momento memoria inconsciente de todo lo vivido relationalmente”;¹³⁸ aquí *sufre* una des-memoria que impide que su cuerpo sea reconstruido. Su imagen está desfigurada en retazos y su cuerpo se aprecia más bien como un cuerpo cyborg:

Siembra un mar y aborta un río, cuélgate de las pestañas de los relámpagos y suspira agitando el viento, inventa remolinos transparentes y muéstralos a los animales. Aráñate los ojos. [...] cómete los enchufes y los cables. [...]

¹³⁶ Laurent Assoun, Paul. Op. cit., pág. 88.

¹³⁷ Ibidem, pág. 84.

¹³⁸ Dolto, Françoise. *La imagen inconsciente del cuerpo*. Paidós, España, 1986, págs. 21-22.

Jadea para que sepan que no te cansas, olvida los orgasmos de los otros y mastúrbate. Arráncate el pene o la vagina y véndelos. Cuelga el resto de tu cuerpo en las carnicerías y ponle precio. Véndelo o no lo vendas. Rompe todos los cristales y róbate los espejos. Alquila a los humanos sus propias imágenes, ahorca a los conocidos y a los desconocidos, y regresa. Busca cobijo en las pupilas de la luna y cántale canciones para que se duerma. Orina en las entradas de los volcanes y erosionalos. Atragántate con lava y suspira. Aplasta las montañas con tus codos y conviértelas en lagos. Haz del mundo algo chiquito, chiquito, chiquito, y constrúyete con él un llavero sin llaves. Guárdalo en el bolsillo de tu piel y olvídalos.

La idea de un cuerpo *en negativo*,¹³⁹ que pueda despellarse poco a poco y que con él el mundo también sea nulificado. Porque en la visión de sujeto está también la visión de mundo.¹⁴⁰ Colgar el cuerpo como si fuera una salchicha en una charcutería para que otros lo vean, lo sopesen, lo escojan, analicen si su carne es buena para ser comida. Es la visión del cuerpo cyborg: cuerpo destinado a la frontera, al nomadismo, a la liminidad. En ese cuerpo ya no hay inocencia. No hay estructura ni diferencia entre lo público y lo privado, porque el cuerpo no es en este caso ni un habitat ni tiene una atmósfera, un *decir*. Excede sus propios límites, porque es incapaz de limitarse por medio del lenguaje, “it is not a whole made out of spurious, fragmented parts that once belonged to a different totality, but a dialogical effacing at the same time, a body structure, in and through language, as an articulation of discourses and differences”.¹⁴¹

¹³⁹ Hablo de *cuerpo en negativo* porque es un cuerpo que resiste y que intenta, pero dentro de esta lucha por ser, está su propia imposibilidad. Por eso “negativo”, como puede ser también fronterizo, marginal, *anti-natural*, un reflejo –espejismo- sin peso en la “realidad”.

¹⁴⁰ Recordar la visión del cuerpo en Merleau-Ponty: “No es porque el tacto o la visión tienen lugar en un cuerpo que éste pertenece al mundo; más bien [...] es porque la sensación pertenece al mundo que hay (que puede haber) cosas tales como los cuerpos. Ver Merleau-Ponty, op. Cit., pág. 189.

¹⁴¹ Artículo de Giulia Colaizzi donde retoma el término de “abject subject” y “cyborguesque body” a partir del estudio de Donna Haraway. “The cyborguesque subjectivity in the electronic age” en *Eutopías 2ª. Época*, Universitat de València, Valencia, 1985, pág. 3. En este artículo, Colaizzi analizará igualmente la visión del cuerpo grotesco bajtiniano y una ejemplificación de la obra de Anaïs Nin, análisis que no está alejado de la postura de la voz narrativa del presente estudio.

Esa estructura que alguna vez tuvo el personaje fue en su niñez, antes de cumplir ocho años, antes de que se cometiera el crimen, antes de que el rostro, su rostro, perdiera forma y nombre, antes de que su cuerpo se convirtiera en espejismo, en, precisamente, negatividad. El personaje busca en el único espacio que es capaz de encontrar ese cuerpo que perdió, de resignificarlo a través de un médico que abría cuerpos y sobre esa materialidad los nombraba:

[...] y llegará un día en el que buscarás en un espejo los rostros que alguna vez habrás besado para que sepan devolverte los labios porque quizás con tu único aliento puedes reconstruir algo similar a las nubes escuchar los susurros de un médico sirio que a pesar de llevar siglos muerto sigue siendo la única persona capaz de recordar de qué están hechos los cuerpos [...].

Si ese cuerpo fuese capaz de nombrar entraría nuevamente al discurso de “las enfermeras” y de ese médico antiguo que quizá tenía la palabra originaria y no la repetición lingüística que carece de significado. Estaría en el espacio de la “normalidad”. En los términos que utiliza Giulia Coliazzzi acerca de lo interno/externo, establece ahí la disolución del binomio: lo dentro está fuera y lo de fuera, dentro, donde “the subject continuously locates and relocates itself in space and time”.¹⁴² Por eso tampoco hay espacio público y privado. Por eso la disolución del tiempo y del espacio como una constante narrativa. Si somos en el tiempo y en el espacio, esta identidad está desplazada de ambos elementos. Habita el margen, la frontera. De ahí que las voces dentro del texto sean variadas. El sujeto –la voz- se recolocará y otra vez por medio de su diálogo interno, donde a veces la utiliza la segunda persona para hablarse y en otras ocasiones es narrada en primera persona; borra los límites interno/externo porque al final lo que quiere hacer es encontrar su nombre por medio de los otros cuerpos, de sus vísceras, para alcanzar una identificación de lo que es ella a través de la posibilidad de lo que es el otro:

¹⁴² Ibidem, pág. 21.

[...] tal vez algún día suceda tal vez un día alguien abrirá un cuerpo y sabrá de qué estamos hechos todos nosotros porque creo que eso es en lo único que somos todos iguales eso fue lo que dijo que creía en eso era en lo único que somos todos iguales pero seguimos sin saber en qué nos parecemos [...]

Porque no sólo tiene la imposibilidad de conocerse, de recordarse y de nombrarse, sino que tampoco por medio del otro logrará inscribirse, pues el padre ha roto todo diálogo –discurso (*...sólo confundirías los pedazos de su cuerpo con los del tuyos...*¹⁴³)- posible; el padre habrá mutilado todo tiempo y espacio de construcción y sólo le quedará recurrir a su niñez, cuando todavía sus dientes eran de leche –cuando aún no se los habían robado, donde todavía había inocencia- y es ahí, entre los programas de televisión de la abuela y las canciones de su madre, donde ella podría todavía reconocerse y re-cordar. Su cuerpo no es una finalidad inmutable, sino una dimensión simbólica que, como en el caso de Nin, su cuerpo “fragments her body, destroying its unity and coherency”,¹⁴⁴ ya que ella, si todavía pudiera, lo que haría sería partirse el cuerpo en dos, suicidarse para callar el dolor de su no- ser, de salirse de ese tiempo-espacio que no le pertenece, que no entiende y que no reconoce:

[...] recuerda que la enfermera nube puede pensar que deseas que este puñal caiga en cualquier momento con la absurda esperanza de que sucedan dos cosas una que el tiempo se detenga un instante en el preciso momento en el que el cuchillo empiece a cortarte el cuerpo en dos pedazos para mirarlo por dentro y dos que se detenga un segundo instante después de que hayas empezado a convertirte definitivamente en dos cuerpos para escuchar un susurro en árabe que te diga que las palabras con las que se puede decir lo que fuiste capaz de ver una sola vez en toda tu vida, acompañada, y quizás también puede suceder una tercera cosa y es que quisieras poderte creer lo que has escrito hasta ahora pero sabes que es falso.

¹⁴³ La cursiva es mía. Es el diálogo que ella se hace cuando sigue enfrentándose al espejo y habla del rostro de su padre. Sabe que si ve el cuerpo –su cadáver- ella reconocerá su propio cuerpo, su propio cadáver desapareciendo.

¹⁴⁴ Coliazzi, Giulia. Op. cit., pág. 21.

Y es que será falso porque “the body cannot be considered as the repository of the individual”,¹⁴⁵ porque su hermenéutica es reconstructiva, es realizada una vez que hubo atravesado todos las fronteras, la de la memoria amnésica, la del rostro y, sobre todo, la del lenguaje.¹⁴⁶ Es el cuerpo liminal, el cuerpo cyborg que no encontrará más que esa misma memoria amnésica que quiere recuperar la infancia, ese reflejo borroso que encuentra la muerte detrás, esa afasia lingüística que no le permite nombrar-se, ergo, construirse, ergo, ser siendo:

[...] así estás enfadada con él porque nunca ha querido decirte de qué cosa está hecho para que a ti te duela menos este cuerpo opaco con el que vives aunque tal vez su rostro su único rostro sería capaz de descifrarte el tuyo y de ahí este temor y esta incapacidad de disculparte la amnesia porque no cesan de repetirte que todo es culpa suya y tú has optado por creértelo porque si él sabe de qué están hechos los cuerpos y no puede decirme de qué está hecho el mío para que recuerde mi nombre y pueda regresar a mi pueblo con mi familia definitivamente es culpable [...].

El lenguaje como un artífice –herramienta- fallido donde el fragmento corporal, el significante sin significado, el tejido diverso sólo es un continuo reflejo de esos trazos discontinuos e inconexos en los que la imagen sólo quiere ser ícono de un cuerpo fragmentado por el lenguaje; el lenguaje ha roto el cuerpo. Sólo ha quedado un espejo de ese *corps morcelée*,¹⁴⁷ de ese cuerpo transgresor, cyborg.

¹⁴⁵ Ibidem, pág. 23.

¹⁴⁶ El lenguaje en este caso convierte a un cuerpo en cyborg justamente porque es un lenguaje fallido. Es un no-lenguaje, es vacío, sin símbolo. Es un lenguaje que carece de los referentes “normales” para poder nombrarse y “ajustarse” a su entorno.

¹⁴⁷ Ver *De la autobiografía* de Pozuelo Yvancos. Sobre todo, el último capítulo en el que hace una revisión de la autobiografía de Roland Barthes. Revisar igualmente Barthes, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*, Paidós, Barcelona, 2004. El *corps morcelée* es el fragmento que para Barthes se logra plasmar en la escritura, porque para él el sujeto sólo es un efecto del lenguaje.

2.4 (Des)Memoria

Para la construcción de la identidad, para poder estructurar la narración, es necesaria la memoria. En la novela de Lolita Bosch, la memoria será otra palabra recurrente: memoria, recuerdo, (des)memoria. Serán memorias voluntaria e involuntaria las que intenten consolidar la estructura de la voz narrativa.

Es como la súbita memoria: millones de pies cansados de recuerdos te avanzan el cuerpo, lo poseen, lo descartan para otros usos, lo bautizan con un nombre que no sabes pronunciar, lo colman de besos amargos, le suceden a tijeretazos los recuerdos falsos y un remolino te marea el cerebro, te emborracha la fuerza, te sucumbe. Y tratas de recordar quien eras. Pero todas esas orugas de felpa te han comido el pasado y el futuro, y en cuanto te miras por dentro las descubres dándole mordiscos a tu presente para ganarse las alas. Y en ese preciso y sublime instante una tormenta, una descarga eléctrica, y un arco iris húmedo, una puesta de sol y una noche borran del cielo tu nombre. Y naces sola en un esqueleto en el que eres incapaz de reconocerte, pero es el tuyo, el único. Son tus propios besos.¹⁴⁸

¿Cuál es la súbita memoria? Memoria que se deshace en des-memoria. Dirá Marc Augé en su libro *Formas del olvido*: “La memoria y el olvido guardan en cierto modo la misma relación que la vida y la muerte”,¹⁴⁹ porque al recordar, al tener la memoria del pasado, puede haber un lenguaje que nos narre; si uno deja de acordarse de ese pasado, la des-estructuración se hace presente. No hay construcción de identidad, porque no hay un hilo conductor entre lo que fuimos y lo que somos, lo que vamos siendo y lo que seremos. La corporeidad que tiene su propia memoria, que en el caso de la voz narrativa, es una memoria falsa que no logra identificar ni describir porque tiene una ausencia, hay un vacío en un determinado momento de su vida que fue decisivo que no logra Una memoria

¹⁴⁸ Las cursivas son de la autora.

¹⁴⁹ Augé, Marc. *Las formas del olvido*. Ed. Gedisa, Madrid, 1988, pág. 19.

dolorosa que es incapaz de nombrar y que, por tanto, no puede descubrir. Aparece, entonces, la figura de la amnesia como un mecanismo de defensa:

[...] amnesia en cualquier dirección es tan fulminante como la muerte, y aún así sabes que has olvidado lo que te falta vivir y tal vez por eso necesitas reconocerte en tres montones (cabello, zapatos y dientes de oro) para saber que eres tú y no una mujer muerta quien va a olvidar tu quién ignorará qué es lo que ha vivido y qué es lo que alguien te dijo en árabe que debes olvidar [...] no puedes evitar que los demás confundan tus nombres por esto se lo preguntaste a tu padre y cuando no supo decirlo lo condenaste para siempre más a la ceguera. ¿No has pensado en esconder tus recuerdos falsos dentro del vientre abierto de una muñeca muerta?

Así, una muerte a medias y la amnesia unidas por una misma causa: la des-identificación. La negación de que el cuerpo recuerde lo que ha vivido, de que este cuerpo sólo tiene tres espacios para lograr una mínima identificación: El cabello, pelo que nace de la cabeza, que guarda la información genética que puede, por análisis científicos, nombrar. Por su lado, los zapatos son ese aspecto de la vestimenta: el travestirse por medio de la ropa. Otro rasgo que podría decir algo de lo que somos, de lo que nuestra protagonista es. Vestirse, una manera más como rasgo de identidad, de artificio. Y por último, los dientes de oro, dientes que no dirán nada más que la representación de una representación que no es la suya. Dientes impuestos, creados, falsos; no los dientes de leche que dicen una edad, que recuerdan la infancia perdida, sino unos dientes que se imponen como “de oro”, de algo que brilla y que tiene un valor, que son la seña de una ausencia, el artificio del artificio, una reconstrucción que es la marca de lo que ya no está. Cubren el vacío que había en la transición de los dientes de leche, cuando había memoria y un cuerpo reconocible. Por ello, aferrarse a esos tres montones para que esa voz que habla pueda encontrar el nombre que ha perdido, el recuerdo que ha hecho a un lado, la muerte simbólica que ha sufrido cuando el padre no sabe

contestar, cuando el padre no sabe nombrarla, cuando el padre le ha quitado el lenguaje para cominarla a la ceguera.

La memoria se construye por una red estructurada de la realidad,¹⁵⁰ el problema es si el “ser” no encuentra un parámetro de realidad que construya esos recuerdos. Ulric Neisser desarrolla la idea de la construcción de la memoria, comparándola con el trabajo de un paleontólogo que construye modelos de dinosaurios para los museos: “Out of a few stored bone chips, we remember a dinosaur”.¹⁵¹ Es la memoria del cuerpo, son el cabello, el zapato y los dientes de oro por los cuales intentará la voz recordar quién es para saberse viva aún. Es la comparación que utiliza Augé, donde esta ausencia de memoria es una especie de muerte y la vida es la poseedora de los recuerdos; por lo tanto, estos valores están presentes en la vida diaria: “en un caso la muerte se halla ante mí y debo en el momento presente recordar que un día tengo que morir, y en el otro la muerte está tras de mí y debo vivir el momento presente sin olvidar el pasado que habita en él”.¹⁵²

Sin recuerdos, con des-memoria, es una especie de muerte fragmentada en la que se debate la protagonista, pues no puede haber construcción corporal sin el nombre que le diga quién es, qué ha vivido y cómo puede enfrentar su presente. La voz busca en el pasado, pero:

[...] sólo recuerdas vacíos lagunas espacios transparentes por los que a pesar de todo no logras ver a través de los cuerpos y escuchas a una mujer que parece doctora por su vocabulario diciéndote que tu vida no es una secuencia lógica de hechos de causas y efectos sino manchas momentos extraños de los que no recuerdas el final ni el principio aunque deseas convencerte de que sí tienen una muerte y un inicio y que únicamente surgen del vacío algunas sensaciones inconexas incompletas rotas pero tú no sabes desde dónde te

¹⁵⁰ Neisser, Ulric. “Nested structure in autobiographical memory” en *Autobiographical Memory*. Op. cit., pág. 77.

¹⁵¹ Ibidem.

¹⁵² Augé, Marc. Op. Cit., pág. 23.

están diciendo todo esto porque sólo estás pensando en cómo puedes pretender recordar tu vida si ni siquiera recuerdas el rostro de tu padre [...] deseas despertarte el alma aunque sea asustándola para que salga del letargo en el que vive y así poder preguntarle tu nombre pero hoy tú sólo te llamas tú tienes ocho años y ayer murió alguien [...]

Esa amnesia significa ante el espejo como todas sus referencias miran como “su otra cara”, es el hueco en el que la ausencia es imposible ser llenada y mantienen al personaje al margen de la identificación. Entonces se mezcla la falta de memoria –la (des)memoria- con la pérdida del padre, nuevamente, como figura negativa, como espacio falogocéntrico en el que no hubo identificación porque no supo dar un nombre, no supo dar su rostro, no pudo recordarlo. Ahora sólo queda la muerte, la muerte familiar provocada por el padre y éste a su vez provocó la amnesia y esa otra muerte, la del espejo, para no poder ser siquiera fragmento, siquiera reflejo, ni eso, porque al reflejo se lo comió el pez. El rostro del padre como el espacio de lo “otro”, que encierra, que niega, recluye.

Es el discurso masculino el que ha dicho “a la mujer lo que ella era, no porque lo descubriera, sino porque inventó y forjó ese su ‘ser’ en sus discursos, y eran los únicos donde ella pudo y hubo de reconocerse”,¹⁵³ y en esta voz, esta narración masculina fue de destrucción, de negación y de muerte. Ese padre fungió como dictador en la formación de una niña que se vio arrastrada por los mandatos de un rostro patriarcal que la hace sucumbir y por eso la violencia, esos fragmentos como narración escindida a lo largo de la novela suprimen, en su caso, todo código que la pueda re-configurar pues el daño está hecho. El recuerdo no tiene superficies de inscripción posibles para que sea narrado. El cuerpo no es el formato en el que se puede escribir, por lo que no hay posibilidad de grabarse este recuerdo “para que la relación viva entre marca, textura y acontecimiento, libere nuevos efectos de sentido”.¹⁵⁴

¹⁵³ Rodríguez Magda, Rosa María. *El placer del simulacro. Mujer, razón y erotismo*. Ed. Icaria, 2004, pág. 17.

¹⁵⁴ Ibidem.

En este caso, la voz narrativa no puede traicionar el recuerdo ya que el recuerdo ha resurgido por medio de la amnesia como memoria súbita – involuntaria-¹⁵⁵ repleta de cicatrices, de marcas y está en búsqueda de un nuevo sentido que libere, que construya el rostro perdido. La memoria es un proceso abierto de reinterpretación del pasado que “deshace y rehace sus nudos para que se ensayan de nuevos sucesos y comprensiones”.¹⁵⁶ Pero cuando la memoria es fragmento, escisión y anulación no hay manera de lograr esa reinterpretación. La única posibilidad que tiene la voz narrativa es “recorrer de nuevo todos los caminos muy atenta para no perder detalle y escribiéndolo todo para no tenerle miedo a la amnesia,” porque hay que recordarlo; olvidar es morir, o como plantea Augé: “Me atrevería a proponer una fórmula: dime qué olvidas y te diré quién eres”.¹⁵⁷

El dolor es el de recordar lo que a nuestra protagonista no logra salvarla, porque el pasado es una marca, la marca de la mano, la quemadura, la imposibilidad. “La memoria –dice Richard- remece el dato estático del pasado con nuevas significaciones sin clausurar que ponen su recuerdo a trabajar, llevando comienzos y finales a reescribir nuevas hipótesis y conjeturas para desmontar con ellas el cierre explicativo de las totalidades demasiado seguras de sí mismas”.¹⁵⁸

Pero aquí no hay dato estático porque hubo amnesia y en el paso de la amnesia al

¹⁵⁵ A esta “memoria involuntaria”, Marigold Linton en su artículo “Ways of searching and the contents of memory” los llama “unbidden thoughts” y los clasifica como los caminos más eficientes para acceder a porciones de memoria antigua. Son recuerdos que surgen en la mente directamente del inconsciente, como “honey eprigrams or proverbs” cuando la mente está en silencio, pero también cuando se está en búsqueda –otra vez inconscientemente-, de otra información. Estos “precious fragments” parece que encapsulan un “algo” de significado particular. Y termina diciendo: “often the memories are poorly specified, and items on this list are strikingly different from those produced by deliberate searches. They are more fragmentary and less episodic”. Ver *Autobiographical Memory*. Op. cit., pág. 53. Es, en pocas palabras, *En busca del tiempo perdido* de Proust.

¹⁵⁶ Richard, Nelly. Op. cit., pág. 29.

¹⁵⁷ Augé, Marc. Op. cit., pág. 24. Sigue explicando Augé : “No lo olvidamos todo, evidentemente. Pero tampoco lo recordamos todo. Recordar u olvidar es hacer una labor de jardinero, seleccionar, podar. Los recuerdos son como las plantas: hay algunos que deben eliminarse rápidamente para ayudar al resto a desarrollarse, a transformarse, a florecer.” Porque lo que se olvida es la semilla para él, y lo que se recuerda, es la flor. Por eso la importancia del olvido, porque define aquella labor de jardinero que nos va a identificar de alguna forma u otra.

¹⁵⁸ Richard, Nelly. Op. cit., pág. 30.

recuerdo involuntario, la memoria insatisfecha ha sepultado toda significación – identificación/resignificación- porque la voz no tiene espejo alguno en el cual pueda reflejarse. El padre ha muerto, el rostro no tiene nombre. Sólo es eso, un rostro.

Esas identidades suprimidas o tergiversadas dejaron carencias –ausencias- por lo que el sujeto se percibe como un “no-yo”: una negatividad en la que su nombre es un “nombre usurpado” y, en realidad, “una existencia sin identidad”. El sujeto se desarticula y queda como residuo, como algo que solamente está ahí, pero no tiene ni forma, ni nombre, ni estructura, lo redujo a ser “algo”.¹⁵⁹ Por eso hablo de una voz postdictatorial, porque la historia –el recuerdo- de esa voz que está narrando es la de una no-autopercepción, es justamente, el nombre usurpado. La tortura de un asesinato –muerte de la infancia y muerte familiar-, la tortura y la huella que ha quedado:

[...] no he sabido decir nada porque lo he olvidado todo por eso creen que deliro y no sé decir todo lo que estoy diciendo pero en cuanto recuerde mi nombre y sepa de qué estoy hecha entonces pero sólo entonces podré regresar a mi pueblo a jugar con mis hermanos y despertar a Elisa y también podré pedirle a mi madre que me ayude a memorizar la letra de aquella canción [...]

Sólo en la recuperación de la infancia, de la inocencia, volver al pasado es lo único que puede salvar a la voz narrativa; sin embargo, no tiene vuelta atrás. La imposición de una voz paterna –patriarcal y dictatorial- la llevó al silencio, al delirio, a la amnesia. El cuerpo es un cuerpo a-memorial, necesita ser reinscrito, establecer su propia inscripción, cuando lo único que tiene son esos tres montones para poder recordar lo que era, para intentar nombrar esa des-memoria del rostro. Hablar de superficies de reinscripción sensible de la memoria es hablar de una escena de “*producción de lenguajes* [...]” para restaurar la facultad de pronunciar

¹⁵⁹ Ibidem.

el sentido [...].”¹⁶⁰ Ésa es una de las búsquedas del personaje. Poder hallar el sentido entre los cuerpos abiertos, entre sus montones, entre sus fragmentos.

