



Facultade de Filoloxía

Traballo de fin de grao

Cuerpos políticos y subalternidad en la narrativa hispanoamericana escrita por mujeres

Autora: Marina González Estévez

Titor: Arturo Casas Vales

Liña temática: Socioloxía da literatura e da cultura

Grao en Lingua e Literatura Españolas

Curso académico: 2019/2020



Facultade de Filloxía

Traballo de fin de grao

**Cuerpos políticos y subalternidad en la narrativa hispanoamericana
escrita por mujeres**

GONZÁLEZ ESTÉVEZ Firmado digitalmente
MARINA- por GONZÁLEZ ESTÉVEZ
32721008N MARINA - 32721008N
Fecha: 30.06.2020
10:56:43 +02'00'

Asdo. Marina González Estévez

Asdo. Arturo Casas Vales

ÍNDICE

1. Introducción.....	5
2. La feminidad como espacio territorializado.....	7
2.1. El sujeto mujer.....	7
2.2. La territorialización del cuerpo femenino: la prostituta como otra..	12
2.3. Los espacios de la feminidad desde el cronotopo de la casa y el burdel.....	15
2.4. Hacia la reapropiación del relato.....	18
3. Reapropiación del cuerpo y el espacio en <i>Muñeca brava</i> de Lucía Guerra.....	20
3.1. Lucía Guerra en el contexto chileno de los años noventa.....	20
3.2. Muñeca brava: violencias sobre los cuerpos y espacios	22
3.2.1. La novela como testimonio de la dictadura.....	22
3.2.2. Cuerpos privados o cuerpos públicos: identidad y conciencia política.....	23
3.2.3. Reapropiación de los espacios urbanos.....	27
3.2.4. La importancia del paganismo y la cultura indígena en la realidad chilena.....	30
4. Transgresión de las categorías en <i>Sirena Selena vestida de pena</i> de Mayra Santos Febres.....	33
4.1. Mayra Santos Febres en el contexto puertorriqueño.....	33
4.2. <i>Sirena Selena vestida de pena</i> : cuerpos fronterizos e identidades queer.....	35
4.2.1. Cuerpos como trincheras: la transgresión de las categorías.....	35
4.2.2. Espacio y legitimidad: <i>bregar</i> por el relato.....	39
4.2.3. Narrar desde el humor como estrategia política.....	41
5. Conclusión.....	45
6. Bibliografía.....	47

Formulario de delimitación de título e resumo

Traballo de Fin de Grao curso 2019/2020

APELIDOS E NOME:	González Estévez, Marina
GRAO EN:	Lengua y literatura españolas
(NO CASO DE MODERNAS) MENCIÓN EN:	
TITOR/A:	Arturo Casas Vales
LIÑA TEMÁTICA ASIGNADA:	Socioloxía da literatura

SOLICITO a aprobación do seguinte título e resumo:

Título: Cuerpos políticos y subalternidad en la narrativa hispanoamericana escrita por mujeres

Resumo [na lingua en que se vai redactar o TFG; entre 1000 e 2000 caracteres]:

Este traballo pretende analizar a cuestión de la construcción de la identidad femenina a través del relato en la narrativa hispanoamericana de nuestros días, tomando como muestra la obra de Lucía Guerra y Mayra Santos Febres. Esta cuestión resulta problemática por haberse representado siempre a la mujer desde la óptica masculina del rechazo y del deseo.



Por ser siempre representadas como objetos, el hecho de escribir desde un cuerpo subalterno resulta un desafío al status quo, la escritura se convierte en un acto subversivo. La elección de estas autoras responde a un interés por los debates que vienen ocupando la agenda feminista desde los ochenta y conciernen a la deconstrucción del deseo, la identidad femenina y las nuevas miradas sobre el cuerpo.

Un concepto fundamental para este trabajo es el de interseccionalidad, muy presente en la narrativa de ambas autoras, por tratar temas como la problemática de la raza, los cuerpos trans y la marginalidad del trabajo sexual en sus narrativas. Este concepto de interseccionalidad es fundamental para entender los estudios feministas y sociológicos de nuestros días. Además, se tendrán especialmente en cuenta los estudios de la escritura desde el cuerpo, que han ganado peso en los estudios literarios en los últimos años, y las teorías de la otredad, fundamentales para todo lo que concierne a la construcción de la identidad de los cuerpos subalternos.

La perspectiva de este trabajo es un análisis literario fundamentalmente sociopolítico y feminista, pero sin olvidar el análisis crítico y semiótico de los textos, que posibilitan su comprensión en profundidad. Este estudio pretende demostrar la complejidad de los relatos identitarios de aquellas que escriben desde la

periferia, de las escrituras que hacen tambalear la idea de todo aquello que debe ser una mujer.

Santiago de Compostela, 30 de outubro de 2019.

Sinatura do/a interesado/a 	Visto e prace (sinatura do/a titor/a) 	Aprobado pola Comisión de Títulos de Grao con data 15 NOV. 2019 Selo da Facultade de Filoloxía
---	--	---



SRA. DECANA DA FACULTADE DE FILOLOXÍA (Presidenta da Comisión de Títulos de Grao)

1. INTRODUCCIÓN

Son muchas las reflexiones que se han hecho en torno a la representación de la feminidad en la literatura y en torno a si existe o no una escritura propiamente femenina. Este trabajo pretende aunar ambas perspectivas por considerar que la articulación del *símbolo mujer* es indisociable de la experiencia de la praxis cultural femenina. Desde una perspectiva diacrónica analizaré brevemente cómo se ha configurado el cuerpo femenino como un territorio semantizado en el imaginario colectivo que la escritura femenina ha luchado por reapropiarse.

Cuerpo, experiencia, espacio y lenguaje se entrecruzan en el proceso de escritura para configurar nuevos relatos sobre lo que significa *ser mujer*. Para analizar este proceso de reapropiación recurriré a la obra de dos autoras que han hecho aportaciones realmente significativas al respecto como son Lucía Guerra y Mayra Santos Febres. Pese al distanciamiento geográfico y generacional, ambas comparten una preocupación por cómo las estructuras de poder se han materializado sobre los cuerpos y sus representaciones, al proyectar sobre ellos un aparato discursivo que los territorializa y los convierte en elementos simbólicos alejándolos del plano de la experiencia. Mientras la obra de Lucía Guerra se enmarca en el movimiento antidictatorial chileno y su feminismo se acerca a los postulados de la segunda ola feminista, Santos Febres explora en su obra las identidades *queer* y las relaciones poscoloniales que han marcado la agenda del feminismo de los últimos años.

Ambas comparten una preocupación por el relato de la mujer latinoamericana, sobre la que se proyectan colonialismo, clasismo y patriarcado. Como afirma Lucía Guerra:

Así, en las diversas teorías acerca de la identidad cultural y los fenómenos de transculturación, se ha omitido la posibilidad misma de que la mujer latinoamericana realice una praxis cultural específica que podría ser considerada, dentro de dicha pluralidad, singularizadora. (Guerra, 1995: 31)

Comparten así una perspectiva feminista interseccional que ha marcado su producción literaria y académica y que resultará fundamental para trazar el análisis de su obra que es el propósito de este trabajo. Las novelas escogidas son *Muñeca brava* (1993) y *Sirena Selena vestida de pena* (2000), que comparten la representación del mundo de la prostitución como espacio en el cual se entrecruzan las complejas dinámicas de poder que constituyen una identidad *otra*. La figura de la prostituta y el análisis espacial de la periferia, entendida como posición territorial de los cuerpos y también como posición

marginal de los discursos que estos cuerpos generan, serán dos puntos capitales de este trabajo, ya que permiten entender cómo se ha configurado el territorio de lo femenino en nuestra cultura.