Si hay des-memoria y carencia de lenguaje, entonces esa facultad para restaurar y distanciar el horror experimentado no existe, porque “sólo una escena de producción de lenguaje permite tanto quebrar el silencio traumático de una no-palabra cómplice del olvido como salvarse de la repetición maníaco-obsesiva del recuerdo,”¹⁶¹ aunque en esta novela no pueda recobrarse de esa amnesia, ni olvidar el silencio, ni construir el lenguaje, porque esa figura patriarcal ha robado la posibilidad de construcción, de formación y de inscripción:

[...] así estás enfadada con él porque nunca ha querido decirte de qué cosa está hecho para que a ti te duela menos este cuerpo opaco con el que vives aunque tal vez su rostro su único rostro sería capaz de descifrarte el tuyo y de ahí este temor y esta incapacidad de disculparte la amnesia porque no cesan de repetirte que todo es culpa suya de él y tú has optado pro creértelo porque si él sabe de qué están hechos los cuerpos y no puede decirme de qué está hecho el mío para que recuerde mi nombre y pueda regresar a mi pueblo con mi familia definitivamente es culpable [...].

Pues su cuerpo, ese cuerpo fragmentado en reflejos, en rostros que se multiplican, en millones de espejos que no saben nombrar, que no saben estructurar, que no saben narrar, finalmente, no logra olvidar ni recordar todo lo que la hace ser. Nuestro personaje no logra nombrarse porque sólo encuentra huellas de lo que es, pero esas huellas son como brumas que no sabe descifrar ya que la palabra “creadora” la tiene sólo el padre, y el padre ha muerto.

¹⁶⁰ Richard, Nelly. Op. Cit., pág. 46.

¹⁶¹ Ibidem.

2.5 Fragmento y *ojepsE*

Después de presentar la memoria como símbolo amnésico, de des-memoria, el siguiente punto a tratar es el espejo, el reflejo y el fragmento. A lo largo de la obra, el personaje va a ser desdoblado en distintos elementos. La muñeca, el espejo, el lago, los zapatos, el cabello, la muñeca, el nombre de Elisa. Esos elementos servirán como marca de su no-yo, de su no-identidad; fungirán como el ancla que no es y donde la voz narrativa deseará hallar un lugar:

Mirarse en el agua sucia de un charco y no entender nada. ...Salir de todo un agujero y conocer el vacío. [...] Buscar el nacimiento de las fuentes y los ríos, verter en ellas la mitad de la sangre de tu cuerpo y convertir el mundo en mundo rojo. [...] Salir con las lágrimas y regresar a tu rostro. Acomodarse en un pómulo clavando un ancla de las fosas nasales. Buscar un espejo, una imagen, un ojo. Encontrarte en el reflejo e ignorar quién eres.

Es a través de la fragmentación y su reflejo como ese cuerpo cyborg que se presenta incompleto, incapaz de reconocerse, retoma el nombre de cuerpo “abyecto” donde “the abject is the ‘locus’ where all the certainties about subject and object collapse, because the boundaries between the two blur and break down”.¹⁶² Lo abyecto es, por tanto, lo opuesto al “yo”, es un “algo” que no se reconoce tampoco como “objeto”, es algo sin forma, algo que está ahí, pero que, finalmente, carece de sentido. Es por eso que aparece como una imagen *monstruosa*, como había mencionado anteriormente, porque nuestro personaje será incapaz de ver un “yo” en cualquier reflejo que encuentre, en cualquier vestimenta que utilice, ni siquiera en las marcas –inscripciones- corporales que ha sufrido. La voz narrativa está planeando en escenarios a la deriva a la espera de que alguna micronarrativa se haga cargo de su errante parcialidad para

¹⁶² Colaizzi, Giulia. “The cyborguesque. Subjectivity in the electronic age” en *Eutopías*, 2a. *Época*. Universitat de València ed., Valencia, 1985, pág. 17.

comprender –desde lo desamarrado, lo tránsfugo y lo liminal- las escisiones de sus no-relatos que hieren su imposibilidad.

En estas zonas laberínticas de la memoria fragmentada no apelan a una voluntad de conocimiento que las reconcilie con la totalidad dañada ni que suture sus cortes para reintegrar lo cortado, lo fraccionado, a una nueva plenitud del origen, pues el cuerpo cyborg no tiene la capacidad de completarse. Será siempre división, espejo, reflejo, “restos envueltos por una superabundancia de artificios destinados a reparar los contenidos *de menos* (carencias sufridas, violencias padecidas) con el lujo de formas *de más*: suplementarias y abigarradas”,¹⁶³ por la constante des-significación que saben –estas fisuras- que no lograrán la reestilización de su rostro desfigurado; no habrá retórica que salve del laberinto del cuerpo liminal. Freud habla de una “extranjería inquietante”¹⁶⁴ cuando ve a alguien que entra a su coche-cama mientras viajaba en tren y de pronto se da cuenta que era él mismo, no se había reconocido. Así le sucede a EK:

[...] cuando te has mirado en el espejo y no has logrado reconocerte has pensado casi de inmediato que nadie es capaz de recordarse tras sobrevivir una guerra y al apartar la cortina para prepararte una bañera te ha parecido ver tres montones: uno con tus cabellos otro con tus zapatos y uno tercero vacío, porque tú no tienes ningún diente de oro y aún sabiéndolo te metes dos dedos en la boca y te aseguras de conservar todas las piezas. Aquí están: son dientes infantiles de puro marfil [...]

Entonces ella vuelve a lo único que podría mantenerla atada a ese dejó de identidad que le quedaba: los zapatos, el cabello y los dientes, porque esos dientes ficticios tampoco existen, ahora que por el sentido del tacto sólo puede descubrir los dientes infantiles, los del antes, cuando todavía podía nombrarse, cuando todavía podía edificarse, identificarse con nombre, con cuerpo y con lenguaje, cuando todavía es el estadio del espejo “para poner al descubierto la *estructura en*

¹⁶³ Richard, Nelly. Op. cit., pág. 79.

¹⁶⁴ Planella, Joseph. Op. cit., pág. 141.

espejo del yo y desmontar el ‘espejismo’ del ‘yo autónomo’”,¹⁶⁵ que aquí, por el padre simbólico, termina escindido. Es el vuelco de la amnesia, el viaje entre el tiempo y el espacio del cuerpo cyborg, donde la posibilidad de decir “yo” no existe. Por lo que sólo puede caer y caer por medio de esa guerra que le dejó su padre como imposibilidad porque “ves tu cara de diablo”¹⁶⁶ en los espejos cuando lo recuerdas pero siempre que te has ido has vuelto, de la misma manera que todas las veces que como hoy has tratado de dar la vuelta al mundo te has caído.” La cara de diablo, la cara de él –su padre- que es la cara de ella y que no el permite cortar los lazos, que no le da el nombre de quién es ella.¹⁶⁷

En este preciso movimiento de recuperación de la infancia por medio de la memoria amnésica, de los sueños y de las dagas, encontramos entre ellos una de las partes más evidentes de la fragmentación-espejo-reflejo-:

Te miras en el agua de la bañera porque está igual de fría que la de la India y piensas que a lo mejor te podrías reflejar tal y como hiciste en aquel mar en el que debes sujetarte con las palmas de las manos abiertas, una noche, una única noche que anduviste sola por la playa, sola sin él, y te detuviste a mirarte en el agua desde una roca y fue la única noche que no estuviste sola en toda tu vida porque estabais tú y la luna o tu imagen y la de ella, acompañadas, y deseaste convertirte en el reflejo e incluso recuerdas habérselo dicho a tus padres y a tus hermanos al día siguiente (*quise convertirme en mi reflejo pero no pude porque salió uno de esos peces que saben volar y se me comió la mirada*) y lo cierto es que te hubiera gustado poder guardar tu retrato de ese día porque es la única vez que has estado segura de estarte mirando, es más: sabes seguro que quien estaba en el agua aquella noche eras tú sola sólo tú y que aquella es la única vez que has conseguido verte y ahora te levantas nerviosa de la bañera

¹⁶⁵ Laurent, Assoun, Paul. Op. cit., pág. 57.

¹⁶⁶ Es curioso que la autora escoja “dientes de oro” como una posible marca identitaria y después hable de la “cara del diablo”, ya que una de las señas representativas de este ser en algunas leyendas populares latinoamericanas son, justamente, los dientes de oro.

¹⁶⁷ Recordar que el estadio del espejo lacaniano es cuando el niño anticipa en el plano mental la conquista de la unidad funcional de su propio cuerpo, aún inacabada en ese momento. Es el instante de la identificación con su “yo”, el cual, en el caso de EK, se verá colapsado, el espejo se vuelve reflejo y por eso pierde la construcción. Es por eso también que necesita volver a esa época infantil para ver si tiene la posibilidad de re-cobrarse.

para mirarte en el espejo pero nunca has sido capaz de mirarte dos veces de la misma manera y aún así te ves constantemente como una sombra casi diáfana aunque no del todo y te mires como te mires sientes el mismo pánico al pensar en la posibilidad de no reconocerte o de reconocerte en otra persona que tú no sabías que existiera pero los demás sí y por eso antes de confesar tus miedos prefieres estar más segura pero totalmente segura que los otros son capaces de saber quién eres observando únicamente tu rostro porque tú sólo has visto tu reflejo [...].¹⁶⁸

Pensemos en el agua de la bañera, la voz narrativa tenía que dejar a un lado los montones para recordarle su existencia. Ahora que hace este segundo intento, desea recuperar ese instante –único instante- en el que fue capaz de verse por un segundo como un ser con cuerpo y con identidad, cuando todavía tenía nombre y tenía familia. Cuando su etapa infantil aún no había muerto y tenía la conciencia de su existencia aunque fuera en el reflejo. Sin embargo, ese pez comiéndole los ojos, le recuerda –le anticipa la ruptura de la representación, como un oráculo. Ruptura de la representación de la representación, de cualquier intento de representación. Su escisión plena de la noción de existencia en la que ningún tipo de memoria (semántica, episódica o temporal) puede ayudarle a reconstruirse; están, por otro lado, como signo de la ausencia, del olvido en el que no puede existir un discurso:

[...] aquel día no pudiste tocarte pero la verdad es que si lo hubieras intentado habrías desaparecido y aunque un pez volador sustituyó tu mano diluyéndote lo cierto es que la tristeza de perderlo todo fue la misma aunque no... el día de hoy, en este preciso momento, en el espejo no logras ver a aquel pez sino tus ojos observándote, en tu boca tu aliento, tus olores, el tacto en tus mejillas, los aullidos, los suspiros escondidos tras tu garganta, pero todo eso no importa porque sigues siendo incapaz de decir tu rostro ni este cuerpo por el que resbala el agua y te das cuenta de que estás mojando el suelo...

¹⁶⁸ Me tomo la libertad de transcribir por entero esta parte, ya que dice suficiente con respecto a la situación de no-construcción del personaje, como ese pez comiéndole los ojos, al reflejo.

Y es por eso que, en la bañera, con esos zapatos, el cabello, los no-dientes de oro (los tampoco dientes infantiles), simbolizan la pérdida donde el cuerpo no puede ser construido a pesar de que los sentidos estén participando en el reflejo del agua, pero, como he dicho anteriormente, un reflejo borroso, porque los suspiros escondidos, ese silencio –como negativa a pronunciar sonidos- que junto con el grito (la trituración física del molde locutorio de la palabra) son dos manifestaciones ligadas a la situación de la tortura que “transgreden la ley de articulación fonética del sentido. El silencio y el grito son lo que precede o excede la formulación del ‘primer nombre’;”¹⁶⁹ ese primer nombre incapaz de descifrar: el suyo. Sólo tiene la marca de la mano, ésta es la única vivencia que tiene clara: la muerte. Y esta marca por la que, a su vez, recobrará su memoria amnésica y por la que el olvido total de su pasado es imposible y su construcción, improbable. Juegos antagónicos, reflejos de reflejos, desdoblamientos constantes para buscar cualquier hilo que la lleve nuevamente a ella, a ese nombre que sólo vislumbrará – por medio de unas iniciales en su bata de hospital- al final de la novela.

2.6 (En) marca(da)

Es bajo esos parámetros que entramos en el aspecto de la marca en el cuerpo, la inscripción de lo que Lacan dirá que el cuerpo es “todo lo que pueda llevar la marca apropiada para ordenarlo en una serie de significantes”,¹⁷⁰ y en este caso, lo que queda como significante, es la quemadura en la mano: [...] y te detienes a mirar tus manos que te asombran porque hasta hoy nunca te habías fijado en la marca que tienes en el centro de una de ellas. No sabes cuándo te quemaste la mano y yo tampoco logro recordarlo [...]. La mano, entonces, jugará el papel identitario del olvido, del resultado de la amnesia dolorosa, de la pérdida lingüística y de significante. Si el silencio lleva a algunas personas a usar el cuerpo como base de su discurso donde inscribir el cuerpo para darle vida, hacerlo pasar de un estado meramente anatómico y callado, a un estado social y

¹⁶⁹ Richard, Nelly. Op. cit., pág. 64.

¹⁷⁰ Planella, Jordi. Op. Cit., pág. 94.

comunicante, ¿qué sucede si esta marca juega el papel de cicatriz y no de tatuaje? ¿Qué sucede si la imagen de una quemadura es la que recuerda silenciosamente la ausencia de la memoria y la pérdida de construcción de identidad?:

[...] sabes que este agujero que tienes en la mano es el nacimiento del dolor pero no de un solo dolor sino de todos los dolores del mundo, los de todos, y es por eso que se te ocurre que si tuvieras muchos dientes de oro podrías fundirlos en una pulsera muy grande para que lograras que resbalara por tu muñeca y te taparía esta quemada que te hace temerle a tu propia mano e inmediatamente piensas dónde debe estar la muñeca con la que solías jugar cuando eras una niña [...] pero sabes con certeza que las muñecas no se mueren [...].

Ese constante intento de volver a la niñez, ya sea a través de los sueños o por medio de los dientes infantiles o por esa muñeca que se parece a ella pero que no encuentra es por volver el tiempo atrás antes de que todo se desarrollara, antes de perder la significación ante el espejo. Por eso las cicatrices se llevan como enseñas, como huellas y pruebas indelebles de un pasado. Son el origen del fragmento y de los límites; es ese “palpar la piel retorcida y unida nuevamente, navegar con los dedos o la lengua por esa montaña, por esa llaga seca, es recorrer el periplo de un acercamiento a las sirenas, es la historia de un abismo, es la memoria de una grieta que rompió, por un instante, las fronteras”.¹⁷¹

En este caso, la memoria y la frontera, están desdibujadas. Esas “enseñas”, “insignias”, justamente son la grieta que la voz narrativa rompió con la niñez, con el estadio del espejo por la voz de un padre que construyó un discurso sobre un cuerpo que no era el suyo y después, sin explicación alguna, rompió los espejos, desfiguró el rostro hasta dejarlo sin lenguaje, sin referencia. Esa marca – quemadura- que hace un vínculo falso de representación de un discurso en el que ella sólo fue instrumento, pero no participó y, mucho menos, articuló. Se

¹⁷¹ Taracido, Marco. “La piel y la frontera” en *Revista poética Almacén*. Ver <http://librodenotas.com/almacen/Archivos/005612.html> [Revisada por última vez el 6 de agosto de 2007].

(des)construyó por el Otro, por el silencio y por un rostro sin nombre. Las manos, entonces, donde el sentido del tacto permite que uno se recorra el cuerpo como otra forma de reconocimiento, también están desprovistas de terminaciones nerviosas que le sirvan de referencia para inscribirse. Las manos como instrumentos para crearse han sido selladas y solamente a través de ellas, “sólo somos capaces de mirar en un espacio muy oscuro y poniéndolas debajo de una luz muy pequeña y entonces nuestro cuerpo es rojo como los infiernos que imaginamos pero que son falsos [...]”, y por eso es su necesidad de abrir los cuerpos para descubrir de qué están hechos, porque si su exterior –la piel y el rostro- han dejado de significar, quiere descubrir si por dentro es que todos somos iguales. Como el cuerpo es el soporte ideal para las inscripciones, debe descubrir si su interior también está escrito.

2.7 El (r)o(s)tro

Dice Le Breton: “El rostro es el espacio de reconocimiento; tenemos las manos y el rostro desnudos, y ofrecemos a la mirada de los otros el relieve de los trazos que nos identifican y nos nombran”.¹⁷² Por lo tanto, nuestra anatomía, nuestro cuerpo entero y sobre todo el rostro, son la frontera, el límite en el que expresamos nuestra subjetividad; es a través del cuerpo como entramos en contacto con el mundo, pero con el rostro es como nos diferenciamos del otro. Y es con ese rostro por el cual somos capaces de transmitir esos discursos corporeizados: “Únicamente un rostro”. Por eso en este caso las manos están marcadas con la ausencia, el rostro y la mirada, sin nombre. El rostro de ella es el rostro del padre que ha muerto; otra vez la figura primaria y simbólica que va a atravesar todo el hilo de la novela: “[...] porque recordando su rostro muerto puedes sospechar que con la desaparición de su imagen está comenzando a irse también la tuya”. Porque él la creó como aquel Frankenstein, aquel otro cuerpo nómada que tampoco fue nombrado; de ahí que lo aterrador del *monstruo* no es que se sitúe fuera de lo humano, sino que se encuentra en su límite, y es por eso

¹⁷² Planella, Jordi. Op. cit., pág. 268.

que el rostro de EK es un no-rostro límite al que se le mantiene alejado y confinado a un hospital. Ha sido la creación de su padre y después su desaparición por la que ella no ha encontrado el lenguaje, el vínculo con su identidad, con su cuerpo liminal y cyborg. Rostro como máscara, como doble, como extranjero que se mira al espejo y no se reconoce, y que combina lo imposible y lo prohibido. Lo imposible como significante y lo prohibido por el límite, precisamente, como significante y significado:

[...] si supieras de qué están hechos los cuerpos podrías entender qué amasa tu rostro y esta es la única posibilidad la única salvación la única salida que te permitiría crecer sin sentir la necesidad de esconderlo pero esto no sucederá tu padre nunca te dirá nada y a pesar de todo nunca logrará convencerte de su ignorancia [...].

Por eso, explica Turner, “debo emprender la creación de un rostro y la reparación corporal [...] Mi rostro, tanto física como metafóricamente es fundamental para mi presencia social y mi prestigio individual”,¹⁷³ porque el rostro tiene una carga significativa en la que EK solamente encuentra el otro rostro, el de su padre y no el de ella. Sólo busca la prueba irrefutable de que ella existe, que no es necesario el suicidio y que no fue ella quien asesinó a su familia. Ella necesita ser escuchada y reconocida por el Otro:

[...] *te habla mi rostro* no aquella ventana en la que se reflejaban tus pies y hacía la que él apuntaba con sus ojos y mírame bien mírame padre porque te condeno a no volver a verme ni a mí ni a ninguno de mis hijos [...] y tú perdiste otro espejo, el que jamás escupió ni una semejanza ni un recuerdo ni un laberinto en el que buscar ni un consejo ni un aliento ni un solo trozo de cielo [...].

¹⁷³ Ídem, op. cit., pág.14. Él dice: “La estigmatización de mi persona obra a su vez en el nivel de la degradación corporal” en la que incluye la enfermedad, la afección; es decir, los discursos políticos de poder donde la mujer y ese otro no reconocido también están inmersos.

Como no hubo reconocimiento por el Padre, por el Otro, entonces no sólo lo condenó a él, sino que ella se condenó también pues perdió ese “otro espejo”, perdió la muñeca que también es ella, perdió la infancia con dientes de leche y se sumió en el laberinto, en la laguna donde el pez le comió la mirada. Cuerpo fragmentado como una copia borrosa: “[...] se está desvaneciendo (el rostro) desaparece y tengo miedo de desaparecer con él porque tu rostro es el mío una copia exacta de mis facciones y sé que seguirme pareciendo a ti es una manera de conservarlo [...]”, porque conservar el rostro de él es, de alguna forma, mantenerse como la pérdida del original –lo originario-, como fantasma incapaz de gritar. Lacan “identifica a la Madre con *das Ding* o sea el Objeto del goce originario perdido para siempre que ‘imanta’ el deseo, así como el reverso de la Ley”,¹⁷⁴ y aquí la madre ha sido asesinada y el padre ha muerto. Ambos símbolos han dejado de funcionar y sólo ha quedado la ausencia como idea de muerte:

[...] el segundo antídoto contra la muerte es ignorarla y crecer pensando que no va a ocurrir igual que no ocurre la vida [...] tal vez por esto los demás te llaman con distintos nombres o ven en tu rostro sus rostros y no son capaces de atravesar con sus ojos los tuyos pero tú quieres saber si existe la posibilidad de que un médico sirio te haya susurrado alguna vez un solo secreto y piensas que a lo mejor lo hizo en aquella noche india que viviste durante el último viaje que recuerdas haber hecho con tu familia en que confundiste tu rostro con su reflejo o con el de la luna, ya no lo sé decir, y por eso ahora necesitas desesperadamente gritar que sabes de qué están hechos los cuerpos aunque no logres recordarlo porque quieres engañar a ese médico sirio aunque sea una sola vez en tu vida [...].

Se funden en una misma cosa la des-significación ya no sólo de su rostro sino de los demás, la amnesia, la muerte y la vida, los cuerpos abiertos, los reflejos, las (no) miradas, los silencios, para entablar el diálogo ficticio de su realidad, porque tendría que aceptar, entonces, que ella, por dentro, es igual a ese otro cuerpo como lo es su rostro y si entonces lo descubre, si lograra abrir el

¹⁷⁴ Laurent Assoun, Paul. Op. cit., pág. 87.

cuerpo que el sirio prometió, entonces la salvación sería observar que al menos un hueso es distinto, que ella no es él y que no tiene que serlo y que esa impronta, esa marca en su mano, podría ser re-inscrita, revestida, sin fuego:

[...] importa porque ahora eres una mujer con un solo cuerpo y has de rescatar lo que sobra de un rostro que ya no quieras ver has de encontrar sus facciones en otros rostros has de recordar si aquel rostro te miró alguna vez y si sus ojos atravesaron los tuyos y de todo esto has de acordarte en el mismo momento para dejar definitivamente de desconfiar de fingir y saber que estás haciendo únicamente lo que querías hacer elegir el rostro que más te duele el único que sabes seguro que no tiene ojos como puñales pendidos de cualquier techo olvidado y buscar su reflejo en cualquier otro rostro cercano para romper para siempre las confusiones las líneas de los caminos que te hacen buscar un rostro en otro.

2.8 In-scripciones de EK

El delirio a lo largo de la novela implica qué tipo de escrituras podrá realizarse ese cuerpo si no logra reconocerse frente al espejo. ¿Cómo puede hacerse la escritura en este cuerpo que no tiene la palabra para escribirlo? ¿Qué discurso le queda a EK para que encuentre respuestas, si está buscando el rostro del padre perdido –su rostro- por medio del viaje a la infancia y que éste también le es vetado aún en el sueño de puertas y laberintos, intentando recordar la canción de la madre, el olor de las lágrimas de la abuela y esa última escena de al familia sentada en el sofá marrón?¹⁷⁵ “pero no era nada más que un reflejo”, dirá ella, cerrando la posibilidad corpórea, quedándole la vía del cuerpo cyborg, pues “our alienation and incompleteness, our want for sense, reside ‘not in the other, nor in the other sex’, but in language and discourse, where they are continuously reworked and reproduced”.¹⁷⁶ Al perder la noción de cuerpo ha perdido la noción de lenguaje y al perder la idea de lenguaje ha perdido la idea de cuerpo, ya que “the body is a

¹⁷⁵ Ibidem.

¹⁷⁶ Colaizzi, Giulia. Op. cit., pág. 25.

textual strategy that does not pre-exist language but exists through and thanks to it; a language that constitutes the subject as articulation of discourses”¹⁷⁷ Por tanto ella reconoce:

[...] y a pesar de tu incapacidad para reconocer las cosas eludes evitas escapas constantemente de esta íntima necesidad de ponerles un nombre por eso seguirás confundiendo los cuerpos de las muñecas rotas con las telas de araña y convenciéndote de que esa es la estructura perfecta para nombrar lo que nadie es capaz de nombrar pero ¿por qué podrías hacerlo tú? [...]

Ella es también la muñeca rota, la muñeca artificial que no puede hablar, no puede mirar, es el cabello, el zapato, los dientes de oro, las manos quemadas que querrá constantemente callar para poder seguir olvidando, para volver a la amnesia o volver cuando tenía ocho años y todavía era una niña y esa infancia le pertenecía y por instante se había reconocido como reflejo en el agua antes de que el pez le comiera los ojos, porque entonces “podrías decirles a todos que alguien te arrancó tus únicos dientes de leche para hacer pulseras porque tal vez así confirmarías que te quieren”.

Ese dolor de no poder nombrar-se es el que le impide no sólo reconocerse, pero reconocer el deseo y el amor del otro, pues si te han inscrito en el dolor, si te han inscrito como un cuerpo dócil, entonces no tienes otra opción que creer que eso eres, pues no tienes otra palabra que articule lo contrario, aunque “[...] buscas entre las cajas que te trajeron, y que son sus últimas pertenencias una fotografía en la que puedas verte y ves en ti misma todos los rostros que alguna vez te han besado y te preguntas si así es como te verían los demás si te besaran [...]. Pero es la duda de ser quien se representa en esa fotografía, la ficción de la ficción, el imposible travestismo de revestirse por medio de las fotografías, ni siquiera poniéndolas contra el espejo que ya ha dejado de mirar.

¹⁷⁷ Idem, pág. 19.

Si decimos que el cuerpo es la última referencia, el significado que da sentido a todos los otros significados, entonces podemos decir que el cuerpo constituye la trama de toda la experiencia cultural y que es el mediador de nuestras relaciones interpersonales y sociales, según Jean-Marie Bhrom : « le ‘géométral’ de toute perception, de toute pratique, de tous discours, on est obligé d’en tirer quelques conséquences pour les sciences humaines ».¹⁷⁸ Y si efectivamente aceptamos esa tesis entonces aceptamos que es necesario transgredir todas esas normas y todos esas figuras patriarcales que inscriben en cuerpos a título personal y terminan robando infancias y posibilidades, pues lo que le queda a EK es “te tapas el rostro con la almohada y proteges tus manos porque te da igual perder el cuerpo pero quieres mantener el rostro y las manos [...]”, pues el rostro como espejo del padre y como su propio reflejo; la mano como huella, como tiempo y como espacio, como ausencia y como perdida de infancia, es lo único que le queda para que pueda asirse, de alguna manera a lo que no es, pero intenta nombrar:

[...] mientras estuvo muerto al final de un pasillo repleto de años en el que lo buscaste para mirar su rostro a través del cristal de un ataúd que nunca ha existido y que ahora ya sabemos que nunca lograrás entrar en este espacio sin nombre que es capaz de recibir y emanar la única cosa que podría resultar cierta porque aun creyendo que fueras capaz de hallarlo sabe él sabes tú y sé yo que te estoy leyendo que lo confundirías con otra cosa s-i-e-m-p-r-e-o-t-r-a-c-o-s-s-a porque serías incapaz de darle un nombre [...]

Si cada una de las palabras expresa el “yo” en relación con el “otro”, y “I give myself verbal shape from another’s point of view”,¹⁷⁹ el problema aquí es que el “otro” abolió –castró- la constitución de un Narciso frente al espejo con referente personal, ya que la palabra no se trata solamente de palabras ni el cuerpo consiste solamente en la carne,¹⁸⁰ y si cuerpo no es sólo carne y palabras no son la

¹⁷⁸ Brhom, J. M. *Le corps analyseur. Essais de sociologie critique*. Anthropos, París, 2001, pág. 40.

¹⁷⁹ Colaizzi, Giulia. Op. cit., pág. 8.

¹⁸⁰ Planella, Jordi. Op. cit., pág. 94.

palabra, entonces ella ahora no tiene ni una ni otra cosa, sólo tiene la marca en la mano que es la que le recuerda que hubo un momento en su vida, un antes y un después. Un antes en el que tenía todavía un rostro, y un después en el que perdió hasta el nombre.

La memoria del cuerpo es lo que le queda, la memoria de un pasado amnésico del que no ha encontrado forma alguna para articular, porque “comprenderse es apropiarse de la propia vida de uno. En la narratividad de la propia experiencia se dibuja aquello que ha quedado inscrito en la memoria corporificada: el trazo de experiencias vividas de la propia piel,”¹⁸¹ y ella no posee su propia vida, ni su cuerpo ni su rostro; solamente, la experiencia de la piel –su mano quemada-: “[...] porque el nombre de las palabras no se esconde como se oculta la quemada de una mano aunque temas convencerte de que simplemente no existen y este es tu tercer temor tu tercer temor es conformarte con esa única verdad que en el momento en el que la nombras deja de serlo.”

Es por eso que el lenguaje es tan importante, porque la memoria del cuerpo la puede nombrar, o al menos eso quisiera, pero si “el sujeto se constituye por referencia dialéctica con el otro, lo cual culmina en la dialéctica de la ‘conciencia de sí’ y del ‘reconocimiento’”,¹⁸² aquí ha perdido a ese Otro como lugar donde la palabra se abre y, finalmente, significa. De ahí que una vez que esas frontersas han sido desmanteladas y “done away with (boundaries within a body and between bodies), the body cannot be considered as the repository of the individual, tell us the truth about what we ‘really’ are”.¹⁸³ Por eso es un cuerpo transgresor, el cuerpo no tiene lenguaje, no puede hablar y, por tanto, no puede construirse ni decir lo que es:

[...] este es el definitivo e inmenso temor no poderte ver el cuerpo por dentro para aprender a llamar las cosas por sus nombres aunque tal vez todo esto sea

¹⁸¹ Idem, pág. 268.

¹⁸² Laurent Assoun, Paul. Op. cit., pág. 101.

¹⁸³ Colaizzi, Giulia. Op. cit., pág. 23.

un engaño y quizá también fue un médico sirio quien descubrió que las palabras explotan como si fueran hongos podridos en la boca cuando alguien cree en ellas y aun así sientes la imperiosa necesidad de decir cómo te llamas por esa absurda fe en algo que sabes que nunca podrás desvelar y tal vez si eligieras un solo nombre aprenderías a curarte el insomnio y entonces podrías dormir todas las noches y sabrías soñar otros movimientos distintos de los que estás escribiendo [...].

El saber que el padre ha muerto es la única puerta que se abre con una doble expectativa: la disolución completa de su rostro al saber que únicamente por medio del rostro de él ella podría resignificarse y, la otra, es que finalmente con el silencio asumido del padre, de su cuerpo muerto que ella no ha visto, pueda sentirse a salvo. Sólo con la muerte del padre ella podrá volver y nombrarse, darse un nombre, intentar volver a escribirse. Colaizzi dice: “There is namely no ‘inner being’ which is utterly so, no folds or fissures exist in the materiality of the ‘real’, just like there is no outside of ideology. The production of ideas, of representations, is necessarily semiotic production”¹⁸⁴ y por eso cuando ella pueda recuperar su nombre, recuperará el cuerpo:

[...] y es que siempre has pensado que si pudieras decir tu nombre con dos únicos trazos, como dos únicos trozos de un cuerpo partido, serías capaz de mirarte en el espejo y ver algo más que simples añicos que no te pertenecen quizás algún reflejo incapaz de identificarse consigo mismo o definitivamente algún cuerpo que no es el tuyo pero que también está hecho pedazos.

Como cuerpo partido, cuerpo desmembrado como en el caso de la novela de Anaïs Nin; ese texto desfigurado nunca será una totalidad, una ontología, porque son “bodies as works-in-progress, continuously changing from one moment to the next, dis-membered and only partially re-membered, always conflicting, both within and without, and constantly in tension towards their being

¹⁸⁴ Idem, pág. 6.

and nonbeing,”¹⁸⁵ precisamente como cuerpo transgresor, descontextualizado de los parámetros establecidos por la normatividad. Un no-lugar donde la memoria será a medias, donde el rostro será siempre inacabado, donde el lenguaje tendrá el parámetro de unas iniciales que le darán una pista, pero no el resultado, no la verdad que tanto busca entre esos fragmentos, entre esos tres montones, entre los viajes de sus sueños, entre las lágrimas de la abuela y la canción de la madre, entre, finalmente, la muerte de su padre:

[...] ese extrañamiento perpetuo que nos hace confundir tu rostro con el espejo la convicción de que otro rostro sabrá decir el nombre del tuyo y la terrible certeza de no poder reconocerte en un rostro ajeno, la íntima y callada necesidad de convertir tu cuerpo en dos cuerpos para ver de qué está hecho ahora que te has quedado con uno solo por eso a veces piensas que lo mejor que podrías hacer sería quemar sus fotografías y tus textos y desistir definitivamente del propósito de toda tu vida pero sabes que la obsesión por la estrategia que siguió un médico sirio seguirá despertándote todas las noches y que siempre que pienses en él que es casi siempre querrás imaginar que eres capaz de convertir tu cama en mar y tu cuerpo en barca y viajar de los pies a la almohada en busca de tierras olvidadas o desconocidas...aguas aprendiendo a comer cuerpos [...].

Porque los cuerpos solamente servirán por dentro, una vez, como lo prometió el doctor sirio, que hayan sido abiertos para poder descubrir que todos son iguales y que en esa igualdad no hay diferencia. Que dentro de esos cuerpos no está ninguna marca en ninguna mano, que todos tienen vísceras y que todos han perdido los dientes por dentro. El padre ha muerto, por eso sólo queda el cuerpo de ella que intenta ser nombrado, recuperado de alguna manera en la cual esas fotografías –de él, de ella- sean desintegradas para borrar los últimos rastros –rostros- que le dicen sin decir lo que no quiere escuchar, la insignia que ha escondido por miedo, la marca que le ha robado la infancia y por la que ha perdido el nombre. Por eso cuando ve su camisón y ve bordadas unas iniciales que

¹⁸⁵ Colaizzi, Giulia. Op. cit., pág. 24.

en realidad no le dicen nada, que no les cree que sean ella esas letras, esas dos letras en mayúsculas, sólo dice:

[...] EK porque éstas son las iniciales que llevo bordadas en el camisón aunque quizá sean falsas pero no importa porque me dicen que esto es lo único que se puede leer EK y que por eso soy el producto inacabado de un músico ciego y una ciudad sitiada pero tú ya no lo leerás porque si supieras todo esto si entendieras que soy EK deberías asustarte ante la seguridad de que tu nombre no existe y de que todo lo que he escrito hasta este momento es inventado por eso sólo te has atrevido a decir que esto que ves es un rostro, un pedazo de corteza terrestre fragmentado en tres añicos: reflejo, memoria y alma, su reflejo es su imagen escondida tras el cuerpo, su memoria sus deseos y su alma su último suspiro, de esto está amasado el rostro que observas pero por mucho que sigas mirándolo seguirán siendo únicamente tres añicos tres piezas de un rompecabezas inmenso eterno inacabable o efímero como la muerte: únicamente un rostro.¹⁸⁶

Así finaliza el intento de una construcción no lograda, porque tampoco ella es capaz de descifrar esas iniciales, y si las descifra, no es capaz de creerlas porque todos los límites han sido cortados. Su cuerpo –sus cuerpos- no son sólo espejo, sino reflejo de algo que no puede volver a constituirse como una unidad. Tres añicos (reflejo, memoria, alma), tres montones (zapatos, cabello, dientes), tres espacios (manos, cuerpo, rostro), y el cuarto, el nombre. Ninguno de ellos logrará fusionar un cuerpo nómada, un cuerpo trasgresor, un cuerpo liminal, un cuerpo fronterizo, a fin de cuentas, un cuerpo cyborg.

¹⁸⁶ Estas iniciales corresponden a Elisa Kiseljak. Dentro de esta novela, su mejor amiga se llama Elisa, otro doble además de la muñeca que ella no recuerda que se llama así, la Elisa de la infancia es lo que recuerda. También la autora tiene una novela publicada por Caballo de Troya que se llama *Tres historias europeas* (2004), y una de esas historias se llama justamente Elisa Kiseljak. (Novela publicada en catalán por editorial La Campana, mismo año). Así, Elisa Kiseljak, es la historia de una niña que sufre una violación en su infancia y que padece de amnesia hasta que un día recuerda, y por supuesto, se fragmenta. Pero hay algo que no olvida: la pulsera. Esa pulsera que esta Elisa, nuestra EK querrá construir con los dientes de oro, los de marfil, los que le robaron la infancia para poder recuperar el nombre. Estas dos novelas unidas bajo el mismo nombre: EK, donde ambas intentan la búsqueda de identidad por medio de la des-memoria, del cuerpo y del nombre.

En el siguiente capítulo hablaré de la novela de Clarice Lispector cuyos apartados también tendrán la intención de demostrar que el cuerpo de su personaje principal, Lucrécia, es también un cuerpo liminal, nómade, cyborg. Su planteamiento parte de la identificación de ese personaje y la ciudad. Será en esta comparación constante en la que se desarrollará la investigación. Además, otro elemento primordial de la novela, será la capacidad de “mirar” del personaje. Así, estas tres pautas: personaje-ciudad-mirada se confundirán en el resto de los personajes y en los elementos que construyen la novela.

Capítulo III La ciudad sitiada

Modesty is invisibility, said Aunt Lydia.
Never forget it. To be seen –to be *seen*- is to
be –her voice trembled- penetrated.
What you must be, girls, is impenetrable.
The Handmaid's Tale, Margaret Atwood

El cuerpo es el cuerpo. Está solo.
Y no tiene necesidad de órganos.
El cuerpo nunca es un organismo.
Los organismos son los enemigos del cuerpo.
Antonin Artaud

Clarice Lispector es una reconocida escritora nacida en Ucrania en 1925 y que desde que tenía dos meses de edad vivió en Brasil. Lispector representó una de las voces brasileñas que rompieron con lo que en esa época se estaba escribiendo. Una de las características de sus obras es la introspección a partir de la conciencia de la propia soledad. La conciencia humana -conciencia de infelicidad- encontrará su contrapunto en la sólida plenitud de los objetos y de los animales. Y así será también en la novela que nos ocupa, *La ciudad sitiada*. En sus obras siempre existe la lucha entre la necesidad de expresión y la tentación del silencio: las palabras deben ser capaces de congelar aquel instante al que se pueda decir -como en el deseo de Fausto- "¡Detente, eres tan bello!". Aida Toledo señala varios aspectos sobre la obra de Clarice Lispector:

Es una de las primeras en iniciar el trabajo del desplazamiento del sujeto dentro de una perspectiva femenina. Sus personajes, en la mayoría mujeres, van perfilándose dentro de mundos que las distinguen por su capacidad de observación y análisis. El conocimiento filosófico de Lispector entra en la conformación de estos personajes que suelen exhibir a través del fluir de conciencia las preocupaciones de sujetos femeninos y enmarcar las

diferencias entre la realidad que las circunda y el discurso que las produce.¹⁸⁷

Es preciso, pues, crear una escritura que pueda fundir en palabras la iluminación del instante, una escritura fragmentaria, en que ninguna metáfora-cliché puede sobrevivir, porque sólo la imagen virgen, la asociación más insólita, la palabra que ha sido vaciada de todo su sentido anterior, de su servidumbre de la realidad aparente, puede alcanzar la consagración del instante. Pero no es posible inventar lo que no existe. El trabajo debe ser hecho con el lenguaje que tenemos. Clarice Lispector no crea palabras nuevas, retuerce las ya existentes hasta el límite de sus posibilidades: *Yo quiero decir algo y no sé muy bien qué es. Copiando me voy entendiendo y avanzo*".¹⁸⁸ Un cáncer terminó con su vida en 1977. Tenía 52 años.

En este libro, Lispector en realidad no propone otra trama que la construcción misma de la ciudad, o más bien, de Lucrécia Neves. Ciudad y protagonista se construirán a la par. Lucrécia, una adolescente a punto de entrar en la madurez busca su identidad en esta pequeña sociedad que está sufriendo un cambio pausado, concomitante. Lucrécia sólo podrá construirse a partir de su propia mirada, a partir de fusionarse no con el Otro, pero con los objetos que la rodean. Entonces, la ciudad compartirá un protagonismo al lado de Lucrécia, no sólo será escenario, sino el *exterior* de Lucrécia.

Lucrécia y ciudad se intervienen y coexisten. La separación entre personaje y ciudad está completamente desdibujada. No hay espacio privado para Lucrécia, porque ella sólo puede ser a través de la ciudad. Sólo es en ella y a través de ella. Se penetran constantemente. La ciudad entra en la casa de Lucrécia y Lucrécia es parte de la ciudad. De ahí que ese *estado de sitio* implique que entre ellas están rodeadas –sitiadas-. En principio, una no puede escapar de la otra.

¹⁸⁷ Toledo, A. "Visiones discursivas a partir de un canon alternativo: Clarice Lispector, Diamela Eltit y Eugenia Gallardo y el cómo narrar desde espacios femeninos," *Revista Iberoamericana*, núm. 206, Enero- Mayo 2004, Vol. LXX, págs. 237-249.

¹⁸⁸ Ver <http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fli/0212999x/articulos/RFRM9797220283A.PDF>. Revisada por última vez en agosto 2007.

Están protegidas de *los enemigos, los extranjeros*¹⁸⁹ porque se re-crean una a la otra una y otra vez¹⁹⁰ y todo aquel que intente ofender a la ciudad, será desdeñado. Por ejemplo, es el caso de Felipe, el soldado. Es de los primeros personajes masculinos que la novela nos presenta. Un hombre adusto y, sobre todo, extranjero. Un hombre conoedor que atraía a Lucrécia pero que ésta después abandona porque él no iba a conquistara. No iba a ser el conquistador-colonizador que se quedara ni con ella ni con la ciudad. Porque la ciudad es la identidad de Lucrécia y Lucrécia es la identidad de la ciudad. Entre ambas intentarán construirse por medio de la mirada –o de los reflejos.

Estos juegos de mirada y ciudad también se notarán en la estructura y en el ritmo de la novela. Por ejemplo, el ritmo narrativo que se desarrolla en el pueblo siempre es lento, pausado, detenido en los juegos de luz y sombra que el sol emite en los objetos; mientras que ese pueblo se va modernizando, poco a poco se acelera la narración; pero cuando ella se va a una verdadera metrópolis en la que se convierte en la *flâneuse* perfecta, ahí la narrativa adquiere una velocidad citadina. Es como si en una ciudad en proceso de modernización el lenguaje mismo se fuese construyendo –las imágenes en este caso- y el ritmo fuera a paso de caballo; mientras que en la verdadera cosmópolis, las imágenes se suceden a ritmo de automóviles, tiendas, idas al teatro y reuniones sociales. Ciudad-personaje femenino. Ambas buscan la construcción. La diferencia es que la ciudad triunfa y el personaje pierde. La ciudad al final conseguirá modernizarse, tendrá el progreso en sus manos, cambiará de nombre pues habrá crecido. Pero Lucrécia, cuando la abandona porque se casa, traiciona a la ciudad y en ese intento de regreso (fallido, como en Ken Bugul), la ciudad habrá cambiado y ella no conseguirá el ritmo ni el encuentro ni el lenguaje ni el objeto para ser, para reivindicarse a pesar de todos sus intentos.

¹⁸⁹ Por ejemplo, cuando Felipe, *el extranjero*, al inicio de la novela comienza a salir con Lucrécia, ésta termina despreciándolo porque él es incapaz de comprender a la ciudad –por ende, a ella- y solamente se mofa de ese *pueblo*.

¹⁹⁰ Esta idea la desarrollaré más en el apartado de *La identidad sitiada: ciudad/mujer*

La hipótesis que desarrollaré a lo largo de este análisis será que Lucrécia Neves, al no poder tener un lenguaje con significante y significado, lo único que le queda para poder “narrar-se” y “construir-se” será el gesto. Éste gesto lo obtendrá gracias a su capacidad para ver, para espiar, pero no le será suficiente para poder inscribir-se. Será, entonces, otro cuerpo liminal, fronterizo, nómada y por ello, un cuerpo cyborg.

Lo que analizaré, por tanto, en el primer tema serán algunos apuntes de las imágenes que la ciudad ha suscitado y las posibles lecturas que se le han podido hacer. En el segundo tema desarrollaré *La mirada de perfil*. En este apartado las miradas serán divididas: mirada de Lucrécia: una mirada de caballo. Trataré de encontrar el punto en el que ella, identificándose en el plano natural –animal- es su pre-lenguaje para identificarse con la ciudad. Igualmente, distinguiré tres tipos de miradas en tres personajes femeninos, donde cada una representará un devenir distinto en el tiempo: Efigênia es el pasado; Lucrécia es el presente; Cristina, el futuro. Estos otros dos personajes femeninos que aparecen de la novela (además de la madre que tampoco juega un papel con demasiado peso a lo largo de la obra), son en realidad los parámetros que miran desde otro cristal la ciudad. Por eso son personajes que se nombran apenas y que no tendrán más peso que establecer, en Efigênia, la temporalidad pasada; y en el caso de Cristina, la temporalidad futura.

También haré hincapié en dos miradas de Lucrécia: la adolescente y la madura; la mirada de la ciudad-caballo donde la naturaleza y los objetos serán reflejos de ellos mismos pero no podrán reflejar a Lucrécia. Ella buscará encontrar la manera de reflejarse, pero los espejos hechos de miradas no dejarán de ser multiplicaciones de espejos, por ende, de reproducciones, de copias. Hablaré, por otra parte, de la mirada caleidoscópica; es decir, de la mirada de la ciudad y del

otro al construir a Lucrécia. El siguiente apartado, *La bêtise*¹⁹¹: *el origen* abordará la mirada de perfil –de caballo, de bestia, como la mirada que encuentra el origen de las cosas, que surge aún antes de que hayan sido nombradas. La mirada antigua, la creadora, la pre-lógica. Por otro lado, en *Espejos esféricos* esa mirada será la contraria: es la mirada de tres personajes masculinos que miran y construyen esa ciudad-ese personaje en algo distinto a lo que Lucrécia es inaccesible. Ella es construida por sus miradas, no por ella misma. Los tres personajes masculinos son: Mateus, Perseus y Lucas. El primero será su marido cuando Lucrécia comience su etapa de madurez. Él será el dueño de todo lo que la rodea y ella se construirá a partir de él; Perseus será uno de sus primeros novios, donde él comenzará siendo el ciudadano en proceso, con la memoria para integrarse en la civilización y que también dará el salto a la madurez casi al final del libro. Entre ellos no hay amor, lo que hay, como sólo puede haber en Lucrécia, son miradas. Por último, el personaje de Lucas aparecerá muy al inicio de la novela, cuando ellos pasean juntos por el centro de la ciudad y que verdaderamente tomará peso cuando Lucrécia intente volver a la ciudad y termine yéndose al campo. Ahí estará viviendo Lucas y será de los pocos personajes que tendrá una voz que supere a la de Lucrécia, en el sentido que él –según sus pensamientos- habrá conseguido ir más allá del lenguaje hablado. Él sí que habrá encontrado lo que ella estaba buscando: el lenguaje originario. Mientras que ella, aunque creerá sentir amor, sólo podrá comunicarlo a través del árbol que por un momento estarán tocando los dos al unísono. Pero tampoco encontrará una respuesta en ese espacio marítimo y terminará “intentando volver” a S. Geraldo.