Por último, quiero destacar la importancia que ambas autoras dan a la transgresión, entendida como estrategia política intencional pero también como supervivencia, en sus obras. En esta idea de transgresión tendrá especial importancia la reapropiación del discurso literario que se establece sobre el cuerpo y la experiencia mediante el humor, la ironía, el uso del espacio público, la resignificación del espacio privado y, sobre todo, la manera en la que se utiliza el lenguaje:

El lenguaje en el que se expresan las ideas nunca es neutro. El lenguaje que usan las personas revela importante información acerca de con quiénes se identifican, cuáles son sus intenciones, para quién están escribiendo o hablando [...] El lenguaje está ligado al contenido y el contenido que yo busco es una teoría y una práctica intelectual que me resulte de utilidad en una investigación activista cuyas prioridades son, sobre todo, democratizadoras. (Levins Morales, 2004: 69)

2. LA FEMINIDAD COMO ESPACIO TERRITORIALIZADO

2.1. EL SUJETO MUJER

Para plantearnos el estudio del relato femenino, primero tenemos que definir qué es lo que entendemos por *femenino*. Aunque este debate destaca por su pluralidad y por su largo recorrido y no está exento de polémicas, trataré de apuntar algunas ideas que considero principales para establecer el marco teórico de este trabajo. Conviene señalar que bajo este título analizaré tanto la construcción de la identidad femenina como la creación del *símbolo mujer* como categoría en el imaginario colectivo mediante su representación literaria, ya que son realidades indisociables.

En primer lugar, considero necesario exponer el concepto de *territorialización*, sobre el que Lucía Guerra ha hecho aportaciones muy significativas, como es el caso de su ensayo *La mujer fragmentada* (1995), donde realiza un recorrido histórico por la representación cultural y filosófica de la mujer en el discurso masculino que ha dominado el espacio público. La autora chilena define la territorialización como el proceso discursivo y semiótico según el cual se totaliza la experiencia femenina tratando de convertirla en una categoría estable, estanca y arquetípica que, al mismo tiempo que se convierte en un símbolo, configure o sostenga una serie de normas sociales o culturales:

De esta manera, se ha configurado toda una zona semántica en la cual el Sujeto masculino atribuye a la mujer los valores negativos de su propia axiología falocéntrica a través de una lógica en la cual para poder Ser es necesario nombrar y oponer el No-Ser. (Guerra, 1995: 22)

La territorialización, por lo tanto, consiste en un proceso de legitimación de la identidad propia frente a la diferencia con el *otro*. Este otro ha sido todo aquello que no entraba en la categoría del hombre blanco: la mujer, las personas racializadas o las identidades *queer*. Desde el discurso hegemónico masculino, que ha controlado la voz pública y la cosmovisión occidental, se ha creado una construcción imaginaria con respecto a lo femenino que, además de servir como refuerzo a la idea de masculinidad por oposición, ha resultado ser un instrumento de control efectivo a la hora de justificar la exclusión de la mujer de la participación en la economía y la política:

Si, por una parte, la sobrevaloración de lo masculino se nutre de la devaluación de lo femenino, esta sustentación del poder patriarcal se fundamenta también en un proceso esencial de descripción y definición del elemento subordinado. Adscribir significados a lo femenino es, en esencia, una modalidad de la territorialización, un acto de posesión a

través del lenguaje realizado por un Sujeto masculino que intenta perpetuar la subyugación de otro. (Guerra, 1995: 14)

La territorialización no se limita al ámbito simbólico, sino que tiene un componente esencialmente espacial. En la línea teórica perfilada por Gilles Deleuze en su filosofía del espacio, Lucía Guerra sostiene que los sistemas tradicionales de simbolización se han servido del eje espacial para configurar la dicotomía en la que se fundamentan las subjetividades femenina y masculina. De este modo, la asociación de lo masculino al eje espacial derecho frente a lo femenino asociado al izquierdo ha generado un sistema de representación en el que “el cuerpo es sólo el eje físico y concreto de una territorialidad simbólica que reafirma las estructuras de poder” (Guerra, 1995: 13).

En este sentido espacial de la territorialización entra en juego el concepto de periferia, entendida como espacio alejado de los centros de acción, tanto histórica como discursivamente. En esta línea, los espacios tradicionalmente asociados a la feminidad y al trabajo de las mujeres se han representado como periféricos en los discursos filosóficos, permeando por lo tanto su representación en la literatura¹.

El discurso abstractizante masculino ha evolucionado de la mano del contexto sociohistórico, pero no debe entenderse esta evolución como una flexibilización de la categoría mujer, sino como un cambio de paradigma que, en cada caso, resulta en una serie inmutable de características que tratan de definir lo que significa ser mujer.

Esta concepción estanca de la feminidad que ha empapado tanto las manifestaciones culturales como la filosofía occidental ha mantenido a la mujer en el espacio de *lo otro*, una categoría que agrupaba realidades muy diversas. Al hilo de esto último, voy a entender en lo sucesivo la feminidad como conjunto de experiencias y patrones socioculturales más que como realidad inmóvil, ya que considero que el análisis de la feminidad debe ser interseccional. La interseccionalidad, que ha constituido un punto clave en la agenda feminista de los últimos años, parte de la idea de que las estructuras de poder se entrecruzan entre sí sustentando un sistema de dominaciones interrelacionadas que atraviesan a los sujetos configurando estructuras muy complejas de poder y relaciones de solidaridad entre grupos subordinados. En este marco teórico

¹ Según Lucía Guerra, la territorialización responde tanto a la materialización de nociones geográficas como la frontera, entendida como línea divisoria que demarca la extensión del poder de un Estado, como a nociones más abstractas. En este sentido, la división espacial entre espacio público y espacio privado sería una traducción del eje espacial derecha/izquierda en la que lo masculino se asocia a la historia y la filosofía mientras la acción femenina se enmarca en el espacio marginal y ahistórico de la casa (1995: 13).

destacan especialmente las aportaciones del feminismo negro, donde tienen especial relevancia las obras de Angela Davis, Bell Hooks y Patricia Hill Collins. Por lo tanto, en lugar de utilizar la feminidad como categoría estanca de análisis sociológico:

Sería de mucha más utilidad comprender cómo las relaciones patriarcales se articulan con otras formas de relación social en un determinado contexto histórico. Las estructuras de clase, racismo, género y sexualidad no pueden tratarse como “variables independientes” porque la opresión de cada una está inscrita en las otras. (Brah, 2004: 112)

En línea con esto último, cabe apuntar que el análisis de la representación de la categoría mujer plantea dificultades al cruzarse con otros factores identitarios como son la clase social, la orientación sexual, la raza o la salud. En las obras analizadas en este trabajo, la clase social y la procedencia geográfica jugarán un papel imprescindible en la construcción del relato femenino, por lo que no podemos estudiarlas como categorías delimitadas y totalmente independientes, aspecto que analizaré más adelante:

Aún existe una tendencia a abordar las cuestiones de la desigualdad centrando la atención en las víctimas de la desigualdad. Las discusiones entre feminismo y racismo se centran a menudo en torno a la opresión de las mujeres negras más que en explorar el modo en el que el género de las mujeres negras y blancas se construye a través de la clase y el racismo [...] y algunos procesos de dominación se mantienen invisibles. (Brah, 2004: 113)

Aunque se haya demostrado que la categoría mujer como concepto homogéneo no se ajusta a la realidad de una experiencia de la feminidad que es múltiple, interseccional y fluctuante, sí que conviene analizar algunos de los pilares sobre los que esta idea de *mujer*, en el sentido tradicional, se sustenta.

El afán totalizador del proceso discursivo se basa en el interés en mantener una estructura dicotómica y jerárquica que ha dominado el pensamiento occidental desde los inicios de la filosofía y que se basa en una serie de oposiciones excluyentes y complementarias que tratan de organizar el cosmos.

La dicotomía tiene una división fundamental y lateral y organiza la realidad en el eje derecho (Hombre, Ciencia, Logos, Orden) o izquierdo (Mujer, Naturaleza, Irracionalidad, Caos). Unos de los primeros filósofos en asentar esta dicotomía fue Aristóteles, quien añade la oposición Perfecto-Imperfecto y Completo-Incompleto, y esta afirmación ontológica se tradujo en su teoría política con la justificación de las relaciones de dominación: amo-esclavo, hombre-mujer y hombre-animal (Guerra, 1994: 18). Aristóteles equiparó la familia al estado y sostuvo que ambos debían regirse por las mismas reglas, primando el eje masculino en esta doble jerarquía. Este es un punto de

inflexión para la construcción del símbolo mujer, a partir del cual se generaron una serie de discursos religiosos, científicos y políticos sobre su identidad.