El siguiente tema, *La identidad sitiada: ciudad/mujer* hablaré a partir de la ciudad y no del personaje, aunque sabemos que serán lo mismo en todo el análisis.

¹⁹¹ Intencionalmente llamo a ese capítulo *La bêtise* por una discusión que tiene Roland Barthes con sus amigos en la que opina lo siguiente: “C'est-à-dire: la seule preuve que nous puissions nous donner que nous ne sommes pas bêtes, c'est d'avoir peur de la bêtise. C'est la seule preuve qui soit à notre disposition, et encore elle n'est pas suffisante”. Ver Bourgois Christian ed. *Pretexte: Roland Barthes*. Bourgois Christian éditeur, Cerisy-la-Salle, Paris, 2003, pág. 326. Si Lucrécia juega en la ambigüedad entre caballo-progreso, entonces existe como un ser fantástico entre *bêtise* y humano al cual, en ocasiones, le temen. Por otra parte, es también en esa incapacidad lingüística donde ese “no ser suficiente” le delata su parte *natural*.

La identidad de una es la identidad de la otra; la búsqueda de ambas, construir-se. El espacio geográfico de la ciudad es a la vez el espacio geográfico de Lucrécia. Porque nuestro personaje habita casi en el centro: en la calle Mercado, que es donde todo sucede, donde la gente va todos los días a realizar sus intercambios económicos y donde la ciudad comenzará a cambiar con ese edificio con tres estatuas de mujer. Desde ahí, desde esa ventana de la calle Mercado, es que Lucrécia mirará los gestos de la ciudad y su materialidad. De ahí que el siguiente punto sea *El gesto: la vuelta al nombre*, porque la novela transita en esa búsqueda de construcción cuya única manera posible de acceder a ella será por medio del gesto y el gesto significará volver al nombre, al nombre primigenio, originario, natural, salvaje... Y entonces en el penúltimo capítulo, *Cuerpo en tránsito/ cuerpo nómade* es justamente que el gesto sólo puede ser corporal, pero es corporal en la medida en que es sólo representación y no creación, porque Lucrécia no podrá crear, sino solamente imitar. Por ello su cuerpo quedará en el espacio liminal, en la frontera, pues no puede poseer ese nombre “primero”, no puede quedarse en el “gesto” porque no podrá realmente conocer las cosas, solamente, repetirlas. Y, por el otro lado, porque ella traicionará a la ciudad, dejará su posición de estatua griega que señala y como la estatua ha dejado de señalar su *sitio*, ahora señalará al vacío.

Finalmente, *In-scripciones de Lucrécia Neves* será un recorrido de conclusión de este capítulo. Lucrécia habrá querido formar parte del progreso de S. Geraldo, habrá querido encontrar la materialidad en los objetos, habrá querido nombrarlos con el “nombre originario”, habrá querido ser cuerpo y nombre y habrá fallado. Seguirá siendo un cuerpo liminal, fronterizo, nómade: cyborg.

3.1 Ciudades leídas

Cuando pensamos en la ciudad, podemos remontarnos desde los orígenes a esas ciudades prometidas, a esas urbes malditas, esos espacios escritos. La ciudad moderna se convierte, después del fracaso de la promesa de la Revolución

Industrial, en un espacio para el nuevo *flâneur*, el condenado a no hallar descanso, para el que no tiene hogar.

Pero vayamos brevemente a las ciudades del siglo XVII que fueron creadas para sedimentar el poder del monarca. Toda su arquitectura estaba pensada para que éste pudiera observar desde lo alto y tener el control de sus súbditos. Ciudades construidas a expensas de la coherencia social y que parecían desoír todas las funciones salvo las que tenían que ver con el afianzamiento simbólico del poder monárquico. La capacidad de este tipo de ciudades para sedimentarse era inmensa y aún vale aquel símil por el que se las equiparaba a un pergamo sobre el que se escribe y se re-escribe. Conforme ese espacio va acaparando y envolviendo más elementos sociales como es mayor intercambio económico entre sus habitantes, sus barreras también se van ampliando. Es a partir del siglo XIX con la inmigración de los campesinos a las ciudades que comienza un cambio urbanístico en su arquitectura y su desarrollo. La ciudad es donde todos quieren estar, donde se percibe que los intercambios económicos están teniendo auge. Nacen por ello las aglomeraciones y la pobreza comienza a hacerse evidente en los nuevos espacios creados. La ciudad se está modificando, se va reconstruyendo según las necesidades de sus habitantes. Por ello, las ciudades serán leídas y releídas, son como documentos. Y como tal, como reescritura, el espacio urbano y la experiencia urbana, con el imbricado juego de relaciones que entrañan, acabarán siendo con los años parte inextricable del proceso por el que alguien cree construir su identidad. Identidades con cuerpos nómades, fronterizos, con cuerpos cyborg.

Es por ello que en esta novela, la idea principal es que el espacio –la ciudad- se va determinando por las miradas de los personajes y la existencia de las cosas. Lucrécia, la espía, la espectadora; las cosas, el quizás único acceso a la ciudad, a la materialidad, gracias a la imitación que hace la mirada de las cosas. Las ciudades se dibujan y se desdibujan conforme van creciendo y progresando. Una verdadera metrópolis, ya hecha, es ilegible; en la ciudad “el sujeto se diluye,

pues la masa es la que acaba inundando todo el espacio”.¹⁹² En S. Geraldo, plaza central y masa se confunden en esa fiesta central en la que el kiosco era el protagonista y Lucrécia no podía ver rostros específicos; sólo, precisamente, masa: “Los hombres se decían mucho unos a otros: ¿Qué pasa? ¿No me has visto nunca?”.¹⁹³ En este sentido la masa no es narrable ni legible ni mucho menos penetrable y cognoscible.

Lo que intentará Lucrécia a lo largo del libro es, como menciona Bauman: “modernizarse –léase: desprenderse, día sí, día también, de atributos que ya han rebasado su fecha de caducidad y desguazar (o despojarse de) las identidades actualmente ensambladas (o de las que estamos revestidos)”.¹⁹⁴ Como cuerpo en tránsito, Lucrécia llegará tarde a la modernización porque “traiciona” la ciudad y se casa con un forastero que la lleva a una metrópolis. Ahí rompe el pacto con el deseo de construir-se ciudad y personaje y, al volver, la ciudad ya ha sido nombrada. Ella ya no es parte. Entonces tendrá que huir, junto con los últimos caballos, a una nueva ciudad en la que reintente su proceso de modernización y de construcción.

Su intento de modernización con la ciudad, ese intento de vida líquida será, precisamente, consumida por el paso de los años: será incapaz de cambiar y crecer al ritmo de la ciudad. Ella creía que si no se modernizaba al ritmo citadino o si ella no era quien en realidad –como misión de vida- urbanizaba la ciudad, entonces su misión, su propia existencia, era absurda. Cultura del desecho que “asigna al mundo y a todo sus fragmentos animados e inanimados el papel de objetos de consumo: es decir, de objetos que pierden su utilidad”¹⁹⁵ y, por lo tanto, esa persona se deshecha, carece de sentido, de importancia; es decir, se vuelve obsoleta. Y será justamente el miedo de Lucrécia: ser obsoleta y, por ende, olvidada.

¹⁹² Williams, Raymond. *Cultura y sociedad*, Nueva Visión, BA, 2001, pág. 248.

¹⁹³ Lispector, Clarice, *La ciudad sitiada*, Siruela, Barcelona, 2006, pág. 20.

¹⁹⁴ Bauman, Zygmunt. *Vida líquida*, Paidós, Barcelona, 2006, pág. 11.

¹⁹⁵ Ídem, pág. 18.

3.2 Una mirada de perfil

La cuestión de la mirada en esta novela es imprescindible. Casi siempre es una mirada desde dentro: la mirada de Lucrécia y su percepción. Pero no es una mirada que interiorice, una mirada reflexiva, sino una mirada que va desde el ojo para quedarse en la re-creación de los objetos, en su superficie. Para construir esa realidad externa que la rodea y entonces, poder construirse en ella. Lucrécia no es un ser independiente de las miradas de los objetos ni de las personas. Como éstos la ven, ella es. A su vez, ella es la mirada de S. Geraldo y su intención de progreso. El cruce de miradas, ciudad y protagonista, son las que irán tejiendo la trama.

Por su parte, S. Geraldo está en busca del progreso. Un pequeño pueblo que necesita comenzar a crecer. S. Geraldo es una mirada que va hacia el futuro, hacia ese progreso en el que Lucrécia querrá también convertirse, alcanzarlo, crearlo y modificarlo: “S. Geraldo sólo se podía explorar con la mirada. También Lucrécia Neves, de pie, espiaba la ciudad que desde dentro era invisible y que la distancia convertía otra vez en un sueño. Ella se asomaba sin ninguna individualidad, buscando sólo mirar directamente las cosas.”¹⁹⁶ Lucrécia no sabe mirar de otra forma: sólo desde dentro, sin ver realmente hacia dónde. Trata de descubrir las cosas, la realidad, con esa mirada: mirada de caballo, mirada de perfil.

Por ello no hay una división genuina entre su adentro y el afuera, entre lo que es público y privado para ella, pues es una unidad. Ella es la ciudad y la ciudad es ella. Ella es el caballo y el caballo es ella. Por ello requiere de esa unidad, para no ser fragmento, para poder comprender sin dolor eso que está afuera y que también es ella. En ese sentido, el espacio público y el privado son:

¹⁹⁶ Lispector, Clarice. Op. Cit., pág. 24.

la división entre espacio público y privado, la falta de seguridad en la propia imagen, la percepción fragmentada del cuerpo, la introspección como encierro, el saber intuitivo..., son productos de una estrategia de dominio ejercida sobre la mujer, que ha marcado el orden simbólico y de la representación como zonas preferentemente masculinas.¹⁹⁷

Ella no logra de ninguna manera ser en sí misma o por sí misma. Sólo puede edificarse, construirse por medio de la mirada del otro, de la mirada de los objetos, de la propia ciudad. La mirada, entonces, se convierte en el único acceso posible a la realidad, mucho más allá del lenguaje. El lenguaje nunca será suficiente ni alcanzará para poder construir esa realidad. Sin embargo, la mirada y las formas que gracias a ella adquiera, solventarán los cambios que tanto Lucrécia como S. Geraldo vayan sufriendo. El lenguaje no es Verbo; la carne en este libro se ha convertido en el Verbo, en el proceso de creación, ya que será la mirada la que modifique, moldee y dé vida a todo el pueblo.

La mirada será la manera en la que Lucrécia lea la ciudad y a su vez sea leída por ésta y por el otro (llámense objetos, naturaleza o personas). Las miradas serán espejos, representaciones, imitaciones incapaces de reflejar a Lucrécia porque ella no tiene una presencia actualizada, es una ausencia permanente porque no tiene ni memoria ni olvido, es presente. Lucrécia “vivía en la línea del horizonte”,¹⁹⁸ percibido éste como:

[la] [t]otalidad problemática que lejos de existir como resultado de la percepción o del pensamiento, en realidad es la textura primordial a la que percepción y pensamiento deben su existencia y en definitiva el logos que se afirma silenciosamente en cada cosa sensible. Todo horizonte es inaprensible e invisible, pero en contrapartida proyecta una presencia lateral que irradia en el contorno tembloroso de las cosas”.¹⁹⁹

¹⁹⁷ Irigaray, Luce. *Speculum, Espéculo de la otra mujer*, Saltes, Madrid, 1978, pág. 160.

¹⁹⁸ Lispector, Clarice. Op. Cit., pág.145.

¹⁹⁹ Bech, Josep Maria, op. Cit., pág. 40.

Por eso su mirada tiene que ser de perfil, como caballo, que busca ese lenguaje primordial. Identificar ese horizonte inaprensible es el deseo de Lucrécia, porque en él están las cosas en sí mismas. Si ella fuese capaz de “hablar” las cosas en sí mismas, ella podría *ser-en-sí*. Pero sus distintas miradas y las miradas de los otros, los espejos y los reflejos no permitirán que Lucrécia concrete una identidad por sí misma ni por la ciudad ni los objetos o los caballos. De ahí que hable de diversas miradas y sus posibilidades en otros personajes.

3.2.1 Tres mujeres/ Tres miradas

A lo largo del libro hay distintas miradas que marcan las pautas creativas. Entre las miradas mitológicas está la de Efigênia. Ella tiene el poder de ser como un oráculo de lo que fue, del pasado, gracias a su mirada. Ella no irá modificándose como lo ha hecho S. Geraldo. Ella está más allá del progreso. Es el origen, lo atemporal, el personaje testigo que no necesita ni ver ni nombrar, simplemente está, es lo inamovible: “La tierra del patio estaba dura. En el espacio el alambre de tender ropa. Efigênia se frotaba las manos para calentarlas; todo aquello estaba para ser transformado por su mirada”. Ella tiene una mirada que no venía de los ojos sino de la cara de piedra, es otra especie de Medusa, ella es el baobab, el origen: “Ante aquel rostro ellos tenían que esconder la debilidad, mostrarse rudos y no esperar alabanzas; de esta forma Efigênia era buena y sin piedad”.²⁰⁰ Porque para tener piedad es necesario vivir el presente, y Efigênia no tenía interés alguno en formar parte de ese presente. Efigênia, ya ha vivido. Es el único enlace con el pasado, con los inicios de S. Geraldo; es el monumento de la ciudad que recuerda lo que ha sido y ya no quiere ser.

Por otro lado, Lucrécia carece de una memoria porque ella –en contra de la visión de Efigênia- intenta a lo largo de toda la novela fundirse con esa realidad, ese cambio, ese nombre y ese cuerpo que era el pueblo y que nunca logra

²⁰⁰ Líspector, Clarice. *La ciudad sitiada*, Barcelona: Siruela, 2006, p. 29.

alcanzar: una especie de presente constante con el que “nunca es posible coincidir”,²⁰¹ es inabarcable, es una ausencia. Sólo tiene instantes, momentos en que piensa que ha alcanzado la precisión del objeto, que lo ha creado, que tiene la perfección. Por eso cada vez que consigue ver es como si fuera “la primera vez” porque cada día había que reconstruir-se. Cada día era un nuevo comienzo. Sin memoria, sin pasado.

Tenemos la tercera mirada: la mirada de Cristina. Ella es la mirada del futuro, la del progreso propiamente dicho. Cristina crea una asociación juvenil de mujeres cuyo objetivo es fomentar un ideal entre las jóvenes: el ideal del futuro, de lo que todavía no es, pero es preciso alcanzar. Lucrécia entra en ese grupo y, como es de esperar, hay un conflicto entre Cristina y Lucrécia, porque Lucrécia no entiende de futuros, entiende de momentos presentes y de instantes y de objetos, pero no de ideales:

Cuando Lucrécia entró en la A.J.F.S.F.G. encontró a las socias dándose tanta libertad espiritual que ya no sabían qué más ser. De tanto exteriorizarse habían acabado como las flores cantadas, tomando un sentido que sobrepasaba la existencia de cada una, agitándose como las calles ya inquietas de S. Geraldo. En definitiva: se había formado el tipo de persona adecuada para vivir en aquel tiempo en un pueblo.²⁰²

Cristina es el futuro, las mujeres comienzan a acomodarse en ese nuevo lenguaje, a desdibujarse. Pero en Lucrécia no hay posibilidad de tener un ideal porque no hay posibilidad de una construcción con una mirada futura. La mirada es del instante, del hoy. Por eso la manera de construirse a través de la mirada de las cosas con la intención de convertirse en ellas en un momento íntimo, sin lenguaje, sólo cuerpo y mirada; porque sólo entonces, si lo conseguía, podría nombrarlas y recrearlas. Una vez siendo el objeto encontraría ese nombre

²⁰¹ Bech, Josep Maria. Op. Cit., pág. 38 Para Merleau-Ponty el presente es trascendencia en el sentido que nunca podrá agotarse en sí mismo, pues el principio es el de “no-coincidencia” que implica que como sujeto eres incapaz de abarcar-te y abarcar lo que te rodea.

²⁰² Lispector, Clarice. Op. Cit., pág. 22.

*originario*²⁰³: Cuerpo-Verbo y Creación-Nombre; no porque las cosas no estuvieran creadas, sino porque ella, al ser esos objetos, se convertía en una especie de divinidad creadora que podría –algún día- nombrar. De ahí que ella decidiera salir al pueblo, ser una especie de *flâneuse* cuyas posibilidades de existencia sean constatadas por el otro; cuando el otro la nombre o la piense, pues cree que el otro –la visión masculina- también la construye con la mirada, y cuando se cruza con un hombre en la calle, se siente por vez primera observada:

Ella tuvo la impresión de que él la había visto estrecha y alargada, con un sombrero demasiado pequeño, como en un espejo. Parpadeó perturbada, aunque no supiese qué forma escogería tener; pero lo que el hombre ve es una realidad. Y sin darse cuenta la joven tomó la forma que el hombre había percibido en ella. Así se construían las cosas.²⁰⁴

Porque ella no era nada por sí misma. Sólo era capaz de ser a través de la mesa, del caballo, del deseo del otro. La misión del ojo es objetivar y dominar, poseer. La mirada del otro será ese ojo, a su vez, poseedor que permitirá que Lucrécia tenga significado pues, como esa mirada de figura alargada, la precisará en una “figura alargada con sombrero” ya que “cuando la mirada domina, el cuerpo pierde su materialidad”,²⁰⁵ y aquí hablo de esta materialidad en el sentido que el cuerpo asume la visión del otro y pierde movilidad, se vuelve idea, representación, imagen.

Por eso la mirada en este relato es importante. Es la guía que permite que ella construya y reconstruya lo que no tiene. Es, también, lo que permite que ella adquiera formas, *gestos*. No tiene lenguaje, tiene vista que se convierte en cuerpo

²⁰³ Este lenguaje originario lo recojo de Merleau-Ponty: “Uso originario del lenguaje, concibiéndolo en su vinculación con el grito y con el gesto corporal y comprendiéndolo como el lenguaje de las cosas mismas”. Bech, Josep Maria. Op. Cit., pág. 99. Este “lenguaje originario” es el pre-lenguaje, es ese punto en el que detrás de las cosas están las cosas mismas. La aparición del objeto y su *percepción* termina siendo lo mismo. Ahí está el gesto, ahí está el lenguaje. Ahí está la espera y la búsqueda de Lucrécia.

²⁰⁴ Ídem, pág. 47.

²⁰⁵ Irigaray, Luce. *Speculum*, Op. cit., pág. 160.

que se convierte en forma: “En esta muchacha, que de sí misma sabía poco más que su propio nombre, el esfuerzo de ver era el de exteriorizarse (...) Todo lo que Lucrécia Neves podía conocer de sí misma estaba fuera de ella: ella veía”.²⁰⁶ El lenguaje queda al margen de las cosas porque detrás de las palabras no están las cosas, no está el objeto si no la representación de ellos, y Lucrécia, lo que busca, es la cosa-en-sí. Por eso necesita encontrar ese lenguaje primario, primigenio, originario –materno- que solamente se lo puede dar el *gesto* y no el lenguaje. El *gesto* entonces, es una forma de ser por medio de la cual ella puede nombrar.

3.2.2 Mirada adolescente/ Mirada madura

Lucrécia adolescente, Lucrécia ciudad, sólo ella creía tener el valor de ver las cosas como eran y sólo al verlas como lo que eran, podría construirse. De ahí que ella necesitara la valentía de comenzar a cambiar lo que la rodeaba. Si ella no formaba parte del pueblo, entonces el pueblo dejaría de hablarle. No podía concebir que la ciudad se transformara sin ella, pues no estaba segura si la ciudad la hacen los hombres, o si la ciudad hace a los hombres. “Y bastaría empezar a mirar para romperla en mil pedazos que no sabría juntar después”.²⁰⁷ Las fragmentarias escenas callejeras tienden a quebrantar la visión del observador, un individuo cuyo drama es no poder tampoco constituirse como sujeto identificable. La representación literaria de las ciudades en la modernidad tiene que ver precisamente con la búsqueda que realizan estos sujetos de una posición desde la que la comunidad empiece a ser cognoscible. Es lo que el crítico inglés Raymond Williams denomina “la crisis de la comunidad cognoscible”.²⁰⁸

Y será con esa creencia que si empezaba por ella, si intentaba poseer ese cuerpo y hacerlo suyo de alguna manera la ciudad, el afuera, lo público, comenzaría, por ende, a transformarse: “Lucrécia Neves vivía exhibiéndose tanto

²⁰⁶ Lispector, Clarice. Op. Cit., pág. 24.

²⁰⁷ Ídem, pág. 65.

²⁰⁸ Raymond, Williams. Prólogo del libro *Solos en la ciudad. La novela inglesa de Dickens a DH Lawrence*, Debate, Barcelona, 1997, págs. 9-30.

que algunas veces llegaba incluso a verse”.²⁰⁹ Porque, nuevamente, sólo si ella se veía como reflejo de ese algo: de ese otro, de ese objeto, entonces existía. No era ella, no era por ella, no era un en-sí ni un para-sí. Requería del otro para ser, como en un poema de Borges: “Vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo,/ vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó”.²¹⁰

Ésta es su mirada adolescente, la que está en busca de crear una identidad, de tener un nombre y de sentirse parte de esa “ciudad inexpugnable”. Cuando Lucrécia se casa y “traiciona” a la ciudad, yéndose a una “verdadera cosmópolis”, su mirada también cambia. Empieza a madurar. Ahora no puede recordar el ruido de sus cascos al andar y ahora espiar la ciudad significa no ver que las cosas son lo que son, sino que el movimiento citadino entre escaparates, taxis, hombres con prisa, restaurantes, las cosas ya no tienen rostro. Ya todo está creado. La ciudad es ilegible, irreconocible. Lucrécia ha perdido su *gesto*: “No había ni siquiera un gesto que pudiese expresar la nueva realidad”.²¹¹ Se está civilizando.

3.2.3 El otro lado del espejo: una ciudad-caballo

Ahora vamos a otras miradas. Recordemos que los espejos y los objetos no reflejan a Lucrécia, sino que más bien ella se refleja por los objetos. Es constatar su primera materialidad cuando justamente se resuelve como rebote de una imagen en el otro. Como si fueran unos rayos que establecen la relación Lucrécia-objeto-rebote-Lucrécia. El cuerpo sometido a la mirada, a la mirada del otro y a la suya. Como dice Martha López, “la belleza, por ejemplo, pende de una mirada entre el cuerpo y el espejo. Esa mirada puede ser negada pero no disuelta... el deseo implícito en la mirada se dirige ante todo al cuerpo propio (Narciso), luego al del otro: mirar y ser mirado son dos movimientos de un mismo deseo... miro y

²⁰⁹ Lispector, Clarice. Op. Cit., pág. 40.

²¹⁰ Borges, Jorge Luis. “El espejo de los enigmas” en *Obras completas*, Emecé Editores, Argentina, 1990.

²¹¹ Lispector, Clarice. Op. Cit., pág. 113.

mato o soy mirado y muero...”²¹² En Lucrécia entonces la mirada va a la inversa. No parte de su cuerpo para mirar al otro, sino que parte del otro para volver a su cuerpo y, entonces, imitarlo. Y en esta imitación intenta encontrar la perfección de las cosas, pues éstas “sólo están ahí”, simplemente, “aparecen” y lo difícil era que “la apariencia era la realidad”,²¹³ porque, nuevamente, el objeto que aparece no es percibido por el sujeto en su totalidad, siempre hay una ausencia, una negatividad que no le permite su aprehensión completa.²¹⁴

Por otro lado, cuando tratamos de explicar la mirada del pueblo, ésta tiene dos fases: la mirada de pueblo en sí y la mirada de progreso. La primera, es la mirada de la naturaleza: los caballos; la segunda, la luz artificial. Miradas de lámparas, de objetos. En ellos estaba construida una realidad a la que sólo Lucrécia accedería si pudiese permanecer en esa repetición de la imagen que se le “aparece” y ser, entonces, una re-petición sin original. Artificial. Porque si lograba ver de manera natural, como los caballos, entonces podría comprender la otra realidad: la originaria, la pre-lógica. Mirada de caballo para poder ver de perfil y no ser tocada, porque ella no tiene cuerpo en el que pueda construirse para sí, porque “sólo quien vuela sabe cuánto pesa un cuerpo”,²¹⁵ pero su viaje era terrestre por lo que necesita esa mirada de objeto para recuperar, justamente, esa materialidad.

Por ello, el lenguaje le queda demasiado lejos, demasiado absurdo, porque detrás de él los objetos no están. Entonces el lenguaje no le basta para construirse, no es la materia prima a partir de la cual se puede crear. Ella necesita de los objetos, de las cosas para sentirse segura y tangible. Para sentirse viva. Era ésta la intimidad de los caballos, porque “sólo ellos veían completamente las casas de la ciudad. Y si las luces se apagaban progresivamente en las ventanas y en la

²¹² López Gil, Marta. Op. Cit., pág. 176.

²¹³ Lispector, Clarice. Op. Cit., pág. 93.

²¹⁴ Porque, en Ponty, “la trascendencia de la cosa obliga a admitir que sólo es plenitud si es inagotable, es decir: no siendo enteramente actual bajo nuestra mirada”. Bech, Josep Maria, op. cit., pág. 33.

²¹⁵ Lispector, Clarice. Op. Cit., pág. 72.

oscuridad ninguna mirada podía ya expresar la realidad, la única señal posible y suficiente sería golpear un casco, transmitido de plano en plano hasta alcanzar el campo”.²¹⁶ Mirada de caballo, paso de caballo para recordarle que, como la idea mítica de los caballos,²¹⁷ el movimiento de la vida es cíclico y por eso todo vuelve a empezar, por lo que no es posible que viva en el pasado; mirada de caballo como puente para alcanzar la mirada del objeto, la mirada tangible y de peso; la mirada corporal: “Lucrécia Neves la miró y reprodujo con la cara, imperceptiblemente, la expresión de la silla. Su pensamiento en ese momento era después de todo muy inocente y visible: un pensamiento con cuatro patas, un asiento y un respaldo. Con esta reflexión parecía haber poseído hasta el final la perfección de las cosas”.²¹⁸ Mirada de caballo porque los caballos son seres míticos, clarividentes. Los caballos representan ese el lenguaje originario, que sería “volver a las cosas mismas” porque todo discurso se reduce a enunciar algo sobre algo como simple espectador y no como creador.²¹⁹ Entonces mediante la mirada de caballo y su re-producción corporal de las cosas, es decir, el *gesto* será que podrá comenzar a comunicarse en el encanto de los bibelots.

3.2.4 Mirada caleidoscópica

En este sentido de artificialidad, la noción que quizá mejor ilustre esta voluntad de pertenecer a un mundo que está en “proceso de”, en ser el “ciudadano-intérprete” es la de “legibilidad” propuesta por Kevin Lynch.²²⁰ Con ella quiere atender a la

²¹⁶ Ídem, pág. 77.

²¹⁷ Ver <http://www.temakel.com/simbolismocaballo.htm>. [Revisada por última vez en agosto 2007]. Esta idea chamánica y mística de los caballos la autora la retoma del libro de Eliade Mircea, *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, FCE, México, 1986. Para este estudio me interesa la visión del caballo como ser pre-lingüístico, cíclico, guerrero y clarividente.

²¹⁸ Lispector, Clarice. Op. cit., pág. 37.

²¹⁹ Nuevamente Merleau-Ponty considera que en ese lenguaje originario –prelingüístico- es en el que se puede encontrar la cosa porque el lenguaje hablado es sólo representación de la representación, pero no el objeto. Ver Bech, Josep Maria. Op. Cit., pág. 32.

²²⁰ Lynch, Kevin. *La imagen de la ciudad*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001, pág. 11. Lynch en su libro propone distintas formas de leer una ciudad. La divide en sendas, límites, barrios, nodos e hitos. Por hablar de algunos espacios, en S. Geraldo los elementos están mezclados, pues los espacios que existen son, como límites, “La colina del pasto” y esa muralla inexpugnable en ambas; las sendas y nodos que representan el mercado y la calle Mercado (calle en la que ella

imagen mental que tienen los habitantes de su ciudad. En esa imagen está contenida la conciencia que tiene el individuo de su propio medio, la percepción que tiene de su entorno. En definitiva, es una demanda del intérprete, porque se parte de la idea de que la imagen que tiene en su entorno físico posee una determinada función social. De ahí que la misma Lucrécia se encuentre en una constante disyuntiva de si ella construye la ciudad o la ciudad la construye. Si ella es la que lee la ciudad o la escribe. Por ello, la figurabilidad de las formas no es sólo que condicione la imagen que tenga de un determinado espacio físico, sino que también condiciona la relación que tiene con su comunidad a través de él.

Así, interpretar la ciudad como un signo para colaborar a favor de una comprensión de los espacios urbanos como espacios vividos que conforman un determinado imaginario colectivo desde donde Lucrécia sólo tiene su cuerpo-espejo para interpretarla, donde S. Geraldo “sería sólo la historia de lo que hubiese visto”.²²¹ Una mirada a través del vidrio supone la existencia de un intérprete, alguien que esté, como lo está el *flâneur*, dispuesto a salir del conocido territorio familiar de la morada y adentrarse como un “caleidoscopio dotado de conciencia” en otros territorios.

Es curioso porque el personaje únicamente es actriz en la medida en que es espectadora. No hay una interacción real con el mundo que está construyendo a través de sus acciones reales, sino a través de su mirada. López Gil dice que existimos porque otros nos ven, y en ese ser mirados nuestra ausencia se agota. Lucrécia también quería ser mirada y en esa mirada del otro, actuar –performarse– como ese otro la veía.

El único espacio en el que esa mirada era recreable, era en la naturaleza. Ahí sí que podía identificarse con esos caballos. Porque ella es sólo tránsito, porque ella buscaba el lenguaje primero, el del nombre original, el pre-logos, “el

vive), hitos como el kiosco, la estatua; y barrio la Canela, espacio que está más allá de las vías del tren.

²²¹ L inspector, Clarice. Op. Cit., pág. 24.

estrato fenomenal prelógico”.²²² Su identidad liminal es un viaje hacia un progreso que, finalmente, la desbordará.

3.3 *La bêtise*: el origen

Ese otro en la novela, la liminidad entre el progreso –la ciudad- y lo que quedaba de natural era la otra parte de Lucrécia. Lo único que la sujetaba a lo que había sido –a pesar de su inconciencia frente a su presente continuo, era, precisamente esa mirada de perfil, como los caballos:

La joven y un caballo representaban las dos razas de constructores que iniciaron la tradición de la futura metrópolis, ambos podrían servir como emblemas para su escudo. La ínfima función de la muchacha en su época era una función arcaica que renace cada vez que se funda un pueblo, su historia formó con esfuerzo el espíritu de una ciudad. No se podría saber qué reinado representaba en la nueva colonia porque su trabajo era demasiado corto y casi inexplotable; todo lo que ella veía era “algo”. En ella y en un caballo la impresión era la expresión. En realidad una función bien tosca: ella indicaba el nombre íntimo de las cosas, ella, los caballos y algunos otros; y más tarde las cosas serían miradas con ese nombre. La realidad necesitaba de la muchacha para tener una forma. “Lo que se ve” era su única vida interior; y lo que veía se convirtió en su vaga historia.²²³

Porque el *sitio* que ella misma creó era a partir de una mirada que no fuese de frente. La naturaleza significaba lo que ya estaba, lo originario y era el tránsito que algún día iba a desaparecer en el proceso. Porque la ciudad terminaría de

²²² Merleau-Ponty lo sitúa diciendo que la cosa nunca se llega a agotar porque además de presencia, también es ausencia; por lo que este estrato fenomenal prelógico es en el que se encuentra la inherencia a las cosas, el sentido inmanente o naciente de ellas. Ver Bech, Joseph Maria. Op. Cit., pág. 25.

²²³ Lispector, Clarice. Op. Cit., pág. 23.

transformarse, cambiaría de nombre. Lucrécia no. Ella sería olvidada, así como los caballos, los nombres originales, el inicio.

Finalmente, su misión en el mundo era nombrar el origen; ver de perfil para encontrar el origen de lo que las cosas son, el pre-logos. Por eso falla. Porque ella es incapaz de asir las cosas como eran. En su afán de construcción de la ciudad, el espacio único que le permite convivir con la frontera –“el paseo”- son esos viajes que realiza al inicio al lado de Perseus. Van a lo más alto de la montaña para desde ahí, sin lenguaje, ver en lo que la ciudad se estaba convirtiendo. Contemplar desde el punto de vista elevado de una atalaya y mirar hasta donde alcanzaran los nuevos márgenes de una ciudad en crecimiento podía resultar un ejercicio hasta cierto punto tranquilizador. Desde un mirador adecuado, bien podría gracias a la altura conquistarse el poder de la intelección. Ojeando desde arriba se permite que sean legibles cosas y anécdotas que hasta entonces tan solo eran *perceptibles*. De ahí que ese montículo le sirviera para intentar asimilar lo que estaba sucediendo. Porque igual que los caballos, “aquellos animales tenían un ojo para ver a cada lado, nada se veía de frente”.²²⁴

Como dice Colaizzi acerca de la naturaleza y la mujer: “siempre ha sido poseída, nunca realmente poseedora; siempre propiedad de un hombre bajo cuyo nombre se la subsumía.”²²⁵ Por ello, al no ser poseedora ni de la naturaleza ni del discurso para construir una nueva ciudad, Lucrécia estaba constantemente dividida entre verbo y carne. Sin poseer, finalmente, ninguna de las dos opciones. Porque tiene una mirada transversal, donde “la transversalidad son flujos lingüísticos y maquínicos que se desarrollan a partir de materias “no semióticamente formadas” por lo que la corporeidad en sí misma es una “frontera”, como intervalo, como pasaje intersticial que se abre a la producción de multiplicidades más que a las identidades cerradas. Lucrécia es un cuerpo de desplazamiento, un cuerpo nómade. Es más, Lucrécia es ese cuerpo híbrido que

²²⁴ Ídem, pág. 28.

²²⁵ Colaizzi, Giulia, ed. *Feminismo y teoría del discurso*. Op. Cit., pág. 17.

divaga entre lo natural y lo cultural, entre la naturaleza y el progreso. Ese es el lindero que tiene que cruzar constantemente y del que carece una palabra exacta para re-crearla.²²⁶ Y esa liminidad justamente sucede entre el adentro y el afuera, porque dentro –frente al espejo- “su rostro adquiría la nobleza inquieta de una cabeza de caballo”, pero en cuanto saliese del cuarto:

su forma adquiriría volumen y límites, y cuando llegase a la calle ya estaría galopando con patas sensibles, los cascos resbalaban en los últimos escalones. Desde la calzada desierta miraría: a un lado y a otro. Y vería las cosas como un caballo. Porque no había tiempo que perder, incluso de noche la ciudad trabajaba fortificándose y por la mañana nuevas trincheras estarían en pie.²²⁷

Precisamente como cuerpo en tránsito, ella era la mezcla de lo que quedaba y de lo que venía. Es una reinvención lingüística que sólo se basa en la mirada –ahora natural, ahora cosmopolita- para intentar volver inteligible algo que se le empezaba a ir de las manos. Es sólo por la mirada de caballo que ella todavía podía asirse a una especie de lenguaje originario. Digamos, es la oposición a la mirada del poeta Jenner acerca de Londres: “Dondequiera que se detenga mi errante mirada/ Largas y sofocantes hileras de fétidos ladrillos se elevan”,²²⁸ aquí, por el contrario, Lucrécia todavía tiene dejos de antigüedad en su capacidad de mezclarse con la naturaleza, de ser naturaleza. Y tanto es así, que en uno de sus “paseos”²²⁹ se adentró en el bosque y:

²²⁶ Ver *Sin Carne: representaciones y simulacros del cuerpo femenino*, Arcibel Editores y Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras, España, 2006, págs. 127 y 128.

²²⁷ Lispector, Clarice. Op. Cit., pág. 27.

²²⁸ Ver a Raymond Williams en *El campo y la ciudad*, Paidós, 2001. Cuando hace el análisis de tránsito en diversos escritores y sitúa al escritor como aquel desamparado que está en contra del crecimiento de la ciudad, donde el verde desaparece y muros de cemento se alzan ante su mirada.

²²⁹ Lispector, en su novela, dice: “A pesar del progreso el pueblo conservaba lugares casi desiertos, ya en la frontera con el campo. Esos lugares rápidamente tomaron el nombre de ‘paseos’. Y también había personas que, invisibles en la vida pasada, adquirían ahora cierta importancia sólo por negarse a los nuevos tiempos. Pág. 20. El “paseo”, entonces, se vuelve liminal y sólo existe en el extrarradio. Es como si la naturaleza implicara ser una ciudad subdesarrollada, mal vista y sin futuro. La negación de lo natural comienza con la idea de progreso y desarrollo.

De tanto mirar el arroyo su cara se había prendido en una de las piedras que flotaba y se deformaba en la corriente; el único punto doloroso apenas dolía de tanto como flotaba y soñaba en el agua. En poco tiempo ella no sabría si miraba la imagen o si la imagen la miraba, porque así habían sido siempre las cosas y no se sabría si una ciudad había sido hecha para las personas o si las personas habían sido hechas para la ciudad. Ella miraba.²³⁰

Esa transfiguración, esa pérdida corpórea, material, será la lucha en toda la novela. Se impone una imagen al cuerpo. Gana la representación sobre la materia, porque Lucrécia no puede mantener su corporeidad por más tiempo que el que el gesto le dura. Y por más que en esos momentos su cuerpo tenga peso, ella continúa siendo una re-presentación del objeto mirado. Su identidad procura construirse en la imitación y la copia, porque fuera de eso, para ella, no hay nada. El original ha dejado de existir ya que su lenguaje pre-lingüístico, su relación directa con las cosas tampoco consigue asirla permanentemente. Ella es construcción permanente. Sólo hay reflejos constantes en toda la novela. Los brillos del piso, las sombras que el sol despierta en los objetos, la misma muralla. La muralla es también la imposibilidad de tener esa materialidad. Es el lindero entre el pre-logos y el logos, como se ha dicho, inexpugnable. La naturaleza – como otra especie de espejo- también es parte de esa reflexión, donde: “la representación tiene prioridad sobre lo representado, esta tendencia marca el triunfo de la imagen, del objeto representado”.²³¹ La naturaleza también tiene esa parte cruel y vengativa: como en el caso de EK, cuando el pez le comió los ojos, aquí el arroyo le absorbe su imagen y no se la devuelve.

3.4 Espejos esféricos

²³⁰ Ídem., pág. 52.

²³¹ Braidotti, Rosi. Op. Cit., pág. 98.

La característica de un espejo esférico es que solo existe un punto focal cuya posición coincide “con el punto medio entre el centro del espejo y del vértice mismo”,²³² si este punto no es exacto, entonces la imagen deja de ser nítida y se vuelve difusa. Esta novela es una constante de espejos esféricos, donde Lucrécia consigue ver el objeto tal cual, “la iglesia es una iglesia” por tan sólo unos instantes, pero pierde nitidez ante la visión de los otros, porque los otros, en realidad, son “ciegos”. La “ceguera” es la convivencia con el objeto y con el alrededor sin ninguna búsqueda detrás. Sin que se tenga la necesidad de hallar el “nombre verdadero” de las cosas porque el lenguaje hablado las ha sustituido. Ahí, en sentido inverso, sería entonces un espejo esférico donde el punto entre el centro y su vértice no coinciden.

Esta novela, con múltiples reflejos del exterior, se caracteriza porque no es un espejo que refleje la luz, no es un reflejo en el que se asome un rostro. Sólo se asoma la intención de ser rostro, de ser existencia, de ser real. Lucrécia Neves no se refleja en el otro, sino que es por el otro que ella termina siendo un reflejo, un anverso, pero no la imagen:

[la mujer] Constantemente se mira para saber si se adecua a lo que se espera de ella, si su aspecto es el conveniente, si es suficientemente atractiva, abnegada, maternal, independiente..., su esencia no ha estado en ella sino en el reconocimiento del otro, no es su realidad sino en el ideal que para ella ha sido diseñado, de ahí su tensión, su tendencia a la culpabilización, su insatisfacción y su frustración. La mujer cuando se mira se reconoce como objeto, y en este sentido femeninamente; pero cuando ejerce esta mirada no lo hace como sujeto autónomo sino a través de la mirada masculina. Es el sujeto rendido homenaje al macho ausente, a su ícono insensible y manufacturado.²³³

²³² Característica obtenida de <http://acacia.pntic.mec.es/jruiz27/lentespejoss/espejos.htm>, revisada el 16 de agosto de 2007.

²³³ Rodríguez Magda, Rosa María. Op. cit., págs. 125 y 126.

Como es el caso de Cristina, quien era de las pocas mujeres que cubrían esa cuota absoluta de feminidad: “bajita, un poco gorda como tendría que ser una mujer”.²³⁴ Ella y no Lucrécia porque curiosamente Lucrécia, con esa pretensión de “exhibirse” constantemente, lo que busca desesperadamente es que por medio de la mirada del otro pueda ser construida y sentirse real. Cristina no necesita exhibirse ya. Es vista por se porque cubre la imagen de la mujer, del deber ser: “olor a leche y a sudor”.

Pero a Lucrécia aún le faltaba “crear volubilidad en aquel rostro” y la manera de hacerlo era pintándose los labios para sentirse real, porque la realidad era “como sitio a través de un espejo”,²³⁵ y al ser sitio es un lugar cerrado, sin salida posible, además, un cerco dentro del propio espejo donde no hay tangibilidad, sólo hay mirada que no nombra, porque “las cosas eran difíciles porque, si se explicasen, no pasarían de incomprensibles a comprensibles, sino de una naturaleza a la otra”²³⁶, porque el ser comprendidas implica que han sido nombradas y en el nombre el objeto deja de existir para ella, ella sólo ve, no nombra.

Por eso tiene la mirada, no tiene el nombre, ni la voz, porque ésta la tiene “ronca” y por ende no puede narrar, no puede crear más que siendo el objeto que está creando –el objeto que a su vez la mira- y lo experimenta como tal. Por ejemplo cuando descubre lo que es el *gesto*: cuando consigue un momento de perfección al amoldar su cuerpo a un estado pre-lógico, con un pie y una mano señalando y la otra escondida porque “tienes demasiadas manos” y se vuelve una estatua griega que existe antes de que los nombres surjan. Pero este descubrimiento le dura poco, pues se casa con “el forastero” y traiciona a su patria. Deja S. Geraldo y su identidad. La estatua griega ya no logra apuntar hacia ningún lado, en ese abandono de la ciudad y su inversión en la nueva metrópolis,

²³⁴ Lispector, Clarice. Op. Cit., pág. 22.

²³⁵ Ídem, pág. 42

²³⁶ Ídem, pág. 46.

apunta al vacío: “cada uno debía quedarse en su ciudad porque, transportado, señalaría al vacío”.²³⁷

Lucrécia siempre estaba buscando un modo de ser, pero no sabía. No sabía alcanzarlo ni cómo hacerlo, mas que por la mirada. Una mirada silenciosa, una mirada objetual en el sentido de ser objeto absoluto: físico, absorber la forma de la silla para mirarse en el espejo como silla, porque “¿quién más excluida del ser único del saber y condenada por tanto a una ausencia originaria y perpetua, escamoteada de la economía de la representación para aparecer únicamente como la imagen creada por y para otro?”.²³⁸ Espiando. Porque las cosas ya no existirían bajo una intensa atención... La cosa que está allí era la última imposibilidad. 95 Hasta ahí justo iba a llegar su mirada. Ahí triunfa entonces la representación. La cosa es imposible porque “si se explicasen, no pasarían de incomprensibles a comprensibles sino de una naturaleza a otra. Sólo la mirada no las alteraba.”, otra vez el lenguaje no es el objeto, es una representación y ella lo que buscaba, era el objeto mismo. Su poder ser, su identidad en la materialidad y no en el simulacro.

3.4.1 Tres hombres/ Tres esferas

Una vez que la Lucrécia adulta decide casarse con Mateus. Él representaba ese hombre extranjero que la sacará del pueblo y la llevará a una verdadera cosmópolis. Y lo que se encuentra ahí es que justamente lo que la rodeaba era esa mirada masculina: “Todo era Mateus Correia ahora. El baño de Mateus. Los cepillos de Mateus. Las tijeras de uñas de Mateus. Nunca había visto una vida más secretamente exterior que la suya; ella se abismaba ayudándole. Ni siquiera necesitaba conocerlo mejor”.²³⁹ Sólo así Lucrécia es capaz de sentir su existencia. Si se abisma en el otro. Si el otro consigue nombrarla con falda y sombrero.

²³⁷ Ídem, pág. 67.

²³⁸ Rodríguez Magda, Rosa María. Op. Cit., pág. 129.

²³⁹ Lispector, Clarice, Op. Cit., págs. 115 y 116.

Estos objetos la harían constituirse en algo tangible que un simple espejo era incapaz de conseguir: porque “en el espejo su elegancia tenía la cualidad falible de las cosas demasiado bellas sin raíz”.²⁴⁰ Lo cual significa que al no haber raíz, es la inmaterialidad la que se está construyendo porque no hay nombre que pueda significar lo inmaterial ni lo material. Sólo si la mirada del otro –Otro u Objeto- es capaz de mirarla de frente, entonces ella podría constituirse.

En el caso, por ejemplo del mismo Mateus, “Él parecía tener la precaución de no confundirse nunca consigo mismo. Él era el resultado, en el espejo, de la manifestación de otro. Ella, que siempre había querido las verdaderas cosas, madera, hierro, casa, bibelot.”²⁴¹ Porque aquí la mirada masculina desde el espejo le permite a Mateus no confundirse –fundirse- con su propio ser porque no lo necesita. No lo requiere, pues la materialidad hasta de la propia ciudad le pertenece. Entre su cepillo, su nombre, su cuerpo, la misma Lucrécia. Todo es de él. Por eso el espejo no requiere un reflejo extra. Él ya se sabe así. No necesita que lo nombren; mientras que, por otro lado, Lucrécia siempre busca el reverso, vivir en él, en el otro lado del espejo de Alicia y no en la realidad. Ver para crear y en esa creación, ser vista y creada. La ciudad por ella, ella por la ciudad, porque “entonces el espejo la despertó”.²⁴²

Es por ello que: “Los diferentes discursos ambicionan ser otro, quieren parecerse a su reverso:la idea de ruptura de la frontera que separa los lenguajes, los discursos y los géneros: la crítica descentrada.”²⁴³ Y en este caso Lucrécia, como Bugul, o como EK, es otro personaje liminar, fronterizo, donde el lenguaje le está negado y carece de un discurso que pueda conformarla.

Perseus, por su parte, será de inicio el ciudadano. Poco a poco se va creando y se va convirtiendo en el ser civilizado que una ciudad necesita. Al

²⁴⁰ Ídem, pág. 39.