La sacralización de la mujer, que tuvo como modelo de la feminidad la figura de la Virgen María, aportó una carga moral al *símbolo mujer*, que convivió durante largos periodos con la antítesis de la bruja. Si la Virgen destaca por su hermetismo y su pureza, la bruja representa lo pagano, lo carnal y el descontrol. El modelo de feminidad se basaba hasta el momento en la concepción de la mujer como procreadora, pero los ideales del siglo XVIII sobre la familia y el estado se encargaron de configurar la idea de la mujer como compañera y guía espiritual del hombre, encarnada ahora en la imagen del *ángel del hogar*. El matrimonio monógamo heterosexual se consolidó entonces, en discursos como el de Rousseau, como la estructura social más beneficiosa, ya que permitía al hombre participar en la vida intelectual y política y mantener a las mujeres en las tareas de cuidado.

Aunque la configuración del *símbolo mujer* es muy compleja y extensa, me limitaré a señalar los aspectos que serán relevantes en los siguientes apartados, destacando la dicotomía entre Mujer-Hombre en el eje espacial y la idea de mujer como objeto de deseo bajo la mirada masculina.

Respecto a la primera idea, el falogocentrismo que ha dominado los discursos filosóficos y políticos ha relegado a la mujer a la categoría de objeto de estudio en los análisis de carácter científico y a ser más un símbolo que una productora de discursos en los discursos culturales. Esta asociación podría tener origen en la vinculación de lo femenino con lo natural frente a lo masculino inscrito con la técnica y la cultura que moldean la naturaleza. Partiendo de esta idea, podemos explicarnos cómo el relato masculino ha resignificado el cuerpo femenino hasta convertirlo en un símbolo, fragmentándolo y sobresignificándolo en un ejercicio de territorialización. Estos discursos científicistas serán de gran relevancia a la hora de analizar la construcción moderna de la feminidad, ya que, partiendo del afán experimental de la ciencia ilustrada hasta los discursos freudianos sobre la mujer, han ayudado a justificar la subordinación femenina a las figuras del marido y las instituciones. Territorialización que es doble en el caso de las mujeres racializadas, ya que en este caso se entrecruzan los ejes de raza, clase social y género.

Entender la magnitud del poder simbólico que los procesos de colonización ejercieron en América Latina es capital para poder abordar las dos novelas propuestas, ya que dan

cuenta de la realidad de cuerpos e identidades sobre los que se tejen estas redes de poder. En el caso de *Muñeca brava*, será especialmente significativa la presencia del sustrato cultural mapuche, que se materializa en la figura de Martina, y, en el caso de *Sirena Selena*, la presencia del colonialismo en el Caribe se observa no solo en la discriminación que sufren sus protagonistas, sino también en las constantes referencias al fenómeno del turismo sexual. Al hilo de las intersecciones entre racismo y patriarcado:

Las mujeres sufrieron una doble colonización y estuvieron expuestas a la confrontación con una modalidad dual de dominación: la del grupo colonizado y la del colonizador. Fenómeno que implicó enfrentarse, también, con nuevos discursos e imaginarios acerca de *lo femenino*, los mismos que reafirmaban, desde otra ladera cultural, la subordinación de la mujer asignada por su cultura propia. (Guerra, 2008: 100)

Este doble proceso de colonización, que trasciende de lo político a lo discursivo, no es en absoluto estático y no puede simplificarse en la oposición entre dominación y subordinación, sino que “los procesos de transformaciones culturales se desplazan por un terreno preñado de irregularidades y fracturas [...] y las diversas construcciones de la identidad cultural se insertan en las complejas instrucciones de lo étnico, lo social y lo genérico” (Guerra, 2008: 101). En esta misma línea, Santos Febres plantea que “para muchas mujeres no hay una jerarquía de subjetividades, sino que muchas veces para una mujer tercermundista, tanto la raza como la clase, como la nación son experiencias conjuntas, interconectadas e insustituibles la una por la otra” (Peña Jordán, 2003: 118).

Otro problema que plantea la categoría *mujer* en su sentido tradicional es que se considera complementaria de la idea de *hombre* en una dicotomía excluyente. Es decir, todo aquello que no es *hombre*, tiene que ser *mujer*. Esto plantea un problema de inclusión cuando la identidad se sitúa entre lo masculino y lo femenino, como en el caso del travestismo que analizaremos a partir de la narrativa de Santos Febres. La aplicación de la categoría hombre o mujer a los cuerpos travestis constituye una territorialización muy delimitante. En otras palabras:

En primer lugar, aparece la imagen y representación construida desde el Otro heterosexual, que nombra y asigna formas y sentidos a los sujetos que considera desviados de la imagen hegemónica, es decir, aquellos que no se enmarcan en las representaciones validadas y legitimadas en el escenario social. (Correa Montoya, 2010: 223)

Así, se ha impedido que el relato sobre la feminidad esté basado en la propia experiencia femenina, ya que este relato hegemónico ha conseguido empapar el imaginario colectivo y ha dificultado el reconocimiento de un relato propiamente femenino sobre lo que

significa *ser mujer*. El *símbolo mujer*, utilizado como categoría estanca, no ha resultado una referencia útil para el desarrollo de la praxis cultural femenina, de hecho, lo ha entorpecido, en tanto que la mujer se ha visto relegada al papel de *otra* en los discursos culturales. Subvertir esta categoría y ponerla al servicio de la propia experiencia se convierte en una tarea fundamental en tanto que:

Tal producción permite encontrar inicialmente un punto central en los procesos de identidad, en los que lo cultural y lo temporal, aparecen como elementos claves en la formación del proceso. Ahora bien, en el proceso de constitución del sujeto esta noción de identidad asignada de acuerdo a un orden cultural e histórico, posee su contraparte en el proceso de la identidad resignificada, sobre la cual la identidad se construye en un escenario de confrontaciones y negociaciones permanentes, entre un orden cultural-temporal asignado, y una resignificación que reconstruye la asignación. Por lo tanto, la identidad como proceso se construye en este campo de pugna. (Correa Montoya, 2010: 2019)

Por lo tanto, ensanchar esta categoría y reconocerla como espectro más que como etiqueta permitirá adentrarse en espacios que, hasta ahora, permanecían en lo no-nombrado. Nombrar la propia experiencia se convierte entonces en un ejercicio de reapropiación y reafirmación de la propia identidad:

Grupos de mujeres de color, de lesbianas, mujeres de clase obrera, mujeres discapacitadas, nos encontramos atravesando tranquilamente el mismo proceso de dar testimonio, luchando de nuevo por nuestras propias verdades específicas. Mi descubrimiento de una comunidad de escritoras, artistas y pensadoras de color, fue probablemente la más profunda legitimación que nunca haya recibido de mi derecho a existir, a conocer, a nombrar mi propia realidad. (Levins Morales, 2004: 66)

2.2. LA TERRITORIALIZACIÓN DEL CUERPO FEMENINO: LA PROSTITUTA COMO *OTRA*

En este proceso de significación de la feminidad, la prostituta ha jugado un papel muy complejo en tanto que ocupa el lugar de la *mala mujer* por ser vista como una amenaza para el sistema familiar heterosexual monógamo, pero, a la vez que es temida y despreciada, es objeto de deseo y símbolo de la sexualidad exuberante. Pese a que frecuentemente se ha romantizado la figura de la prostituta, sobre todo en literatura escrita por hombres, para el sucesivo análisis de las obras escogidas analizaremos cómo la prostituta se ha configurado como *la otra* en el imaginario colectivo.

En primer lugar, tenemos que plantearnos qué información sociológica encontramos en la figura de la prostituta. Aquí juegan un rol muy importante tanto los discursos moralistas que la presentan como un peligro para el orden social como los discursos higienistas que triunfaron en los siglos XVIII y XIX y que asociaron la prostitución al estigma de las

enfermedades venéreas, desembocando en políticas urbanas que concentraron la actividad de las prostitutas en una zona aislada del resto de la ciudad, aspecto que retomaremos en el siguiente apartado.