²⁴¹ Ídem, pág. 120.

²⁴² Ídem, pág. 80.

²⁴³ Pozuelo Yvancos, José María. Op. Cit., pág. 211.

principio, intenta comprender la mirada de Lucrécia, pero él sólo tiene memoria. Él tampoco piensa, memoriza repitiendo la frase sin que haya contenido material detrás de ella. Es él el novio que la lleva de paseo –al lindero- para observar desde ahí la ciudad. Su mirada cambia del primer apartado en la que todavía es un joven que apenas se está construyendo a cuando ya es un médico y se convierte en uno de los primeros desertores que se va del pueblo para ejercer su profesión. Perseo, asesino de la Medusa de cuya sangre nace Pegaso. Perseo, héroe cuya vida comienza a tener rumbo y esperanzas cuando viaja en tren. Perseo que derrotó a Medusa-Lucrécia porque él es hombre y “a donde fuese iría consigo mismo”,²⁴⁴ situación que Lucrécia nunca conseguiría. Y no lo haría porque ella no tiene el lenguaje, ella habla desde lo “otro” y no desde el “Otro”. Su ser es un ser ajeno al discurso normativizado de la sociedad capitalista en la que S. Geraldo se estaba convirtiendo. Ella ya no formaba parte.

Lucas tiene una mirada distinta. Él, como el patrón de los médicos, desempeña su actividad como estaba escrito. Recetando y viendo a mujeres que creían que lo que debían hacer era visitar al médico de vez en cuando. Así lo creía también Lucrécia. En sus primeros paseos, todavía Lucrécia adolescente, Lucas la miraba poco. No tenía tiempo para verla. Él es quien desea imbuiirla en el terreno de la cultura al prestarle un libro a Lucrécia, pero ella “nunca había necesitado la inteligencia”²⁴⁵ y él la aconsejaba porque, como mujer, necesitaba una guía.

En el segundo encuentro, años después, Lucas lucha por mantenerse apartado de esa mirada, porque al mezclarse con la suya, no encontraba un rostro bello, sino una mujer capaz de exigir algo que él no podía dar: darse.

¿Qué es lo que ella me pide?, se preguntaba mirándose en las manos, que eran su fuerza, ¿qué me pide? [...] [É]l se había acostumbrado a entender sólo las palabras; ahora lo que no tenía palabras se comprendía con manos cuadradas y

²⁴⁴ Lispector, Clarice. Op. Cit., pág. 165.

²⁴⁵ Ídem, pág. 25.

con pasos que no se interrumpirían aunque el corazón fuese tocado, tal era su impotencia”.²⁴⁶

Él había esperado toda su vida el momento en que estaría al fin perdido. Cesaría la constante amenaza de que hasta el perfume diga “aquellos”, y que la forma de una mano lo repita. Él ahora era la piedra, la estatua, el nombrador, porque Lucrécia “no duraría mucho”,²⁴⁷ pero él sí. Él volvía a recuperar ese lenguaje que Lucrécia había estado buscando en su proceso identitario. Entonces él se vuelve su protector, envolviéndola con la mirada como “ángel de la guarda”, él intenta salvarla de sí misma, es su profesión finalmente, como hombre, como médico, como estatua y Lucrécia volvía *a ser de los hombres* y a representar lo que ellos deseaban que representara.

3.5 La identidad sitiada: ciudad/mujer

Como he ido comentando a lo largo de los apartados anteriores, la ciudad es un elemento clave en la novela. Se trata de las diversas figuras del cuerpo en una urbe que apenas comienza a conformarse. Y no de cualquier cuerpo, sino el cuerpo de Lucrécia.

En una ciudad, los cuerpos se confunden en masas, se dispersan en el ejercicio panóptico o en la liquidez. Si anteriormente el cuerpo era el gran negado en una ciudad, lo que se ofrece ahora es resistencia. Por eso, “cuanto más presentes están las técnicas de codificación del cuerpo –médicas, deportivas, sexuales–, más inasible resulta [el cuerpo]. Y resiste en la ciudad. Y así como existen ‘varias ciudades’ existen ‘varios cuerpos’.²⁴⁸ Por ejemplo, el personaje de Perseus, aquel primer amante que Lucrécia tuvo y que vacilaba entre el estado natural y el estado-ciudad:

²⁴⁶ Ídem, pág. 149.

²⁴⁷ Ídem, pág. 152.

²⁴⁸ López Gil, Marta. Op. Cit., pág. 198.

No importa que en la luz él fuese tan ciego como los otros en la oscuridad. La diferencia es que él estaba en la luz. “Flotantes”, dijo. Desapercibido en la ventana porque él era sólo uno de los modos de ser S. Geraldo. Y también uno de sus cimentadores por el hecho de haber nacido cuando el pueblo también se levantaba, únicamente por tener un apellido que sólo sería extraño cuando un día S. Geraldo cambiase de nombre; de pie ante la ventana abierta. Ésa era la naturaleza de un tipo de hombre.²⁴⁹

Personajes todos ellos viviendo en la liminalidad de la transformación y siendo o intentando ser parte de ella. Aunque Perseus aún puede nombrar la naturaleza, aún es capaz de realizar esos “paseos” con Lucrécia para intentar descifrar desde la cima el paisaje que está cambiando, para sumirlo y renombrarlo, finalmente él también termina por irse de la ciudad. Realiza otro viaje en el que recorrerá a través del cristal y la mirada, los campos que ya no le pertenecen y que fue incapaz de nombrar. Su cuerpo, simplemente, fue incapaz de resistir. Logró escapar a esos muros que cada día iban subiendo conforme la ciudad cambiaba y se transformaba. Logró dejar de ser un cuerpo sitiado para quedarse en un viaje hacia cualquier lado. Otro cuerpo nómada.

Nomadismo como “progresión vertiginosa hacia la deconstrucción de la identidad; molecularización del yo”.²⁵⁰ Dentro del individualismo moderno, negador del cuerpo, el anonimato juega un papel curioso. Por un lado, lo social, lo económico, lo cultural, aun lo que se refiere a una posibilidad de ámbito privado que siempre son observados, tienden hacia el anonimato, no entendido como homogeneización, sino precisamente a esa molecularización. “Soy anónimo en la medida en que no respondo a controles institucionales o sociales”.²⁵¹

²⁴⁹ Lispector, Clarice. Op. Cit., pág. 31.

²⁵⁰ Braidotti, Rosi. *Sujetos nómades*, Paidós: Argentina, 2000, pág. 48. Braidotti retoma la idea de nomadismo en el sentido butleriano de devenir. Devenimos cuerpo, devenimos, para ella, “escritoras”. Sobre todo, habla de las políglotas como los nómadas por excelencia. Sin necesidad del viaje como acto, el políglota es capaz de, precisamente, ejercer la resistencia con distintos lenguajes. Un ser subversivo de las convenciones sociales.

²⁵¹ López Gil, Marta. Op. Cit., pág. 199.

En este sentido, Lucrécia sufrirá su anonimato al intentar mimetizarse siempre con ese otro objeto que la dote de existencia. Por eso es incapaz de casarse con Felipe. Él era el extranjero, el soldado, la ley. Por eso es incapaz de gustarle al doctor: el era el que establecía los parámetros de normatividad de los cuerpos. Mateus significaba otro tipo de control: un control objetual. Justamente el que Lucrécia necesitaba para sentir ese peso corporal. Además, Mateus representaba lo cosmopolita. Por eso se van junto a una ciudad ya hecha, a pesar de que Lucrécia no se sentirá parte de esa ciudad porque llega tarde, porque todo está hecho, porque ahí no tiene ninguna misión que cumplir y el ser sólo objeto para no crear no es suficiente para ella: “Él [Mateus Correia] había sido el elegido para su necesaria caída, y era él quien la salvaba; la mujer lloró de nervios, ¿empezaba a cansarla la resistencia de este mundo? ... Ya entonces Lucrécia intentaba disfrutar de esos cambios, con miedo de perder pie en la ciudad y no alcanzarla más”.²⁵²

Resistencia. El cuerpo como resistencia a una posibilidad de existir. Es la resistencia a la docilidad, es la resistencia a perder su misión de vida que ella misma se había formulado: crear S. Geraldo. A pesar de todo, la pierde. Cuando vuelve a esa ciudad, ella ya había tomado rumbo, funcionaba solo. Antes de salir de la ciudad, Lucrécia se creía como aquellas estatuas griegas que tenían la posibilidad de nombrar y de comenzar a crear el mundo –“mundo como orbe”-, ya que las ciudades puede que en el pasado fueran definidas como objetos perfecta y nítidamente delimitados porque es posible que en la antigüedad las ciudades clásicas se conformaran según sus proyectos fundadores. Pero la ciudad de la que se habla aquí es aquella que no puede ser reducida a un objeto, y esa es la mayor característica del peso de la conciencia moderna: un espacio proteico y siempre variable que obliga a la conciencia a percibirse como algo igualmente transitorio.²⁵³ Su calidad de estatua de la ciudad, de nombre primigenio le fue

²⁵² Lispector, Clarice. Op. Cit., pág. 126.

²⁵³ Jordi Llovet, “Literatura i situ” en *El sentit i la forma. Assaigs d'estètica*. Éditions '62, 1990, pág. 200.

arrebatada cuando abandona la ciudad, cuando la traiciona y ese *gesto* se queda en señalando a un punto incierto que será imposible recuperar. La ciudad creció y ella se ha quedado al margen.

En esa transitoriedad hacia el progreso como el símbolo del personaje de Lucrécia está la imposibilidad lingüística y ahora, con mayor razón. Ahora que S. Geraldo había crecido, era necesario que cambiara de nombre. En ese pueblo – ciudad- amurallado²⁵⁴ que ella había querido amurallar, terminó siendo el cuerpo nómada in situ, justamente, pues ya no había nada que mirar. Era el fracaso de la *flâneuse* porque ahora sus sentidos –su mirada- parecían imposibilitados para percibir el rostro de una ciudad que, al perder su frontera se ha pulverizado en un conjunto de fragmentos sin relación aparente. Los contornos delimitados que guiarían la mirada que quisiera ordenar este nuevo paisaje tienen que ajustarse a prescindir de la otra mirada natural que ella solía tener, la única que realmente le pertenecía, la de perfil. Ahora sus amados bibelots dejan de hablarle; la silla deja de mostrarse; las cosas resbalan en la oscuridad, se escurren, manan, ondulan, descienden y a penas es posible distinguirlas. Lucrécia ya no las distingue, no las imita, no las nombra, no las crea.

3.6 El gesto: la vuelta al nombre

Es importante que Lucrécia, como el caso de las otras dos protagonistas de las novelas analizadas, quiera nombrar. Sin embargo aquí el nombrar es distinto, aquí el nombrar tiene la intención de encarnar, justamente, de crear, como verbo divino, femenino y no masculino. En *Això que veus es un rostre*, la intención de

²⁵⁴ La muralla como símbolo arquitectónico que expresa la voluntad de la ciudad de “dejar fuera” un tipo de existencia salvaje e insoportable. El adentro y el afuera amurallados son incapaces de convivir y es ahí donde se decide “qué pertenece” y “qué es lo otro”. Así, en esta novela la muralla existe como lindero de la identidad que no forma parte de Lucrécia-Ciudad, como límite entre lo que son y lo otro, y, finalmente, como una imposibilidad de crecimiento. Por eso el sitio se levantará cuando Lucrécia se vaya, porque el “dentro” se ha perdido, difuminado. Entonces cambia de ciudad, “madura”, cambia de mirada. Su cerco ahora es la masa y la “cosmopolis”. Ver *Ciudades posibles* editada por Lengua de trapo, Barcelona, 2003, sobre todo el artículo de José Luis Pardo, “La ciudad sitiada. Guerra y urbanismo en el siglo XX. Págs. 3 – 23 y el de Graziella Trovato, “La ciudad escaparate”, págs. 27 – 41.

nombrar es para tener la idea de construcción personal, de encontrar el nombre que la pueda de-signar. Aquí Lucrécia busca el nombre para designar lo otro, lo que la rodea, pues al designarlo, se designa. Sin embargo, esa tarea no la conseguirá. La premisa fundamental seguirá siendo la de la irrepresentabilidad, de la imposibilidad de dar la réplica a la multiplicidad urbana, de la ciudad de los signos.

La ciudad hecha trama ya significaba hablar de la ininteligibilidad de una siempre frenética actividad y hablar también de la extrañeza de unos ciudadanos con respecto a otros, convertidos todos ahora en intérpretes que tratan de leer en el embrollo semiótico: “no podía, nadie puede, leer el destino de aquellos con quienes diariamente se cruzan en la calle”.²⁵⁵ Por ello, retomo la idea de *patchwork* el cual implica un sentido de discontinuidad y fragmentación, donde ya no hay representación sino expresión: “el otro es la expresión de un mundo posible, no alguien con el cual comunicarnos para consensuar opiniones”.²⁵⁶ Ahora, sin mirada, sin misión, Lucrécia debe buscar un nuevo inicio, porque lo que podría ser una palabra que pudiese hacer carne esa mirada, tiene ahora una posesión corporal sin nombre y sin materia, pues ella ha roto con el cuerpo ya que sólo lo posee como un medio para poder emular a la ciudad y a los objetos que la rodean. Al perder ambos, también ha perdido su sensación corpórea.

El cuerpo, como cuerpo parlante, en este caso, se ha desmoronado en su configuración lingüística: como le ha sido negada la capacidad de nombrar, Lucrécia tiene que admitir la existencia de un mundo extralingüístico siempre y cuando éste le dote de una presencia corpórea en el pueblo, de identidad. Y el peso de la existencia es capaz de retenerla los instantes en que se convierte en ese objeto que el otro espera que sea o cuando es capaz de imitar a una silla o “subirse a los zapatos” para salir por la calle y verse como figura alargada con sombrero. Sin cara, sin nombre.

²⁵⁵ Williams, Raymond. Op. Cit., pág. 205.

²⁵⁶ López Gil, Marta. Op. Cit., pág. 34.

Si pensamos en las sociedades patriarcales como controladoras no sólo de los medios de producción, sino también de los medios lingüísticos y culturales, el nombre del padre es el único “nombre propio” el nombre que legitima y otorga autoridad y poder, “el logos que controla la producción de sentidos y determina la naturaleza y calidad de las relaciones, el modus propio de la interacción humana.”²⁵⁷ Y es importante esta idea de padre = nombre propio, ya que en la novela el personaje principal no tiene padre. No hay una figura paterna que imponga orden y dote de lenguaje tanto a Ana, su madre, como a la propia Lucrécia. No ha podido matar al padre porque no ha tenido esa figura, pero tampoco ha tenido el no-simbolismo que requiere para ser parte de una sociedad falogocéntrica. Está, nuevamente, en la liminidad, en lo nómade, en lo cyborg. Aquí el significado no está nunca presente, sino que está construido mediante un proceso interminable de alusión a significantes ausentes. No existe pues un significado único, originario o fundacional, porque no tuvo la impronta masculina en su educación. Por eso no puede nombrar, porque en una sociedad masculina, sólo el lenguaje simbólico falogocéntrico es el creador y en este caso, Lucrécia intenta crear por la mirada, por la representación de la representación, a través de ser objeto, pero no lenguaje. Por eso busca el pre-logos, el lenguaje materno, el gesto:

le faltaba el nombre de las cosas. Faltaba el nombre de las cosas, pero estaban aquí, allí... Estaba la cosa, la iglesia, las palomas volando [...] Y la dureza de las cosas era la manera más precisa de ver de la joven. De la imposibilidad de sobrepasar esa resistencia nacía, como un fruto verde, el sabor amargo de las cosas firmes sobre las cuales soplaban con heroísmo cívico ese viento... ¡las cosas estaban como allí! ¡Y allí! Pero era necesario repetirlas. La joven intentaba repetir con los ojos lo que veía, quizás sería la única forma de apoderarse de ellas. Su voz no podía y se desvanecía, el pelo estirado bajo el duro sombrero.²⁵⁸

²⁵⁷ Colaizzi, Giulia, ed. Op. Cit., pág. 17.

²⁵⁸ Lispector, Clarice. Op. Cit., pág. 47.

Y en esta mezcla de ciudad en progreso y la función mesiánica de Lucrécia, la ciudad es reconocida por Mercier, como el auténtico centro dinámico de la experiencia temporal de la actualidad, del “ahora”, y su discurso por lo tanto sólo podrá ser un palimpsesto de los recurrentes “ahora” de esta ciudad. En ese “ahora” es en el que Lucrécia habita. Sin nombre, pero con mirada y gesto.

La ciudad debe ser interpretada por alguien que pueda indagar y dotar de significado lo que la rodea, y lo hace reconociendo precisamente en el intento de descifrar los objetos que la rodean y poseerlos: “Qué diría entonces si pudiese pasar de ver los objetos a decirlos... Era lo que ella, con paciencia de muda, parecía desear. Su imperfección venía por querer decir”²⁵⁹

En este caso, la “ciudad-concepto” no puede ya ser porque la ciudad no puede ya ser más que la representación de las contradicciones entre sujeto y socialización, individuo y comunidad, universalidad y división, consenso y conflicto, por eso también a Lucrécia le es imposible la capacidad de verbalizar la ciudad. Ésta se expande diariamente y en esa expansión la protagonista intenta copiar la realidad y los objetos de la única manera posible que es la mirada, ya que, en caso contrario, para ella, la mejor manera de no equivocarse en ese decir y verla actuar sería como si únicamente “se dijese: ciudad”,²⁶⁰ porque lo otro, sólo era imperfección. Además, si recordamos, Lucrécia es el presente, el ahora, que “era sólo un coche avanzando bajo el calor, algo avanzando día a día como lo que madura. Hoy era el navío en alta mar”,²⁶¹ y en este sentido del instante está la vida entre dos bloques otra vez: la naturaleza que se deja y el progreso que la alcanza. Es el cuerpo y el nombre fronterizo que no tiene significación propia. Es un cuerpo simulado, un nombre simulado en una ciudad simulacro, donde el signo ha sido desplazado por la imagen, por su mirada. De tan rápido que la ciudad crecía, no sólo las cosas perdieron la posibilidad del número, sino que también la

²⁵⁹ Ídem, pág. 67.

²⁶⁰ Ídem., pág. 92.

²⁶¹ Ídem, pág. 80.

intención de ser nombradas por lo que hay un descentramiento en su figura que sólo deja cuerpos fragmentados, sin rostros y sin nombre. Sin palabra originaria.

El nuevo lenguaje sólo estaba para aquellos que aceptaban el cambio porque sí, sin pensarlo demasiado como esa asociación de jóvenes como Cristina, o de aquellos viejos que, por el contrario, la negaban como si ésta no existiera, por ello su imaginario era distinto y su lenguaje también. Pero Lucrécia no podía ni una cosa ni la otra. Su misión era distinta y en ese intento de mirar las cosas para nombrarlas, es que radicaba su inmaterialidad. Para Roland Barthes,²⁶² por ejemplo, la ciudad es estructura porque recuerda la siempre presente tensión en el espacio urbano entre el significante y el significado.

Por ello se llega a la conclusión que un principio fundamental de la semiótica urbana, una idea directriz, es el poder de lo ausente que resulta de dicha escisión. Habría, por tanto, que descender a las calles, como lo intenta Lucrécia una vez en la metrópolis para empeñarse en conseguir actualizar el significado de los enunciados que salieran a su paso. Otro intento fallido, pues era una ciudad demasiado creada para ella. Los significados no le decían nada porque esa parte natural que la dotaba de un sentido originario ahí no tenía sentido. Sin mirada y sin lenguaje, no tenía oportunidad de asimilarse ni a los nombres de las calles ni a ese nuevo cosmos lingüístico. La correlación entre el sujeto y el modo de representación se había desvanecido.

3.7 Cuerpo en tránsito/ cuerpo nómade

Si no existe el sujeto como unidad trascendental, sino como una producción fluida de lugares, trazos, gestos, máscaras, el yo como efecto de los juegos del lenguaje,²⁶³ entonces Lucrécia está perdida. Ella no tiene un juego lingüístico que

²⁶² Ver Barthes, Roland. “Semiología y urbanismo” en *La aventura semiológica*. Barcelona, Paidós, 1990, pág. 266.

²⁶³ Rodríguez, Rosa María. Op. Cit., pág. 53. Como lo reconoce también José María Pozuelo en su libro *De la autobiografía*: “El sujeto no es más que un efecto del lenguaje.” Op. Cit., pág. 235.

le permita una fluidez real dentro de la novela. Ella es simulacro en sí misma por el hecho de estar *trazada* por máscaras y, detrás de las máscaras, no hay rostros. Para ella, su cuerpo es el medio de relacionarse con ese mundo cambiante. Sólo con él y a través de él es que puede establecer un mínimo lazo de “comunicación” con el Otro o con lo Otro. En su caso, el lugar de la intimidad era un fragmento, un segundo, en el que ella podía conseguir la perfección de las cosas en su cuerpo, sin ser dueño de él, sino como un tránsito a un “algo”, ajeno a su propia voluntad:

Ella se había reducido a un único pie y a una única mano...Expresando con el gesto de la mano, sobre el único pie, retorcidos con gracia como ofrenda, el único rostro sacudiéndose como una pantomima, ahí estaba toda ella, terriblemente física, uno de los objetos. [...] Así permaneció hasta que, si tuviese que llamar urgentemente, ya no podría; había perdido por fin el don del habla. La mano se contraponía a la cara como el otro lado de su rostro [...] “Tienes demasiadas manos”, se dijo y, perfeccionándose, escondió más la otra detrás de la espalda.²⁶⁴

Lucrécia intenta ser el florero, ser la flor. Ser el objeto a través del cuerpo. Un cuerpo actuado. Un cuerpo performado, con la capacidad butleriana de revestirse diariamente, en objeto que le diera la materialidad necesaria para existir. Aquí la desposesión de la corporalidad no viene ejercida por la estética: la mujer es cuerpo y ha de ser “cuerpo bello” según un estereotipo ideal, como mujer como objeto del imaginario colectivo; por el contrario, antes de que Lucrécia encuentre belleza en su cuerpo, es necesario que exista. Para existir, necesita ser objeto: la silla, el jarrón, el sombrero, puesto que el otro que la mire no verá el cuerpo, sino el objeto y, así, mirará a Lucrécia.

El cuerpo en esta novela es un medio para que los distintos personajes tengan, nuevamente materialidad, pero no una materialidad per se, sino porque hay otro que puede otorgarla: ya sea la ciudad, la naturaleza o una persona. Por

²⁶⁴ Lispector, Clarice. Op. Cit., pág. 73.

ejemplo, en el caso de Efigênia, como ser originario –como cuerpo femenino-, la única misión que cumple su cuerpo es para ser visto como símbolo del pasado, de lo que fue la ciudad ya no será. Pero el cuerpo no tendrá una configuración en sí mismo que le haga ser simplemente una forma:

Lo que era su carne, nunca lo había sabido; en ese momento era una forma arrodillada. Lo que era su espíritu, lo ignoraba. Tal vez fuese la luz apenas intuida de la madrugada sobre los raíles. Su cuerpo le había servido sólo de señal para ser vista; su espíritu, ella lo veía en a planicie. Rascándose violentamente en su transfiguración; ya no se podría decir que era pequeña porque arrodillada perdía la forma reconocible.²⁶⁵

Por eso el cuerpo femenino no puede representarse por sí mismo. Entre las cosas prohibidas de la representación occidental, a cuyas representaciones se les niega toda legitimidad, están las mujeres. Excluidas de la representación por su misma estructura regresan a ella como una figura, una representación de lo irrepresentable.²⁶⁶ Lucrécia regresa en forma de objeto de una casa, porque no puede imitar a la ciudad; Efigênia, como piedra, pues representa el monumento, la historia de la ciudad que cambió, el pasado.