En lo que respecta a la representación de la prostituta, es múltiple y se define por el deseo masculino. Tenemos un ejemplo de ello en ambas novelas, donde se describe un espectro amplísimo de cuerpos en función de *quién* y *cómo* los desea. Mientras que las prostitutas de *Muñeca brava* responden más al arquetipo tradicional de prostituta, con todas sus variantes, en *Sirena Selena vestida de pena* se nos presenta el mundo de la prostitución de las travestis y transgénero, que es un subtipo muy delimitado dentro de este arquetipo, y también mucho más estigmatizado:

La injuria aparece como una marca profunda que señala un lugar diferenciado para el sujeto, un lugar signado por una clasificación asimétrica en la cual el sujeto se encontrará a desnivel con un orden sexual y social hegemónico; la injuria le comunica al sujeto que se encuentra por fuera, que no clasifica, que ha pervertido el orden y por lo tanto le transfiere una noción de identidad diferenciada. (Correa Montoya, 2010: 219)

En el arquetipo tradicional de la prostituta juegan un papel esencial tanto el cuerpo, espacio territorializado por el deseo ajeno, como el estigma que rodea el mundo de la prostitución. En esta línea, es muy ilustrativo el aporte de Santiago Morcillo en torno a la construcción social de la prostituta, ya que utiliza las tesis de Foucault sobre los espacios de la medicina², la prisión y el psiquiátrico para configurar un mapa del universo simbólico de la prostitución. Según este autor, el cuerpo de la prostituta se controlaría por el poder a través de las instituciones de la medicina, mediante los controles y la actitud higienista que dominó la entrada en la modernidad, la prisión, espacio de reclusión de las trabajadoras sexuales, y las instituciones psiquiátricas. Estos tres espacios comparten el ser periféricos al sistema, aunque analizaremos su valor espacial más adelante, y configuran la imagen de la prostituta como mujer desviada del espacio central de la familia y la casa. Esto lo observamos en las obras escogidas, ya que no es casual que todas las protagonistas hayan sufrido el rechazo de sus familias, de las que han tenido que alejarse³.

² “Uno de los polos del poder sobre la vida estará centrado en el cuerpo–especie, en el cuerpo transido por la mecánica de lo viviente [...] todos esos problemas los toma a su cargo una serie de intervenciones y controles reguladores: una biopolítica de la población. A partir de este enfoque se puede comprender que la medicina está atravesada por esta tecnología de poder que le dará una particular forma a su accionar”. (Morcillo, 2015 :302)

³ “[Y] él, bueno, él, salió de casa a los dieciséis para no volver nunca más, después que su padre le rompiera con un bate dos costillas y le quemara unos trajes que se había hecho con tanto sacrificio, no sabe ni por qué, y que la madre encontró rebuscándole el clóset a los hijos. Cuando vio cómo el padre, con cara de

Estos tres ejes de poder se observan en las novelas en situaciones como las que ejemplificaré a continuación. En primer lugar, la medicalización la encontramos en el discurso científicista de Arreola sobre las prostitutas en *Muñeca brava*, quiere saber sus orígenes, las condiciones en las que hacen su trabajo, cómo torturarlas, cuántas son y cómo viven⁴. Este estudio de la prostituta, que triunfó en los siglos anteriores en una línea muy similar al estudio criminológico, partía de principios sesgados que justificasen la exclusión de las trabajadoras sexuales en guetos “alimentando desde un discurso científico un estereotipo sobre las prostitutas que incluye: alcoholismo, mala alimentación, ociosidad [...] Se asocian, entre otros aspectos, la pobreza y la enfermedad con fallas morales” (Morcillo, 2015 :306). Aunque el psiquiátrico no aparece en ninguna de las dos novelas como espacio de encierro real, sí aparece como espacio latente en tanto se considera que muchas de las prácticas sexuales de las prostitutas son desviaciones frente a la moral y la cordura de las relaciones matrimoniales. Es decir, el sexo con prostitutas es visto como un espacio de descontrol que puede llevar a los hombres, es el caso de Arreola o Graubel, a la locura a ojos del resto, en este caso sus mujeres, que se avergonzarían de sus prácticas, no solo por la infidelidad, sino por la *inmoralidad* de estas.

Esta visión de la prostituta como ser que no obedece a las normas de la moral y la salud públicas estará acompañada por la idea de estigma y castigo. En este caso el castigo se plasma en el espacio de la cárcel, en *Muñeca brava* de manera más detallada y en *Sirena Selena* mediante las frecuentes detenciones y abusos policiales⁵.

En líneas generales, podemos concluir que el cuerpo de la prostituta es objeto tanto de la violencia simbólica de sus representaciones en el relato hegemónico, que fluctúan entre el deseo y el temor, como de la violencia institucional del estado moderno que ha perseguido su actividad con una actitud punitiva. Esta confluencia de factores ha desembocado en la creación de un arquetipo femenino de la prostituta como *mala mujer*, que representa los valores del pecado, el desorden y la enfermedad frente a la *buena*

arcángel vengador, le echaba gasolina a sus vestidos, supo que el próximo en quemarse sería él”. (Santos Febres, 2011: 120)

⁴ “Un trabajo exploratorio a base de preguntas y respuestas para aclarar los misterios de esas vidas malignamente dedicadas a los pecados de la carne. Entonces, lo que usted brillantemente sugiere, mi general, es iniciar esta valiosa operación con encuestas y cuestionarios de tipo sociológico”. (Guerra, 1993:17)

⁵ “Luego, la prisión también será otro lugar donde se aísla a las prostitutas que escapan a los burdeles y se hacen clandestinas. De esta forma no solo se controla a estas indisciplinadas, a la vez se renuevan las vinculaciones simbólicas entre la prostitución y la delincuencia”. (Morcillo, 2015: 307)

mujer, materializada en la figura de la madre, que representa los valores de la virtud, el orden y la pureza.

2.3. LOS ESPACIOS DE LA FEMINIDAD DESDE EL CRONOTOPO DE LA CASA Y EL BURDEL

Ahora que hemos analizado la figura de la prostituta, debemos estudiar los escenarios narrativos en los que se la ubica tradicionalmente. Para ello, utilizaré el concepto de cronotopo bajtiniano aplicado a los espacios del hogar y el burdel como espacios simétricos pero antitéticos. La representación del burdel y la casa en la literatura latinoamericana se ha configurado como una serie de características comunes que nos permiten plantear la existencia de un cronotopo del burdel. Las novelas estudiadas en este trabajo comparten la representación de los espacios de trabajo sexual como espacios ligados a la noche, el hermetismo, la ambigüedad y el eufemismo lingüístico en su descripción.

La presencia del prostíbulo en la literatura hispanoamericana es una constante que se presenta en diversas novelas del siglo XX, en las cuales se privilegia este espacio burdelesco a modo de escenario donde confluyen personajes, conflictos, erotismo, violencia y sistemas de poder que lo configuran al punto que podríamos considerarlo como entidad cultural, constituyéndose en una especie de arquetipo que figura en un determinado espacio donde se concreta todo un universo muy especial, apartado de la realidad concreta que lo circunda. Es realmente un cosmos que se rige por sus propias leyes y que cumple una función social.

Si entendemos el concepto de arquetipo como el modelo original y primario que sirve de ejemplar al entendimiento de los hombres, y nos remontamos a lo que Carl Jung nos expresa acerca de ellos, podemos entenderlos como aquellas tendencias que forman la representación de un motivo. representación que puede variar muchísimo en detalle, sin perder su modelo básico, y que se manifiestan en fantasías y con frecuencia revelan su presencia solo por medio de imágenes simbólicas. (Messulam, 2004: 1)

Al acercarnos a la idea de mujer, es necesario analizar a qué espacios se liga en los relatos culturales, donde destacan especialmente los espacios considerados como ahistóricos, donde se incluirían fundamentalmente espacios privados como el hogar. Al respecto de esta cuestión, Lucía Guerra afirma que:

El hacer doméstico ha sido generalmente devaluado en nuestra cultura por considerarse que carece de trascendencia histórica o metafísica. Para una perspectiva centrada en la producción visible de mercado, coser, bordar o cocinar son actividades que, de ningún modo, contribuyen a la transformación efectiva del mundo. Sin embargo, en un proceso de revalorización de lo doméstico, cabe preguntarse qué implicaciones han tenido estas actividades en una relación cuerpo-mundo que se realiza a partir de un ser y un estar en el espacio cerrado y “ahistórico” de la casa. (Guerra, 1995: 171)