El espacio geográfico y su transfiguración es, para ambas, su espacio biográfico. Y me refiero a un espacio biográfico que sirve para la construcción de la ciudad y no que apueste a la construcción de los personajes. Es biográfico en el sentido que sirve como constancia de una ciudad que está en proceso de, que está “progresando”. Porque si agregamos la noción de afuera –ese afuera que es la ciudad- que no deja de habitarlas y hacerlas-otro se comprende por qué queda revertido el “yo soy”: “no soy interioridad, ni yo, ni mí mismo, sino siempre diferencia y repetición”,²⁶⁷ repetición de aquello que está fuera de ellas y que es la

²⁶⁵ Ídem., pág. 28.

²⁶⁶ Ver a Owens C., *La posmodernidad*. Kairós, Barcelona, 1985.

²⁶⁷ López, Marta. Op. Cit., pág. 142.

ciudad. Por eso es un *sitio*, una ciudad sitiada, un personaje sitiado, porque esta inscripción biográfica está en continua lucha de hacer-*se*.

Entonces, el cuerpo como el límite, como umbral²⁶⁸ que une o separa de los otros –una atmósfera tanto como una materialidad-, como intimidad que más intrínsecamente nos constituye en estos cuerpos no existe. Aquí lo público y lo privado van de la mano. Sus cuerpos tienen sentido en la intimidad cuando son parte de lo público. Cuando Lucrécia puede ser una silla en su casa, es cuando su cuerpo puede formar parte de un exterior como la ciudad.

El cuerpo como objeto independiente del ser humano significa que éste no está encarnado simbólicamente. Lo que alguna vez fue microcosmos que permitía como resultado “un sujeto”, ahora se convierte en cuerpo y nada más que cuerpo: “El cuerpo no está: simbólicamente ha desaparecido y con ello la relación natural del hombre con su cuerpo. El hombre moderno es, roto el contrato con su cuerpo, el cosmos y la comunidad, ‘una máquina racionalizada de producción’”.²⁶⁹ El cuerpo en estos personajes han, justamente, perdido el límite, el umbral, ahora son sólo lo abyecto.

Mientras que al cuerpo de Efigênia aún le queda el simbolismo de la sociedad como su fantasma de lo pre-consciente, es decir, del progreso, el de Lucrécia será lo contrario. Ella es el cuerpo en tránsito de la maquinización. Porque el cuerpo de Lucrécia significa estar como tránsito de progreso. Por eso necesita actuar y ser el objeto externo. Porque en esos objetos está lo moderno, no en ella: “la única realidad corporal es la de la dispersión anárquica y molecular (un repudio de la organización molar del organismo), de la cual el cuerpo pleno sin órganos es algo así como una síntesis”.²⁷⁰ Entonces como CsO en el sentido de serlo en cuanto órgano productivo, en cuanto órgano que cumpla un requisito para esa modernización de la sociedad, cuerpo dócil sin necesidad de lucha, solamente

²⁶⁸ Ver a Arfuch, Leonor. Op. Cit., pág. 239.

²⁶⁹ Ídem, págs. 155 y 156.

²⁷⁰ Ídem, pág. 142.

como resistencia. Cuerpo sin órganos como cuerpo desterritorializado, fronterizo, nómada: cyborg.

En lo que los cuerpos de los personajes femeninos juegan al exceso escénico y artificioso, en el caso del cuerpo masculino, por ejemplo en Perseus, la significación es distinta, pues no sólo tiene la posibilidad de pensamiento y actuación en sí mismo, sino que tiene la memoria y el lenguaje para ser materia: “Mientras memorizaba no se reflexionaba, el vasto pensamiento era el cuerpo que existía; su concretización era luminosa: él estaba inmóvil ante una ventana.”²⁷¹ Eso implica que el cuerpo de Perseus puede hablarse de un sujeto, ya que él se muestra en la textualidad y solamente puede remitirse a él como cuerpo, como índice indiscutible de su ser él y no otro. El cuerpo y el rostro de Perseus son ciudadanos, ya están dentro de la ciudad y son parte de ella: “Tras el rostro bello y resignado había otro que, repitiendo los rasgos externos, tenía una expresión un poco horrible, la expresión de un pensamiento profundo.”²⁷² Perseus es capaz de mirarse, de pensar y de expresarse por el lenguaje y por el cuerpo. Él consigue narrarse como cuerpo masculino. Él será el ciudadano que no sólo se nombrará, sino que se convertirá en uno de los pocos que harán un viaje en tren para irse a otra ciudad, otro espacio. Será el viajero que conseguirá superar su estado natural para irse detrás del progreso.

Cuando los personajes femeninos sucumben antes su propia imposibilidad de representación, los masculinos enseñan el mundo y dan pie al progreso. Ordenan la sociedad y la nombran. Ése es el dolor de Lucrécia. Ella, ni con su cuerpo ni con su lenguaje, podrá nombrar la ciudad. Por eso, cuando Merleau Ponty dice que la existencia corporal funda la posibilidad de establecer el primer contacto con el mundo y que el cuerpo es “la forma escondida de ser sí mismo,”²⁷³ en esta novela el cuerpo de Lucrécia es esa forma escondida de ser sí mismo, pero porque la intención no es que sea ella, su intención es que construya una ciudad

²⁷¹ Lispector, Clarice. Op. Cit., pág. 32.

²⁷² Ídem, pág. 33.

²⁷³ Ver a Bech, Josep Maria. Op. Cit., pág. 155.

que será imposible de construir. Con el cuerpo establece el contacto con el mundo, pero más allá de ella. Es decir, no a través de ella, sino fuera de ella:

Mientras se descalzaba forzaba incluso la confusión del cuarto y de la calle, de donde obtendría su propia forma. [...] Al final la elección de un sombrero la concentró permitiéndole ponerse al nivel del aposento. Abrió el cajón y sacó de la oscuridad el sombrero más sofisticado. [...] Con el sombrero calado hasta la frente se miró en el espejo. Se volvía inexpresiva y de ojos vacíos como si ésta fuese la manera de verse más real. No llegaba sin embargo a alcanzarse, hechizada por la profunda irrealidad de su imagen. Se pasó los dedos por la lengua, se humedeció las cejas... entonces se miró con severidad.²⁷⁴

Justamente esta sensación será la que la perseguirá a lo largo de la novela: Lucrécia no logrará alcanzarse nunca, como tampoco logrará alcanzar el progreso de la ciudad. Como dice el personaje: “Otra vez había imitado mal a S. Geraldo.²⁷⁵” Su cuerpo, entonces, no es más que una mala imitación, un mal disfraz de los objetos de su casa, de las calles de S. Geraldo, de la naturaleza que va perdiendo sentido en esa nueva sociedad que se está creando entre nuevas fábricas y a las que Lucrécia no tendrá acceso.

En el espejo se analizará y tratará de encontrar una belleza fallida. El espejo no recobrará un cuerpo, sino fragmentos, partes de su cuerpo: “Se inclinó de repente hacia el espejo e intentó encontrar el modo de verse más bella; abrió la boca, se miró los dientes, la cerró”.²⁷⁶ Creyó que en ese abrir y cerrar, sumado a un rostro en el que sólo reconocía unos lunares estaba la mayor belleza que ella podría dar, pues al final, su verdadera intención era, cuando estuviese realmente preparada: “parecería un objeto, un objeto de S. Geraldo. Era en eso en lo que trabajaba ferozmente con calma”.²⁷⁷ Para eso servía su cuerpo y en esa similitud

²⁷⁴ Lispector, Clarice. Op. Cit., pág. 36.

²⁷⁵ Ídem, pág. 40.

²⁷⁶ Ídem, pág. 37.

²⁷⁷ Ibidem.

es que ella se sentiría bella. En el mimetismo y en la representación de una ciudad que cada día le era más ajena, in-sitiable, un cuerpo, como diría Roland Barthes donde “ni la piel, ni los músculos, ni los huesos, ni los nervios, sino lo demás: un eso palurdo, fibroso, peludo, deshilachado, la hopalanda de un payaso”.²⁷⁸ Y ante esa imagen es la que se encuentra Lucrécia, sin saber muy bien definir para qué sirve su cuerpo, sino como representación, otra vez, de la representación. Un *patchwork*²⁷⁹ que intenta construirse para ser objeto. Uno de los momentos en que el personaje logra tener un cuerpo –no de ella, sino del exterior- fue cuando consiguió ser objeto:

ella era un objeto de la sala, sus pies se apoyaban en el suelo, el cuerpo se revelaba en el sexo y en la forma. Todo lo que había sido sobrenatural –la voz, la mirada, la manera de ser- se había acabado; lo que quedaba aún es lo que estremecía la casa. Sería el momento de que alguien la mirase y la viese. Y de tener los ojos heridos por el brillo duro de su pequeño anillo en el dedo, cuya piedra reunía en sí la fuerza de la sala.²⁸⁰

Solamente cuando Lucrécia va a convertirse en esposa entonces su cuerpo adquiere el peso que necesita para ser real. Su destino por fin estaba firmado: se casaría con Mateo y él la libraría de su propia ignominia. Sería parte de él, tendría su lenguaje, tendría parte de su materialidad y entraría en el discurso de lo fálico. Sería entonces reconocida en ese nuevo mundo que él le mostraría, entre escaparates y cenas sociales, automóviles y nuevas fábricas ya erigidas. Pero eso también le falló y por eso Lucrécia tuvo que volver a la ciudad de la que alguna vez había intentado ser partícipe. Vuelve a S. Geraldo y sigue estando fuera. Desconoce a la ciudad que está a punto de cambiar de nombre.

²⁷⁸ Barthes, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Paidós, Barcelona, 2004, pág. 239.

²⁷⁹ Ver nuevamente el concepto de *patchwork* de Barthes. Para él es la re-escritura corporal a la que tiene acceso en fragmentos que se van hilando. En este texto, la idea de *patchwork* tiene la connotación de fragmento como cuerpo nómada, exiliado de la realidad, fronterizo; cuerpo sin órganos. El cuerpo patchwork que muta en cuerpo cyborg.

²⁸⁰ Lispector, Clarice. Op. Cit., pág. 107.

Una vez logra verse desde fuera y es por medio de una fotografía que le hacen. Pero esta fotografía, a su vez, se convierte en un reclamo de realidad mucho más fuerte que su propio cuerpo. Aquí, nuevamente, la imagen toma la fuerza de la realidad, dejando a un lado la posibilidad de concreción corporal del personaje. Lucrécia no tiene salida. Cuando va a buscar el resultado: “ahí estaba aquella mujer, reconocible, dura. ¿El rostro decía algo? El pensamiento señalaba una cosa, el cuello tenso. Una foto como se hace en una gran ciudad, que S. Geraldo aún no era. Fue una premonición”.²⁸¹ La premonición de un proyecto no logrado: Lucrécia envejecería, modelo e imagen se irían separando. Ya no serían las mismas. La imagen seguiría triunfando sobre el cuerpo vacío:²⁸² “Tal vez [...] el retrato fuese la superficie inalcanzable, el orden superior de la soledad, su propia historia, que, desapercibida para Lucrécia Neves, el fotógrafo capturó para la posteridad”.²⁸³ Una historia que ella fue incapaz de narrar, de narrarse. Un cuerpo que no pudo construirse ni performarse.

3.8 In-scripciones de Lucrécia Neves

Hasta aquí hemos llegado en el recorrido de los distintos aspectos de Lucrécia Neves. Aspectos en los que nunca podemos olvidarnos de esa otra protagonista: la ciudad. Ésta no es un simple escenario en el que transcurren experiencias, sino que es el espacio semiótico en el que la conciencia corporal de Lucrécia intentará darle sentido. El tránsito que media entre la recién impresión o percepción y el signo que la representa se suscita la imposibilidad de articular una dialéctica entre lo fugaz y lo eterno, entre lo mudable y lo perdurable, entre la discontinuidad y la continuidad, en resumen, entre el sueño y la vigilia para el cuerpo de Lucrécia.

²⁸¹ Ídem., pág. 135.

²⁸² Como dice Rosa María Rodríguez con respecto a la fotografía de mujeres: “La mujer siempre ha estado exiliada del reino de la representación: sólo le queda la fotografía como medio para, precisamente, tener una mínima representación”. Op. Cit., pág. 59.

²⁸³ Lispector, Clarice, op. Cit., pág. 135.

Siempre quedará a un lado de las cosas que le rodean. Intentará dar nombre, intentará dar cuerpo, intentará ser peso, intentará ser progreso, pero no lo logrará.

Como el fundamento de la subjetividad está en el ejercicio de la lengua, es decir, “en y por el lenguaje”, en este caso Lucrécia escasamente puede darse cuenta de esa subjetividad que la hace ser. En realidad, nunca lo notará, pues para ella pensamiento y lenguaje están fuera de sí. El único lenguaje que ella considera como “original” es el *gesto*. Y el gesto le serviría para ser objeto, para imitar y para ser el reflejo del objeto. Porque ella no conseguirá apropiarse de la lengua, en el sentido de Saussure de una serie de signos organizados en forma de sistema con sus propias reglas o leyes de oposición y relación, pues ese signo para Lucrécia siempre volverá vacío y sin sentido: en el lenguaje no están los objetos, sólo representaciones. Ella únicamente tiene el cuerpo como medio de resistencia en cuanto es posible que imite el objeto, que lo represente, que lo reproduzca.

La ciudad, por su parte, será movimiento, proceso, pero con un marco físico que contiene todos los elementos que la integran: esos muros que precisamente “sujetan” los cuerpos que la habitan. La ciudad termina siendo un gran espacio panóptico que va rigiendo cada cuerpo y lo va acomodando para que formen parte de la sociedad que va cambiando. Lucrécia, en principio, es parte de ese otro cuerpo que jugaba en la ambivalencia del “adentro” y del “afuera”, pues entre ambos estaban constituyendo-se, o al menos eso creía Lucrécia, hasta que en su no-retorno del viaje a la metrópolis se da cuenta que ella ha quedado “afuera” de las murallas. Su “estado de sitio” fue levantado porque su identidad dejó de pertenecer a la ciudad. Por eso es el doble juego como cuerpo resistente. Cuerpo resistente, incapaz de escapar de los muros, de la contención, pero a su vez cuerpo que desea formar parte de esos muros y en ellos, disolverse. Cuerpo fronterizo que vive en el espacio liminar, en el espacio entre la naturaleza y el progreso. Dos mundos que entrechocan y que no pueden tener una comunión. Ella no es el vaso comunicante. Ella es la mirada que intenta dar paso a la construcción, pero que no es ningún puente que una ambos extremos.

De ahí también su imposibilidad para comprender lo que está sucediendo y que el progreso la sobrepease. El progreso no permite que los caballos sigan conviviendo con los automóviles. El progreso –la ciudad- no deja que esos “paseos” estén dentro de ella. La naturaleza se va convirtiendo en el “afuera” y el espacio del *flâneur* comienza a desarrollarse. Es, como dice Franz Hessel: “No basta con deambular de acá para allá. Tengo que crear una ciencia descriptiva de este territorio, ocuparme del pasado y del futuro de esta ciudad, de esta ciudad que siempre está de camino, que siempre está en el trance de convertirse en algo diferente,”²⁸⁴ y eso es lo que Lucrécia intenta ser durante la novela. Pero ahora la ciudad la ha abandonado y “[c]uando salía se asombraba con el avance del progreso en S. Geraldo, se asustaba con el tráfico como una gallina escapada del corral. Las calles ya no olían a establo sino a arma de fuego disparada: acero y pólvora”.²⁸⁵ Su búsqueda prelingüística en al ciudad ya no tenía sentido alguno porque la ciudad la había dejado sola. Su “tesoro” –identidad- había sido expuesto cuando ella se unió en matrimonio con un forastero y abandonó la ciudad. Era imposible recuperar su gesto en una ciudad que ya no era la suya. Ella era la constructora, la mirada-caballo que en una ciudad cuyo nombre estaba a punto de cambiar ya no podía hacer nada. Debía empezar de nuevo. En otro espacio. En un maizal en el que pudiera volver a empezar, estadio cíclico, como el espíritu de los caballos. Sólo en este estadio ella recuperaría el gesto y el intento de reproducción y re-presentación.

La ciudad, entonces, era una manifestación de un poder que ella no tenía ni para crear ni para controlar. La ciudad progresaba sin sus designios y más allá de sus deseos. No lograba apoderarse de esos objetos que deseaba. Su existencia era muda, pues su voz tampoco le alcanzaba para nombrar lo que estaba sucediendo. Por eso, cuando se va a la nueva metrópolis, ésta la desborda: “Había caído de hecho en otra ciudad -¡qué!, en otra realidad-, sólo más avanzada porque era una

²⁸⁴ Hessel, Franz. *Paseos por Berlín*, Tecnos, Madrid, 1997.

²⁸⁵ Líspector, Clarice. Op. Cit., pág. 177.

gran metrópolis donde las cosas ya se habían confundido de tal manera que los habitantes o vivían en un orden superior a ellas o estaban aprisionados por algún engranaje.”²⁸⁶ Aquí las cosas ya estaban construidas. Aquí su cuerpo cyborg se materializaba en su gesto multiplicado por los espejos, por las máquinas. Ahora las veía y seguía sin entenderlas. Aquí su rostro era todos los rostros, “un rostro que va des-rostrándose. No des-maquillar, no des-enmascarar.”²⁸⁷ Por eso vuelve a S. Geraldo, para ver si todavía las cosas seguían siendo las cosas y no sus representaciones múltiples. Ahí tendría todavía esperanza de intentar imitarlas si seguían siendo ellas, pero “aprovechando su ausencia, S. Geraldo en cierta manera había progresado y ella ya no reconocía las cosas. Al llamarlas ya no le respondían, acostumbradas a ser llamadas por otro nombre. Otras miradas que no eran la suya habían transformado el pueblo.”²⁸⁸

Lucrécia ha perdido su lugar en el pueblo. Su cuerpo en el espacio ya no es ni natural ni de progreso. Sigue siendo un cuerpo nómade, sin órganos y sin posibilidad alguna de construcción. Se había vuelto, con esos dos dientes de oro, en extranjera de su propia ciudad.

²⁸⁶ Ídem, pág. 116.

²⁸⁷ VVAA. *Sin carne: representaciones y simulacros del cuerpo femenino*. Op. Cit., pág. 140.

²⁸⁸ Lispector, Clarice. Op. Cit., pág. 123.

Conclusiones

La incoherente forma desaparece
y la palabra queda para significar lo imposible.
“Idea falsa”, “vana imaginación”,
es la definición de Qumera que ahora da
el diccionario.
Jorge Luis Borges, *El libro de seres imaginarios*

Estamos constituid@s por inscripciones corporales de todo tipo: sociales, políticas, culturales, económicas. Discursos que van arraigándose desde la más tierna infancia: nombre masculino o femenino, chambritas rosas o azules, pendientes o lóbulos sin nuevas marcas. De esta forma el cuerpo va tomando una presencia material en la cotidianeidad y, a su lado, las narrativas primeras de nuestra familia. Si eres mujer debes aprender, como con Bugul, a comportarte como tal: ser obediente, callar si no se te pide la palabra, ser educada y atender a los invitados. Si eres hombre tienes más libertad de acción: puedes llamarle a la chica que te gusta, puedes decir lo primero que te venga a la mente y fumar por la calle. Mujer/hombre, binomios corporales que continúan afectando las construcciones de las distintas identidades. ¿Cómo ir des-construyendo esas escrituras que están tatuadas, marcadas en la geografía corporal de cada un@ de nosotr@s? ¿De qué manera es posible sortear los obstáculos –las *normativas*– a las que durante años hemos estado imbuid@s? Uno de los primeros pasos para mí ha sido, justamente, hacerme consciente de esas investiduras impuestas. Y esta investigación ha sido parte de ello.

Tres novelas, tres personajes. Cada uno de ellos en busca de una construcción y con la interrogante a cuestas sobre su identidad. Identidad que no tiene nombre, identidad que debe replantearse una y otra vez conforme esos personajes van descifrándose. Tres personajes cuyas prerrogativas son similares: ¿qué soy?, ¿cómo soy?, ¿cómo me construyo? Cada una de ellas inicia un recorrido frente a sí misma de distinta manera: Ken Bugul viaja a Bélgica; EK

intenta mirarse al espejo y recordar; Lucrécia Neves ambiciona crear una ciudad para así crearse.

Son personajes femeninos cuyo enlace con el mundo que las rodea, las escribe y las connota es el cuerpo. Ken Bugul es un cuerpo negro, un cuerpo colonizado cuya pretensión en un inicio es recuperar sus raíces –sus antepasados belgas- y parecerse a ese otro que le enseñaron en el colegio que podía parecerse. Será un cuerpo que en su tránsito, en su propia geografía corporal ya estará designado como otro exótico que deberá performarse de acuerdo a lo que se espera de ella: un cuerpo sensual, un cuerpo sin lenguaje propio, un cuerpo liminal. En su trayectoria, su aprendizaje es pausado. No entiende el mundo al que ha ido a parar porque ella había creído que estando en esa ciudad europea las cosas serían distintas. Creía que encontraría un espacio en el que pertenecería de alguna u otra manera. Creía tener un lenguaje idéntico al otro que le permitiría entablar un diálogo y romper las barreras que en su ciudad, en Senegal, le habían sido impuestas por el hecho de ser mujer.

Su utopía –ser como el otro- caerá cuando entre a una tienda para comprarse una peluca. La dependienta se sonreirá y entablará uno de los primeros discursos colonizadores que mantendrá a Bugul al margen de una posible construcción: es negra, y ese tipo de pelucas no van con las negras. Su primer disfraz para poder imbuirse en la sociedad soñada le fue negado. Ahora se mira al espejo. Ahora descubre que es un “otro” y que debe “aprender” a ganarse el lugar en esa nueva sociedad que se despliega ante ella. Lo intenta todo: hablar, amar, drogarse, prostituirse. Cree que vistiéndose y repitiendo los clichés que el colonizado tiene acerca de sus colonias, podrá fusionarse con ellos. Sin embargo, esto no será así. El otro siempre será un espejo en el que ella no se reflejará. El otro será la creación de discursos de los cuales ella se mantendrá al margen. Poco a poco irá reconociéndose como ser híbrido, liminal y fronterizo que vive en un constante desplazamiento por el discurso falogocéntrico. Su resistencia será su simulacro.

Una vez que llegue al límite de su estancia en Bélgica, Bugul querrá regresar. Deseará volver a sus raíces, a su entorno materno, al origen. Sin embargo, la posibilidad de retorno tampoco es viable, pues nadie puede realmente regresar a su punto de partida. No hay principio, no hay final. El baobab, símbolo del origen y de su protohistoria, se volvió loco. Ya no tiene una cuna cóncava que vuelva a recibirla con los brazos abiertos. Su madre la había abandonado de pequeña sin razón aparente; su padre le negó la mirada porque era un hombre ciego y la sociedad femenina que la rodeaba también la criticaba. No hay regreso posible. Es un cuerpo que vive fuera del centro, que habita la frontera y que se habita –ahora ha aprendido– como frontera también. Decidió reinscribirse en un proceso que no era el suyo: la sociedad colonizadora; decidió hablar un idioma que tampoco le pertenecía: el francés del colonizado; decidió disfrazarse de los clichés de su cultura: la senegalesa; y decidió entregarse al cuerpo del otro: se volvió prostituta. Encontró el límite por una fotografía que su compañero le había hecho: ella, un cuerpo negro, un cuerpo cyborg, debía asumirse como tal y seguir como cuerpo nómada, reinscribiéndose por más doloroso que fuese.