Mi propuesta a este respecto es considerar el burdel como un espacio hermético que fluctúa entre lo público y lo privado, ya que es hogar y comunidad, pero también es un espacio de socialización fundamentalmente masculina⁶ que comparte, en su vertiente más tradicional, muchas características con el salón o el casino:

Espacio privilegiado de presencia y acción femeninas, no sólo es testimonio discreto de la diversidad de gustos eróticos en el marco del sistema sexo-género, sino especialmente contexto propiciador de la gestión y representación de las identidades masculinas. El espacio como territorio de acción y proveedor de significado, como posibilidad para indagar los procesos de comunicación y de interrelación que se dan entre sus márgenes, para abrirse a la posibilidad del burdel como jardín donde afloran y se manifiestan masculinidades mediante la gestión del cuerpo, la palabra y el discurso. (Folguera Cots, 2016: 225)

Sin embargo, en este punto, cabe puntualizar que el burdel ya no puede considerarse como espacio aislado y cerrado, sino más bien como cronotopo barrial, sobre todo en el caso del trabajo sexual callejero que observamos en *Sirena Selena*, en cuyo caso la descripción se acercará más a la del espacio urbano que a la de la casa:

Para los sujetos travestis, la ciudad se convierte en el lugar por excelencia para la realización de sus procesos identitarios, es allí donde ellos y ellas pueden recrear estrategias para escapar a los controles, a las represiones y a las regulaciones del orden heterosexual. La ciudad es el territorio posible de los anonimatos, y el lugar de encuentro con otros similares; y es precisamente en este juego de anonimatos, donde la identidad travesti en cercanía y socialización con los iguales, puede ser realizada. Ahora bien, para los personajes de las novelas, las ciudades caribeñas se presentan hostiles y excluyentes, y si bien, han logrado conquistar y arrebatar a dichas espacialidades, lugares para su existencia y socialización. (Correa Montoya, 2010: 222)

En ninguna de las dos novelas se hace una descripción muy explícita o detallada de los espacios del burdel o la calle, pero sí se plasma con mucha certeza el ambiente que resulta familiar al lector porque ya forma parte del imaginario colectivo. En primer lugar, en lo que respecta al *barrio de prostitución* como espacio, hay que señalar que temporalmente lo ubicamos normalmente en la noche como espacio público, ya que durante el día actúa como hogar de las prostitutas. Este es el caso de *Muñeca brava*, donde la noche transforma todo el espacio convirtiéndolo en una performance del erotismo destinada a los clientes o del *Danubio Azul*, espacio marginal que se transforma en club nocturno con pretensiones de *glamour* al anochecer en *Sirena Selena*.

⁶ “El prostíbulo, como institución, juega un rol de socialización a través de la sociabilidad; una transacción de significados que perfila y refuerza trazos identitarios en el caso de los varones”. (Folguera Cots, 2016: 226)

El barrio dedicado al comercio sexual, al que normalmente nos referimos lingüísticamente con eufemismos⁷, es un espacio conflictivo para la ciudad, en tanto que hace explícitos los deseos sexuales menos aceptados y verbaliza los imaginarios sociales, el burdel se opone al hogar y lo desestabiliza, aunque ambos se conciben curiosamente como espacios de descanso para el hombre. Esto ubica el espacio del burdel en el plano de lo periférico tanto simbólica como geográficamente, ya que en la construcción de las ciudades modernas se ha tendido a alejarlos del centro de las ciudades por considerarlos espacios peligrosos para el orden y la salud.

En la asociación del burdel al hogar, destaca el caso de *Muñeca brava*, donde se describe el comedor y la cocina como espacios comunitarios que sirven de escenario para las confesiones de las prostitutas sobre el amor y el oficio. Resulta muy ilustrativo el artículo de Jean-Louis Guereña al respecto de las similitudes entre burdel y salón del hogar:

Nos parece pues claro, a luz de estos diversos testimonios, que el burdel, así como la misma calle o el barrio en los cuales se ubicaba, funcionaba de hecho como un espacio de sociabilidad masculina muy similar a otros a los cuales los historiadores de la sociabilidad han prestado mayor atención. Pero se trataba también de una concentración de varias mujeres que cohabitaban juntas en un mismo espacio. (Guereña, 2003: 564)

En líneas generales, el burdel y el club nocturno actúan en las dos novelas estudiadas tanto como espacio femenino colectivo en el que se crean redes de apoyo como constituyendo un espacio de transgresión para los deseos masculinos. Por último, me gustaría destacar la importancia que tendrá la cultura oral en los espacios femeninos de las novelas, sobre todo materializada en la constante presencia del canto⁸, tangos en el caso de *Muñeca brava* y boleros en el caso de *Sirena Selena*:

Aunque desde la perspectiva de quienes hacían del tango su vida la cuestión se veía de otro modo –pues la música resultaba para ellos un territorio del que apropiarse, la expresión social y simbólica de su lugar de pertenencia–, no puede dejar de reconocerse que el territorio así constituido poseía ciertas características que teñían y deformaban esa condición: la “mala vida” que en él se daba cita y las formas de la sexualidad y el erotismo que allí se practicaban tenían como localización un “entremedio”, una zona vaga e

⁷ “Las variadas denominaciones que ha incorporado procedentes de distintos registros lingüísticos o literarios (lupanar, casa de tolerancia, de alcahuetes, de mala fama, de mala nota, de lenocinio, de citas, de mancebía, llana, de trato, de camas, de recibo, de persianas cerradas, de farol rojo...) o actualmente, los pisos relax, los puticlubs, pisos de masajes, o el simple vulgarismo ‘casa de putas’, reflejan los malabarismos del lenguaje para designar, o quizás estigmatizar mediante elusiones esquivas, una realidad incómoda. La variedad terminológica aducida es un claro ejemplo de (re)producción de ideologías encubiertas en las que se evita o se cuida nombrar ciertos lugares con connotaciones simbólicas y representaciones de género asociadas”. (Folguera Cots, 2016: 233)

⁸ “La música surge, se instala y se apropia de –o es apropiada por– territorios definidos. Hay una espacialidad en la música –o mejor dicho, una territorialidad– que se relaciona con su capacidad para generar pertenencias e identidades y para “espacializarse” en el terreno de la ciudad, configurando territorios que cargan con sentidos particulares en virtud de su presencia en ellos”. (Cecconi, 2009 :51)

imprecisa que no encontraba una definición clara: no era “esto” –la ciudad, el “orden”– ni aquello –el campo, la “barbarie”. (Cecconi, 2009 : 53)

La música actúa entonces como un recordatorio de la propia identidad y como una conexión colectiva, que puede ir de la protesta al duelo. Respecto al papel del bolero en Sirena Selena, cabe destacar que tiene un papel de canto colectivo frente a los discursos individuales, reforzado por la fluidez genérica de los sujetos que entran en diálogo al cantarlo:

Me parece que existe una práctica común en todo el Caribe, es más, en toda la América, que es cantar el dolor para reírse de él. Ésa es la base filosófica del blues, de la plena, del bolero, del feeling. Tú cantas tu dolor para reírte de él, para distanciarte críticamente de él, mirarlo y superarlo. Ésa es una manera de sobrellevar el trauma original del que me estabas hablando, ése que no se puede borrar. (Peña Jordán, 2003: 120)

En esta misma línea, podemos entender la música como discurso colectivo asociado en este caso, además, a los espacios periféricos donde la música se utiliza para seducir, Alda seduce a Arreola con un tango y Sirena toma su nombre del animal mitológico por lo fascinante de su voz, pero también para ocupar ese espacio y contar la propia historia. La música está asimismo asociada en estas novelas al valor lúdico que hace más llevaderas las tareas de la casa o del campo, resultando así subversiva en tanto que crea unión social en los resquicios de los espacios destinados al trabajo y la productividad. Esta conexión entre poder, relato y saber la analizaré en el siguiente apartado, con el que doy por concluido el marco teórico de este trabajo.

2.4. HACIA LA REAPROPIACIÓN DEL RELATO

En base a lo expuesto anteriormente, puede afirmarse que ambas autoras comparten una preocupación por la experiencia del mundo a través del cuerpo y la necesidad de representación de estas experiencias que han caído muchas veces en el terreno de lo nombrado por su situación periférica frente al falogocentrismo imperante.

Existiría entonces la necesidad de “invadir el territorio de los hombres y hacer revisiones a la versión oficial de la Historia modificando el modelo monolítico de los sucesos definidos como significativos, en una evolución histórica analizada desde una perspectiva masculina burguesa” (Guerra, 2008:147). Esta perspectiva hegemónica que encontramos en los discursos históricos y filosóficos ha permeado la representación literaria de los cuerpos, los espacios y las experiencias femeninas de modo que se ha originado un proceso de resignificación de la realidad femenina como periférica. En un discurso

filosófico y literario que ha tendido a primar lo racional y lo público frente a la representación de lo local, lo cotidiano y lo privado, narrar la propia experiencia desde el cuerpo y los espacios femeninos resulta necesario para la liberación de la mujer:

El cuerpo expone las marcas que inscribe el poder sobre su piel. Convierte al cuerpo en arma de ataque. Propone al cuerpo como espectáculo y dice, por ejemplo, cómo se carga con la marca indeleble de la historia y cómo la historia ha vendido ciertos cuerpos, ha herido, silenciado, renegado de ciertos cuerpos para instaurar una versión oficial de los hechos. El cuerpo es el texto que queda fuera del discurso pero que, desde su margen, narra aquello que la voz del marginado no puede pronunciar. La voz dice una cosa y el cuerpo otra. (Santos Febres, 2004 :11)

El cuerpo entra en juego en esta reapropiación como espacio de la cotidianidad, ligado a la experiencia del mundo, un cuerpo del que surgen relatos que lo desterritorializan y se lo reapropian. En palabras de Santos Febres:

Yo lo que sí sé es que el cuerpo es un lugar donde el poder se ejerce de una manera bien interesante y que se puede leer el texto del cuerpo como un texto histórico-social, desde los colores de pelo que escogen las personas hasta las liposucciones y todos esos asaltos quirúrgicos. Ahí se pueden leer las incidencias del poder. Así es como yo definiría el cuerpo, como un texto. (Peña Jordán, 2003: 120)

Observamos aquí una concepción del cuerpo como texto que comparte también la autora chilena cuando afirma que “el cuerpo es un significante/significado constituido e intersectado por ejes de dominación múltiples: de raza, de clase social, género, nación y otros entornos geográficos y culturales” (Guerra, 2008: 52). Añadiendo la importancia de la interseccionalidad, que comparten ambas escritoras, Guerra plantea la necesidad de leer el cuerpo como texto, pero también de reescribirlo y alejarlo del relato hegemónico que “convirtió las experiencias de la mujer en cuanto a su entorno y su propio cuerpo en espacios de lo mistificado, lo silenciado y lo reprimido” (Guerra, 2008: 24).

Esto nos lleva a plantearnos la importancia de la representación simbólica y del uso del lenguaje en la búsqueda de una literatura inclusiva y transversal que ponga el foco en los discursos que se mantuvieron históricamente en el terreno de la no-cultura⁹ en el camino de “una revaloración y una reflexión contestataria que está proponiendo nuevos epístemas a partir de ese doblaje cultural de la mujer [...] que oculta una praxis cultural otra, que se

⁹ “Por otra parte, la devaluación del cuerpo, lo privado y lo cotidiano en aras de la razón/espíritu, lo público y lo trascendental ha relegado las elaboraciones culturales de la mujer al ámbito de la no-cultura. Inaccessibilidad que ha prevenido la posibilidad de insertar construcciones culturales alternativas en los centros hegemónicos de una cultura legitimada por un sistema epistemológico con su red de mecanismos de selección y control, redistribución y ritualización”. (Guerra, 2008: 108)

desliza hacia lo fragmentario, lo sumergido y, muchas veces, lo carente de discurso” (Guerra, 2008: 111).

Entonces, en líneas generales, podemos afirmar que la configuración de una praxis cultural subalterna pasa por la verbalización de las experiencias, de lo ahistórico y de los ejes de poder que cruzan los cuerpos creando un mapa de identidades heterogéneas que no puede comprenderse únicamente bajo el arquetipo *mujer*. Esta praxis cultural conlleva necesariamente una reapropiación de los espacios simbólicos asociados a la feminidad que estudiaré en los siguientes apartados.

3. REAPROPIACIÓN DEL CUERPO Y EL ESPACIO EN MUÑECA BRAVA DE LUCÍA GUERRA

3.1. LUCÍA GUERRA EN EL CONTEXTO CHILENO DE LOS AÑOS NOVENTA

Lucía Guerra ha combinado en su trayectoria de más de treinta años la escritura de ficción con la publicación e investigación académicas, trabajando actualmente en la universidad californiana de Irvine. Pionera en abordar desde una perspectiva feminista la producción de las autoras chilenas, destacan sus trabajos en torno a la obra de María Luisa Bombal y Mercedes Valdivieso, así como sus aportaciones en torno a la escritura feminista como son *La mujer fragmentada: historias de un signo* (1995) o *Mujer y escritura* (2008). En su narrativa, destaca la novela *Muñeca brava* (1993), en la que se centrará este capítulo, el libro de cuentos *Frutos extraños* (1991) y la novela *Más allá de las máscaras* (1984).

La trayectoria de Lucía Guerra está marcada por su posición geográfica en el continente americano, ya que publica tanto desde la academia norteamericana como desde editoriales chilenas como Cuarto Propio. Sin embargo, conviene destacar que este alejamiento geográfico no responde a motivaciones puramente políticas como las de muchos escritores de su generación que se vieron obligados a exiliarse durante la dictadura, sino a razones personales. Su producción, por lo tanto, oscila entre dos espacios académicos, el espacio chileno propio en el que ha sido pionera en el análisis feminista de la literatura y el espacio norteamericano donde ha aportado una perspectiva interseccional sobre la producción literaria de la mujer latinoamericana. Además, ha prestado especial atención al contexto chileno, lo cual se traduce tanto en la ambientación de novelas como *Muñeca Brava* como en la gran cantidad de estudios que ha realizado en torno a la obra de autoras chilenas.

Para entender la obra de Lucía Guerra debemos tener en cuenta su contexto histórico, ya que su trayectoria comienza durante el periodo de la Dictadura Militar chilena. En sus novelas observamos un valor testimonial y político que combina la microhistoria con la reivindicación política, actitud que comparte con las autoras chilenas de su generación. Como señala Lilianet Brintrup:

Con tramas distintas, altamente creativas, las novelistas logran hacer entender al lector que el delirio del poder dictatorial instalado en la ciega irracionalidad ideológica, se instituye no sólo con las armas, sino también con el lenguaje en medio de la ‘tiranía del silencio’ instaurada en Chile a partir de 1973. El testimonio se da tanto a nivel lingüístico, personal y social y que el proceso de duelo de sobrevivientes torturados no puede ser

sólo individual, sino comunitario. Gatillar la memoria para que desde allí se diga, se cuente y narre de la locura de los hechos, es a lo que enfrentan ambas autoras al lector, para que éste sepa y no olvide. (Brintrup, 2020: 127)

Lucía Guerra tiene una actitud claramente contraria al régimen dictatorial de Pinochet, del cual retrata con exactitud el carácter patriarcal y religioso, así como la brutalidad histórica que trajo consigo. La tortura, las desapariciones, el encarcelamiento y la violencia sexual juegan un papel muy importante en la caracterización del régimen militar que se fundaba sobre los valores del miedo y la dominación. Como expone María Teresa Machado Mariscal:

Los regímenes dictatoriales de la década del setenta promovieron la cultura del miedo con el objetivo de aislar al individuo y provocar la ruptura de las redes de solidaridad capaces de conducir a un cambio social. La censura como práctica se estableció desde el primer día y abarcó tanto a las instituciones y periódicos a los que obligaron a cerrar como a la vida cotidiana en general. El intercambio de palabras se convirtió en un ámbito sospechoso por su capacidad de cohesión y poder desafiante. Ante la censura, los escritores desarrollaron diversos modos de expresar su vínculo con la realidad. (Machado Mariscal, 2014: 1)

En esta misma línea, señala que las estrategias discursivas de los autores chilenos en el periodo dictatorial oscilaron entre la alegoría y la denuncia directa en función de su situación geográfica. En el caso de Lucía Guerra, asistimos a la referencia explícita a la dictadura, ya que *Muñeca Brava* se publicó en 1993, tres años después del fin de la dictadura militar, aunque la publicó en Venezuela esquivando la censura chilena y no fue hasta 2015 cuando una editorial chilena, Ceibo Ediciones, decidió reeditar el libro en el país de origen de la autora.