En las reinscripciones dolorosas, tenemos también al personaje de *Esto que ves es un rostro*. EK parte de un discurso que no será político, sino psicológico. Ella está internada en un hospital psiquiátrico. De tajo, ella no es un cuerpo “habitável”, un cuerpo que pueda ser aceptado dentro de las normas de la sociedad ni de los discursos falogocéntricos. Su geografía está en el límite, descentrado y sin piezas que lo puedan restituir. Es una geografía mutilada por la ausencia de memoria, no conseguirá armar el rompecabezas. Su cuerpo es un fragmento hecho de tres montones: dientes, cabello y zapatos. Son tres jirones de aquello que no perdura: los dientes se caen, los dientes de oro son artificiales; el cabello se cae, está en constante renovación; los zapatos se gastan, llega un momento que hay que tirarlos. Tres elementos que son lo único que la constituyen.

Su pasado tiene una ruptura cuando su familia sufre un accidente por su culpa: ella incendia la casa en la que viven. No sólo su familia, sino su infancia, también mueren. Es el momento de interrupción de su construcción. Ahora ya es sólo un fragmento que cuando se mira al espejo no tiene lenguaje que la inscriba ni imagen que la refleje. Ella se perdió en el silencio y en la des-memoria de un antes y un después. El lenguaje, en su caso, tampoco le permite una narratividad que la describa ni que le permita re-crearse. Su padre es la imagen del Otro, ese Otro que le robó la articulación de un sentido para ser. Solamente tiene dobles que se multiplican en una especie de remolino y se atropellan entre ellos para no configurarse en un cuerpo completo. Por el contrario, su muñeca de trapo, su amiga de la infancia, sus iniciales, conforman un doble de la artificialidad y de la ruptura con una visión íntegra de lo que ella pudiese ser. Su muñeca se llamaba Elisa, su mejor amiga se llamaba Elisa, sus iniciales son EK. Es ella en todos los estadios. Es ella de niña que se recuerda y que se convierte en muñeca sin ojos y desgastada y pierde la memoria cuando no consigue descifrar esas iniciales que marcan su bata de enferma. Su identidad está completamente fragmentada y es fronteriza. Vive en la liminalidad de un discurso al que, de inicio, se le ha negado participar: vive en un manicomio. Y es en esta liminalidad en la que su cuerpo nómada es siempre errabundo y errante. Está imposibilitada para entablar un diálogo con el otro y con ella misma. Su cuerpo, cyborg no tiene salida, sólo resistencia. No tiene siquiera el derecho de quitarse la vida pues siempre está la “enfermera nube” que la vigila, los médicos que la controlan y el espejo que la traiciona.

Cuando los espejos se multiplican al infinito, la capacidad de nombrarse queda imbuida en el espacio del vacío. Sólo existe el eco que se venga de la figura de Narciso. Así EK subsiste por esa pequeña concesión que le ha sido otorgada: ser eco, ser representación de tres montones, ser fragmento.

En el sentido del nombre, también la novela de Clarice Lispector, *La ciudad sitiada*, tendrá su *sitio*. Lucrécia Neves, una adolescente que vive en un

pequeño pueblo de los años veinte, está intentando construir su identidad. Ella se exterioriza en las transformaciones que lentamente va teniendo ese *sitio*. Lucrécia y ciudad son un mismo elemento que intenta fusionarse en cada página que se recorre. Lucrécia busca un lenguaje para avanzar; la ciudad busca una tecnología para crecer. Ambas se sitian, ambas se miran, ambas desean nombrarse. Sus geografías se confunden: la geografía de la ciudad comienza a expandirse, a tecnologizarse con el ideal de construir un viaducto que une la ciudad con el campo: significa la desaparición absoluta de la muralla; Lucrécia recrea una geografía del exterior con respiraciones lentas: ocupa el lugar geográfico de la silla, lo re-plica; imita el gesto de la estatua de la plaza que designa el nombre como una geografía estática, pero en esta copia no conseguirá reconocer-se. El discurso sin ser político o psicológico, es un discurso propiamente narrativo. Descubrir la palabra exacta para designar y en el designio crear y crear-se.

La imposibilidad de Lucrécia, por ende, radica en que ella busca ese lenguaje originario, un lenguaje pre-lógico para que realmente su verbo sea creación y contención absoluta del objeto. Como no lo encuentra y como es imposible que lo halle, entonces la única vía posible que le quede para tener una materialidad corporal y constatar una existencia antes del lenguaje, es imitando las cosas que la rodean: desde la mirada del otro, hasta una silla. Sólo tiene el gesto como elemento constitutivo, junto con su mirada de perfil, para poder –tan sólo por unos instantes- poseer su entorno.

Lucrécia no tiene un pasado que la constituya, porque su misión no es conformarse con base en ese estadio anterior. Por el contrario, su objetivo es la construcción diaria de su ciudad –ergo, de ella- y el elemento constitutivo será su mirada. No tiene lenguaje, sólo la vista y la imitación del objeto que ese ojo perciba será la manera en la que “interactúe” con el otro. Los caballos, por ello, serán la equiparación a su forma de ver las cosas: una mirada de perfil. Porque el caballo no sólo significa lo “natural” o lo “anticuado”, sino que son los animales originarios que, en sentido simbólico, tienen la capacidad de la “clarividencia”.

Ese ver claramente es lo que busca Lucrécia, porque ella quiere que en el lenguaje esté el objeto y no sólo su representación. Pero la imagen es la que terminará sustentando su posibilidad.

Por eso, cuando Lucrécia abandona la ciudad porque contrae nupcias con Mateo, el cerco del sitio se levanta: se borra la frontera y la búsqueda que ella tenía consigo misma. Ahora Lucrécia: la mujer madura que necesita ver de otra manera, está perdida en una metrópolis donde las cosas, si antes ya no tenían nombre que las conformara, ahora sólo existirán como reflejos de realidades ilegibles e irrepresentables. Aquí Lucrécia sólo podría haberse *repetido* entre las fiestas que su marido la llevaba o frente al reflejo de los escaparates, pero ahí el gesto ya no tenía sentido alguno puesto que ya todo estaba creado. Su geografía no la llevó consigo; su gesto ya no es el cuerpo que imita la posición de un armario; ahora su capacidad como *flanêuse* la coloca en un estadio constante de frontera, de liminalidad y nomadismo.

Pero ya lo hemos dicho, no hay posibilidad de retorno. Entonces cuando Lucrécia decide volver a S. Geraldo, éste ya no le pertenece. Las cosas han cambiado y han continuado transformándose sin que su mirada formase parte de esa mutación. Lucrécia tiene un cuerpo que ya no puede gestualizar ni imitar un espacio que la superó. La ciudad, a su vuelta, no volvió a sitiarse porque ya se estaba convirtiendo en una metrópolis y estaba a punto de cambiar de nombre. Y Lucrécia no. Ella quería tener esa mirada de perfil a pesar que los últimos caballos hubiesen huido de la ciudad. Como no consigue recuperarla, se va a una isla. Ahí todo está por hacer. Ahí, entre los maizales, hay una pequeña oportunidad de volver a buscar la lengua originaria, el nombre que designe y cree los objetos, la luz, las estatuas. Es más, por instante, creyó Lucrécia encontrar también ahí el amor. El amor a través del otro y no en ella. Porque ella, por más que tuviese esa mirada de perfil, era imposible que fuera en sí misma. Siempre la creaban los otros: las personas y los objetos. Por eso tuvo que volver a S. Geraldo. Y en ese

no-retorno, encontrarse con su fotografía: una imagen que tendría más peso, que tendría capacidad, como no la tuvo ella como ser corpóreo, como cuerpo cyborg.

Tres personajes que buscaban solucionar sus deseos de construcción de la identidad a través del cuerpo de maneras distintas. Sus imposibilidades, por ello, también eran diferentes. En este estudio solamente he tocado tres elementos: el discurso falologocéntrico, el discurso psicológico, y el discurso creativo o propiamente dicho, constructivo. El primero de ellos, el discurso falologocéntrico o patriarcal se planteó de manera más evidente desde un discurso político: la colonia, ergo, el colonizado y el colonizador. El personaje que es directamente afectado por él es el de Ken Bugul. Su cuerpo híbrido está constantemente limitado y exiliado por pertenecer al otro, al campo de los conquistados, del extranjero.

Dentro de este mismo discurso patriarcal, está la imagen del padre en el personaje de EK. Ella ha sido inscrita por un Padre que la confinó a un hospital psiquiátrico. Un padre que le quitó el lenguaje y le mató la infancia. Un padre panóptico, pues su hábitat son cuatro paredes y un espejo. Un espejo que refleja unos fragmentos y un recuerdo de lo que ella no es: un cuerpo narrativo.

En el caso de Lucrécia Neves, ese discurso externo siempre la está constituyendo, pues ella era como sus hombres querían que fuera: figura alargada, figura que se sube a los zapatos y sale a la calle, pero una figura –una imagen- sin nombre. El discurso falogocéntrico de la infancia –la figura del padre- está ausente. No tiene permitido encontrar el sentido en el lenguaje, por lo que su búsqueda es el lenguaje materno, el originario, el que es anterior a la conciencia.

Por otro lado, el segundo discurso, el psicológico, comprende, sobre todo, el discurso inscrito por el otro: por los espejos, por los reflejos, por los objetos. Por ejemplo, en Ken Bugul ese otro siempre la estará confinando al espacio del que justamente quería huir: su cultura. Ella no dejará de ser ni el objeto sexual, ni

el cuerpo exótico, ni el cuerpo negro. Constantemente estará performando su obra de teatro acorde a los parámetros que ese otro le impone. Los espejos le servirán para hacerse consciente de esa liminalidad que la caracteriza en una sociedad que no la acepta como un igual, sino que la designa como ese “otro” sin lenguaje.

EK, por su parte, será un reflejo fragmentado cada vez que se mira al espejo. Aquí este discurso es mucho más evidente que en las otras dos novelas. Ella es constituida por ese otro que la ha destinado como “cuerpo anormal” y que la tiene encerrada con tres montones que no terminan de designarla. Es un cuerpo desmembrado que carece de memoria para poder escapar de los elementos que la están clasificando constantemente como un no-ser.

Lucrécia Neves es otro extremo donde sólo en cuanto es capaz de imitar su percepción que tiene de lo que la rodea y de quienes la rodean es que ella cree que se está constituyendo. Su cuerpo sólo es en medida en que puede imitar y representar ese mundo exterior que la marca continuamente. Por sí misma no consigue mantener una geografía que la simule si no es a costa de lo que está fuera de ella y no por su cuerpo.

El último discurso es precisamente el narrativo. El lenguaje se presenta a como tarea de interrogar la constitución del sí-propio y del sí de los otros. Este lenguaje que en los personajes se presenta como una especie de utopía, o más bien, atopía. Cómo se construyen sus cuerpos en tanto horizonte de símbolos, de relatos, de figuras que intentan recuperar el nombre, el lenguaje, la palabra. Romper el silencio al que han estado sometidas y que, sin embargo, no consiguen. Las sociedades patriarcales no son sólo regímenes de propiedad privada de los medios de producción, sino también de propiedad lingüística y cultural, sistemas en los que el nombre del padre es el único “nombre propio”, el nombre que legitima y otorga autoridad y poder, el logos que controla la producción de sentidos y determina la naturaleza y calidad de las relaciones, el modus propio de la interacción humana. Nombrar es el fundamento de la abyección y al mismo

tiempo lo que la bloquea, porque en el nombre permanece, incluso más allá de la generación, la corporeidad entendida como apertura y movilidad. Si el sujeto se funda lingüísticamente, nuestros personajes están en la frontera del silencio y de lo nómada: ellas no pueden nombrar.

Por eso el nombre propio, como el lenguaje, denota pero no connota. Es decir, tiene un referente más o menos único y definido, sea persona, objeto, animal o lugar, pero no tiene significado. De ahí que en el caso de las tres novelas el nombre propio, el lenguaje, tenga un peso preponderante. En Ken Bugul el lenguaje siempre será el lenguaje del otro. El suyo, por más que ella hubiese aprendido francés, nunca podrá imitar la realidad europea. Su lenguaje no tiene los referentes necesarios para que estable un diálogo con la gente que la rodea.

EK, como he dicho anteriormente, no tiene una posibilidad narrativa per se. Es caos, es un torbellino que se va volcando en palabras que desean tener algún sentido pero que en realidad no tienen contenido alguno. Las frases que va construyendo están sujetas a referentes mutilados por la des-memoria y la falta de reconocimiento. No puede imitar un lenguaje porque su infancia fue quebrantada. No puede representar un cuerpo, porque éste está exiliado. No puede narrarse porque su primera inscripción, ese nombre propio, no tiene sentido alguno. Es un referente vacío.

Para Lucrécia también es importante que ella, como en las otras novelas, quiera nombrar. Sin embargo aquí el nombrar es distinto, aquí el nombrar tiene la intención de verbo, justamente, de creación, como verbo divino, femenino y no masculino. Lucrécia busca el nombre para designar lo otro, lo que la rodea, pues al designarlo, se designa. Pero su imposibilidad radica en que esa búsqueda de lenguaje *originario* se le escapa de las manos y sólo tiene la mirada para poder repetir su interpretación. Nunca obtendrá el nombre que le permita performar el espacio exterior y entonces performarse. La ciudad levantará el sitio porque su des-construcción ya no es posible ahí ni en la metrópolis ni en el campo. El

proceso de modernización de la ciudad fue mucho más rápido que el proceso de su cuerpo en tránsito. Sin pasado y sin futuro, su presente continúa sin referente para su propio cuerpo.

Tres personajes, tres cuerpos liminales, periféricos, nómades cuya lucha es comprender su corporeidad y poder narrarse conforme a sus deseos. Deseos que les han sido vetados por las imposibilidades de los elementos anteriormente mencionados. Sin discurso propio, sin nombre, sin memoria, son cuerpos hechos de reflejos, de construcciones realizadas por el otro; cuerpos resistentes que se des-construyen en cada página para poder encontrar un punto, aunque sea uno solo, que las mantenga a flote en un espacio en el que no les preguntaron qué era lo que querían ni cómo lo querían.

Tres personajes, tres cuerpos, tres mujeres que escarban en la llaga de un mapa creado por discursos ajenos, por miradas panópticas que las excluyen de la posibilidad de ser legítimamente cuerpos narrados y leídos por ellas mismas. Tres cuerpos fronterizos, nómades; tres cuerpos cyborg.

Epílogo

Este, mi viaje, ha sido una revelación para mí. Vengo de un país latinoamericano donde las escrituras corporales son tantas que dejan poco espacio para ser cuestionadas, donde uno vive inmerso en la rutina de lo aprendido durante años y los planteamientos que en contadas ocasiones se realizan únicamente giran alrededor de lo establecido. Hoy, después de este –mi proceso- quizá no haya descubierto qué significa ser mujer, cuáles deseo que sean mis inscripciones o cuál es mi nuevo simulacro. Pero lo que sí he encontrado es que tengo libertades de cuestionar todas y cada una de las investiduras que se me han impuesto. Que tengo ánimos de re-escribir-me fuera de aquellos “absolutos” que aún tengo tatuados en la piel.

Ahora sé que no hay retorno. Que no puedo volver a mi tierra, porque no seré la misma, porque no serán los mismos, porque tendrá una distancia en la mirada que ellos probablemente no comprenderán. Pero sé que, si vuelvo, será con menos disfraces, más liviana, pues me habré deshecho de tantos discursos educativos, morales, culturales y políticos que me habían “protégido” y “envuelto” durante tantos años. Sé que buscaré mi lenguaje y mis significados.

Agradezco, por todo esto, a Meri Torras por su apoyo y su entusiasmo. Por supuesto, por su guía en la lectura y el análisis. Agradezco a Begonya Saez y Beatriz Ferrus por aceptar ser parte de esta investigación. A Lolita Bosch por donarme su texto y compartir tantas ideas literarias; a Ken Bugul por estar dispuesta a leer el texto en castellano y opinar al respecto; a mis padres porque ahora puedo cuestionar su educación; a mis hermanos porque aprenderán que continuamente me re-crearé quitándome también sus investiduras. A mis amigos que sabrán respetar mi libertad. A Angels, quien también fue cómplice de lectura de esta tesis. Y a quienes, aunque ha pasado el tiempo, siguen a mi lado.

Bibliografía

- Arfuch, Leonor ed. *Pensar este tiempo*. Paidós, Argentina, 1995.
- Arriaga Flórez, Mercedes; Browne Sartori, Rodrigo; Estévez Saá, José Manuel; Silva Echeto, Víctor eds. *Sin carne: repreentaciones y simulacros del cuerpo femenino*. Arcibel Editores y Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras, España, 2006.
- Augé, Marc. *Las formas del olvido*. Ed. Gedisa, Madrid, 1988.
- Barthes, Roland. “Semiología y urbanismo” en *La aventura semiológica*. Paidós, Barcelona, 1990.
- *La cámara lúcida*. Paidós, Argentina, 2002.
- *Roland Barthes por Roland Barthes*. Paidós, Barcelona, 2004.
- Bauman, Zygmunt. *La sociedad individualizadora*. Cátedra, Madrid, 2001.
- *Vida líquida*. Paidós, Barcelona, 2006.
- Bech, Joseph Maria. *Merleau-Ponty. Una aproximación a su pensamiento*. Anthropos, Barcelona, 2005.
- Bhabha, Homi. *El lugar de la cultura*. Manantial, Argentina, 2002.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Emecé Editores, Argentina, 1990.
- Bosch, Lolita. *Això que veus es un rostre*. Curbet Comunicaciò Gráfica, Barcelona, 2005.
- *Tres historias europeas*. Caballo de Troya, Madrid, 2006.
- Bourgois, Christian ed. *Prétexte: Roland Barthes*. Christian Bourgois éditeur, Cerisy-la-Salle, París 2003.
- Braidotti, Rosa. *Sujetos nómades*. Paidós, Argentina, 2000.
- Brhom, J. M. *Le corps analyseur. Essais de sociologie critique*. Anthropos, París, 2001.
- Bryan, Turner. *El cuerpo y la sociedad. Exploraciones en teoría social*. Fondo de Cultura Económica, México, 1989.
- Bugul, Ken. *El baobab que enloqueció*. Ediciones Zanzíbar, Madrid, 2001.
- Byatt, A. S. *La mujer que silba*. Emecé, España, 2003.

- Bullock, Marcus y Jennings, Michael eds. *Walter Benjamín*. Harvard University Press, Cambridge, Massachussets, 2002.
- Butler, Judith. *Gender Trouble*. Routledge, New York, 1999.
- Colaizzi, Giulia. “Placer visual, política sexual y continuidad narrativa” en revista *Arbor*, febrero de 2003.
- “The cyborguesque subjectivity in the electronic age” en *Eutopías 2º Época*. Universitat de València, Valencia, 1985.
- *Feminismo y teoría del discurso*. Cátedra, Madrid, 1990.
- C. Rubin, David ed. *Autobiographical Memory*. Duke University, CUP, 1986.
- Deleuze y Guattari. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Pretextos, Valencia, 2000.
- Dolto, Françoise. *La imagen inconsciente del cuerpo*. Paidós, España, 1986.
- Fe, Marina ed. *Otramente: lectura y escritura feministas*. Fondo de Cultura Económica, México, 1999.
- Fonkoua, Romualdo y Halen, Pierre eds. *Les champs littéraires africains*. Karthala, París, 2001.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. Siglo XXI, México, 1995.
- *Tecnologías del yo*. Paidós, Brcelona, 2000.
- Gopegui, Belén. *La escala de los mapas*. Anagrama, Barcelona, 1993.
- Hessel, Franz. *Paseos por Berlín*. Tecnos, Madrid, 1997.
- Irigaray, Luce. *Speculum. Espéculo de la otra mujer*. Saltes, Madrid, 1978.
- Ki-Zerbo, Jacqueline. *La Civilisation de la Femme dans la tradition africaine*. Présence Africaine, París, 1972.
- Krauss, Rosalind. *Cindy Sherman 1975-1993*. Rizzoli, New York, 1999.
- Kristeva, Julia. *Powers of horror: An Essay on Abjection*. Columbia UP, New York, 1982.
- Lacan, Jacques. *Le moi*. Editions du Seuil, París, 1978.
- *Autres Écrits*. Editions du Seuil, Paris, 2001.
- Lashgari, Deirdre ed. *Violence, Silence, and Anger. Women's writting as transgresion*. Virginia University Press, USA, 1995.
- Laurent Assoun, Paul. *Lacan*. Amorrortu, Buenos Aires, 2004.

- Linton, Marigold. “Ways of searching and the contents of memory” en *Autobiographical Memory*. Duke University, CUP, 1986.
- López Gil, Marta. *El cuerpo, el sujeto, la condición de mujer*. Biblos, Buenos Aires, 1999.
- Lispector, Clarice. *La ciudad sitiada*. Siruela, Barcelona, 2006.
- Llovet, Jordi. “Literatura i situ” en *El sentit i la forma. Assaigs d'estètica*. Éditions '62, Barcelona, 1990.
- Lynch, Kevin. *La imagen de la ciudad*. Gustavo Gili, Barcelona, 2001.
- Mircea, Eliade. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. Fondo de Cultura Económica, México, 1986.
- Neruda, Pablo. *20 poemas de amor y una canción desesperada*. Seix Barral, Barcelona, 1999.
- Owens, C. *La posmodernidad*. Kairós, Barcelona, 1985.
- Planella, Jordi. *Cuerpo, cultura y educación*. Serendipity, Barcelona, 2006.
- Pozuelo Yvancos, José María. *De la autobiografía*. Crítica, Barcelona, 2006.
- Preciado, Beatriz. *Manifiesto contrasexual*. Opera prima, Madrid, 2002.
- Reverter, Sonia. “La (in)vestidura de los cuerpos” en *Lectora. Revista de Dones i Textualitat*. UAB, Barcelona, 2004.
- Richard, Nelly. *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*. Un cuarto propio, Santiago de Chile, 2001.
- Rodríguez Magda, Rosa María. *El placer del simulacro. Mujer, razón y erotismo*. Ed. Icaria, 2004.
- Spivak, Gayatri. “Can the Subaltern Sepakl?” en *The post-colonial studies reader*. Routledge, London, 1995.
- Toledo, A. “Visiones discursivas a partir de un canon alternativo: Clarice Lispector, Diamela Eltit y Eugenia Gallaro y el cómo narrar desde espacios femeninos” en *Revista Iberoamericana*. 2004.
- Torras, Meri. “Cuerpos, Géneros, Tecnologías” en *Lectora. Revista de Dones i Textualitat*. UAB, Barcelona, 2004.
- VVAA. *A la deriva por los circuitos de la precariedad femenina. Traficantes de Sueños*, Madrid, 2004.

- VVAA. *Ciudades posibles*. Lengua de Trapo, Barcelona, 2003.
- Williams, Raymond. *Cultura y sociedad*. Nueva Visión, Buenos Aires, 2001.
- *Solos en la ciudad. La novela inglesa de Dickens a DH Lawrence*. Debate, Barcelona, 1997.
- Zizek, Slavoj. *El sujeto espinoso*. Paidós, Argentina, 2001.

Referencias web

- Alcoff, Linda. <http://www.creatividadfeminista.org>
- Ben Beya, Abdennabi. <http://www.english.emory.edu>
- Mendy-Ongoundou, Renée. <http://www.aflit.arts.uwa.edu.au>
- Sobre Clarice Lispector. <http://www.ucm.es>
- Sobre caballos. <http://www.temaker.com/simbolismocaballo.htm>
- Sobre espejos. <http://acacia.pnitc.mec.es>
- Sobre Julia Kristeva. <http://www.cla.purdue.edu>
- Sobre Psicología. <http://www.temas-estudio.com>
- Taracido, Marco. <http://librodenotas.com>