3.2. MUÑECA BRAVA: VIOLENCIAS SOBRE LOS CUERPOS Y ESPACIOS

3.2.1. La novela como testimonio de la dictadura

La dictadura conforma una parte fundamental de la trama de la novela, ya que no sólo actúa como contexto, sino que supone un factor determinante en los acontecimientos de la novela. El inicio de la acción comienza cuando el Gran Benefactor, movido por una inquietud de su infancia, hace apresar a todas las prostitutas de la ciudad para ser entrevistadas por Arreola, quien es seleccionado para esta tarea por su supuesto espíritu científico. Una vez confinadas en la prisión, son entrevistadas de una en una para preguntarles por su oficio. Es en esta prisión donde se conocen las tres protagonistas de la novela: Alda, Meche y Martina. Alda despierta el interés de Arreola ya que le cuenta

la historia que él quiere escuchar, llena de clichés sobre la prostitución y narrada con seducción. Sin embargo, en una narración paralela, las tres compañeras de celda se cuentan sus inicios en la prostitución y su pérdida de la virginidad, lo que las unirá para el resto de la novela.

En la prisión se dan dos acontecimientos fundamentales para la trama: el asesinato de Débora por los militares y el encuentro entre Alda y el revolucionario que le entrega un papel con una dirección. A partir de ese momento, las tres mujeres se verán involucradas en el movimiento antidictatorial por partida doble. Por una parte, colaborarán con los subversivos y, por otra, Alda seducirá a Arreola hasta conseguir información sobre sus próximos movimientos. La trama política condicionará la vida privada de las tres mujeres que ven cómo sus vidas cambian al involucrarse en el Movimiento, hasta el punto de que Alda decide sacrificar su propia vida por intentar acabar con el régimen al final de la novela:

La señora Carolina guarda un revólver en su velador y hace algún tiempo me enseñó a disparar por si alguna vez entraban a robarnos...Pero lo más importante de todo, José Miguel, es que podría salvar a toda nuestra gente eligiendo mi propia muerte. (Guerra, 1993: 144)

3.2.2. Cuerpos privados o cuerpos públicos: identidad y conciencia política

A lo largo de toda la novela asistimos a una reflexión tanto implícita como explícita sobre el cuerpo femenino y su manera de ocupar los espacios públicos y privados. En primer lugar, conviene mencionar la presencia de la dicotomía entre buena y mala mujer a lo largo de toda la novela, materializada en la oposición *puta* o *señora* que utilizan las protagonistas: “Muy bien hecho— se adelantó a decir Alda. Las putas no debemos mezclarnos con las señoras decentes” (Guerra, 1993: 65).

Quizá uno de los aspectos más interesantes de la novela sea cómo se crea la identidad colectiva y la conciencia política en las prostitutas, que se podrían entender como personaje colectivo por su aspecto casi coral en momentos como el entierro de Débora o la descripción de la Calle de la Noche¹⁰:

¹⁰ De todos modos, sí hay una diferencia muy clara entre las diferentes prostitutas, con sus jerarquías y sus funciones específicas, además de un claro protagonismo del trío compuesto por Alda, Meche y Martina, como expone Machado Mariscal: “Aunque varios críticos sostienen que la prostituta es un personaje colectivo en la novela (Ruiz 133; Rodríguez 240), no es menos cierto que las personalidades de las mujeres

Cada una posee un espacio cuidadosamente asignado por la empresaria quien, en el momento de finiquitar el contrato, delimitó aquel fragmento del cuerpo que representaba la mercancía de mayor valor. A las más afortunadas les corresponde sentarse de perfil en el alféizar dejando a la vista piernas y caderas, las de busto prominente permanecen de pie sumiendo el vientre para realzar la carne turgente, mientras las de ojos hermosos o labios sensuales completan la coreografía de cuerpos mutilados cambiando de lugar al final de cada bolero. Les está estrictamente prohibido hablar y los únicos gestos permitidos son aquellos que hacen visible el fragmento más atractivo para la subasta nocturna. (Guerra, 1993:11)

Asistimos aquí a una manifestación de la fragmentación del cuerpo femenino, concepto sobre el cual la autora chilena ha reflexionado ampliamente en obras como *La mujer fragmentada*, ya que se entiende el cuerpo como receptor del deseo masculino y como capital erótico en función de su productividad y rentabilidad. La dicotomía del título de este apartado responde a la división que se efectúa en la novela sobre los cuerpos de las mujeres, los presos o los muertos de la dictadura frente a los cuerpos hegemónicos de los mandos militares. Utilizo el término cuerpos públicos porque son cuerpos que se han considerado ilegítimos y sobre los que han recaído diferentes violencias que van desde lo sexual a la tortura o el asesinato, pero también porque en palabras de Alda:

Le decía que me llaman mujer mala, también me dicen mujer pública, fíjese, yo entiendo que por esto quieren decir mujer que pertenece a muchos o a todos los hombres, como las plazas o los focos que alumbran las aceras, en contraste con la mujer privada que será la que se casa por la iglesia y por el registro civil y pertenece por el resto de su vida a un solo hombre [...] Y así como me llaman mujer pública también se les ha ocurrido que soy una mujer de la calle, como si ellas fueran mujeres de la casa, ¿cacha la onda? (Guerra, 1993: 35)

En esta afirmación, Alda no solo está señalando la dicotomía entre los dos arquetipos femeninos, sino que está introduciendo el concepto de *pertenencia*, fundamental en la reflexión sobre el cuerpo femenino. En la violación y en la tortura hay un elemento común: la víctima se ve despojada de su propio cuerpo frente a la voluntad de quien ostenta el poder. En *Muñeca brava* las protagonistas saben qué es lo que les espera a las mujeres que desobedecen, ya que la dictadura militar destacó por sus crueles torturas, teniendo métodos específicos para las mujeres, lo cual es una de las razones por las cuales Arreola disfruta de su misión: “Las posibilidades de investigación le parecieron realmente extraordinarias [...] surgirían nuevos y valiosos datos que le permitirían convertirse en

son claramente diferentes. Es, sobre todo, el cuerpo del personaje de Alda el utilizado para a través de él invertir las relaciones del eje saber poder con respecto al cuerpo militar y el cuerpo que problematiza la voz autoritaria” (2014: 140).

un verdadero pionero en la creación de procedimientos de tortura especialmente diseñados para las mujeres” (Guerra, 1993: 28).

En esta misma línea, el deseo que Arreola siente por el cuerpo de Alda, que es cuerpo político en tanto que es periférico y en tanto que resulta clave para la resistencia política, se basa en la dominación y en el deseo de posesión:

Sintió el deseo de hacerla suya una sola vez para posteriormente recluirla en uno de los tantos cajones de un metro por tres destinados a los presos políticos [...] penetrarla y poseerla totalmente en medio de una tarde cualquiera para después dejarla encarcelada hasta que se muriera de hambre. (Guerra, 1993: 92)

Este deseo de posesión de la mujer, característica de su construcción patriarcal de la mujer, es irónicamente lo que le da la libertad a Alda, que sabe que, si le hace sentir que disfruta con él, Arreola se sentirá poderoso y no la matará: “Hacelo sentir hombre y te perdonará la vida. Sin saber entonces de dónde, Alda saca fuerzas y empieza a gemir y a mover las caderas fingiendo que gira en un orgasmo sin fin” (Guerra, 1993: 86). Alda subvierte así la dominación en su relación con Arreola, que comienza a depender de ella porque le hace sentirse seguro mientras urde una traición a sus espaldas, pero Arreola se siente seguro con Alda porque teme a las demás mujeres, a las que no puede dominar, ya que se refugia en el poder de sus propias inseguridades. Este indicio que hábilmente observan Martina y Alda será lo que le permita a la prostituta atarlo a ella, junto con los encantos de la anciana. Este deseo que es a la vez miedo y ansia de posesión se debe a que según Arreola las mujeres son misteriosas e incomprensibles, pero este falso misterio no es más que el rebasamiento de un esquema de la feminidad demasiado cerrado que la experiencia concreta de la feminidad sobrepasa. En palabras de la autora:

El placer sexual y la palabra de la mujer rebasan, entonces, las estructuras creadas por el falogocentrismo y, al contemplarse ella en la imagen mutilada de lo femenino, según la imaginación masculina, entra en un sistema de codificación que ha mantenido a la mujer en lo no reconocido, en lo censurado y lo reprimido. (Guerra, 1995: 157)

Los territorios que habita el cuerpo femenino no se refieren solamente a lo simbólico o a lo social, sino que hay espacios físicos concretos vedados a la mujer. En su tesis, Machado Mariscal hace una diferenciación muy productiva entre cuerpos dóciles o cuerpos indóciles, asegurando que los cuerpos de las mujeres de la novela son indóciles porque se atreven a ocupar espacios que socialmente no les corresponden: “Con esto presente, demostraremos cómo la representación del cuerpo indócil desmantela el sistema binario bajo el cual el sistema hegemónico y patriarcal asigna las fronteras territoriales en que el cuerpo debe moverse” (Guerra, 1995: 152). Estas fronteras son las que sostienen la

dicotomía entre *puta* y *mujer decente*, relegando a una al cronotopo de la noche y el prostíbulo y a otra al del día y el hogar. Tenemos un ejemplo de esta asociación en cómo se representa a las prostitutas como una extensión del espacio del burdel, hasta el punto de nombrarlas *habitantes de la calle de la noche*, mientras que la esposa de Arreola está recluida en el espacio del hogar. Arreola se relaciona con cada mujer en un espacio diferente, mientras que habita su hogar legítimo con su esposa, se reúne con Alda en otra casa, a donde la lleva con los ojos vendados, porque las relaciones con prostitutas se asocian a los espacios escondidos y herméticos. De hecho, solo le concederá a Alda ver el espacio de la habitación cuando ella comience a despertar interés en el militar. Hasta ese momento, Alda permanece con los ojos vendados, lo cual la hace perder la noción del tiempo y del espacio, esta pérdida de la linealidad temporal se da también en el espacio del burdel, donde habitualmente se entra de noche y se sale al amanecer, o en el casino, espacios que han sido tradicionalmente asociados a la masculinidad en la literatura. Por lo tanto, podemos concluir que el espacio de encuentro sexual actúa como una pausa temporal en la acción masculina porque se percibe y representa como momento de descanso para el hombre, al igual que el hogar matrimonial. Por ello, cabe destacar que los dos se perciben como espacios ahistóricos en el imaginario colectivo, incluso en las palabras de las propias protagonistas:

Las hijas de Agar saben que nada tienen que temer, las órdenes proferidas tras una metralleta pertenecen a ese otro mundo siempre en discordia por un poder que ellas menosprecian puesto que, en el lecho, vencedores y vencidos son lo mismo: un cuerpo en movimiento y a la conjura del placer, un gemido de niño doliente y un suspiro que se aloja en la marea tranquila del sueño. (Guerra, 1993: 19)

Sin embargo, no hay que confundir esto con una falta de conciencia de clase, las mujeres de la novela tienen conciencia de su propia explotación, solo que renuncian a la participación en los circuitos políticos, de los cuales se sienten excluidas: “Cabréate, Julieta, con tu política. Las putas nunca hemos tenido na’ que ver con la política. Así habrá sido siempre, Adelita, pero las fuerzas de la historia cambian la vida de la gente” (Guerra, 1993: 125). La conciencia de clase se materializa en relaciones de solidaridad, no solo entre el gremio, sino con otros colectivos marginales como los gitanos, los circenses o los revolucionarios escondidos. Estos colectivos comparten una situación periférica en el sistema, no solo en lo socioeconómico, sino en lo espacial, ya que estos grupos marginales se asocian con los espacios urbanos y periurbanos. La ocupación del espacio público en la novela será el aspecto que trate el siguiente apartado, pero conviene abordar en este punto la cuestión de la legitimidad.

A lo largo de toda la novela, asistimos a una reflexión sobre la legitimidad y la moralidad aplicadas a la condición de prostitutas de las protagonistas, quienes protestan ante los que las tachan de inmorales, pero, al mismo tiempo, se saben excluidas del espacio público. Alda, por ejemplo, atraviesa un cambio identitario al comenzar a militar, hasta el punto en que afirma que su vida ha adquirido sentido:

Y sonrío al pensar que no será enterrada como una prostituta cualquiera que no pudo dejar huella de su paso por el mundo [...] y siente que su propio cuerpo, el cual solo le había servido para ganarse el pan, ahora sirve el propósito de ayudar a los perseguidos. (Guerra, 1993: 107)

Alda se considera legítima en base a su militancia política, a pesar de que no participa de la manera tradicional y pseudoinstitucional en la que se ha articulado la militancia masculina que ha heredado muchas de las estructuras de partido y jerarquías en su organización. Sobre esta misma cuestión de la militancia masculinizada ha reflexionado Gioconda Belli en *La mujer habitada* (1988), cuya protagonista, como Alda, se siente a veces intrusa en el mundo de la resistencia política. Es muy revelador que Alda se considere legítima en el momento en el que participa en los espacios tradicionalmente masculinos, aunque sea a través de su cuerpo y su sexualidad, algo que no se les exige a los hombres. Es decir, Alda considera que en el momento en el que transgrede el arquetipo tradicional de *puta* es cuando su vida adquiere un nuevo sentido, pero no únicamente en el sentido de sus propios propósitos y motivaciones, sino en cómo la perciben los demás.

3.2.3. Reapropiación de los espacios urbanos

Como veíamos en el apartado anterior, la feminidad se ha ligado en el discurso masculino a los espacios ahistóricos como son la casa o el prostíbulo, que comparten el hermetismo y el ser concebidos en el imaginario colectivo como un lugar de descanso para el hombre. La mujer se ha visto relegada a estos espacios históricamente y ha habitado el resto de los espacios, los espacios públicos que se conciben como históricos, como una intrusa. Por ello, la transgresión de las protagonistas de la novela no es sólo político o simbólico, sino que es espacial. Este apartado tratará de analizar el uso del espacio en la novela *Muñeca brava*, en la que los cuerpos femeninos orbitan en torno a una serie de espacios muy diferenciados como son la prisión, la iglesia, el prostíbulo o la plaza pública, resignificándolos así con su presencia.

Machado Magistral, en su tesis, expone que el cuerpo de la prostituta es un espacio en sí mismo y que se liga simbólicamente al espacio chileno, constituyendo un cuerpo marginal al igual que los cuerpos de los subversivos (2014: 107). En esta misma línea, Lucía Guerra

expone que los cuerpos que ocupan el espacio público durante la dictadura se tornan políticos ya que el régimen militar chileno limitó la presencia en estos espacios a través de la cultura del miedo y medidas como el toque de queda o la represión de las manifestaciones:

Una práctica fascista y militar que en Chile encendía antorchas al nuevo régimen [...] no hacía posible conformarse con la sencilla producción de textos para una tradición clásica europea. Y el gran seno de la escritura en su teoría estaba siendo suplantada por pechos de mujeres que portaban la foto de un hijo o un esposo desaparecido mientras se encadenaban a las rejas de los jardines del Congreso clausurado por Augusto Pinochet. Pechos que corrían el peligro de cárcel y de muerte, cuerpos de mujer que eran también un cuerpo político. (Guerra, 1995: 154)

En la novela podemos distinguir una división entre los espacios privados asociados tradicionalmente a la feminidad como el hogar familiar y los espacios públicos controlados por la dictadura militar:

La dictadura chilena implementó un toque de queda que anuló los lugares públicos de reunión (López Vicuña 125). Por ello, la función atribuida al espacio exterior desaparece al igual que la protección que ofrecen los espacios privados como la casa o, como en este caso, el prostíbulo. (Machado Mariscal, 2014: 115)

De esta afirmación podemos sustraer que la dictadura eliminó la frontera entre lo público y lo privado ya que expuso las calles a una vigilancia constante, redistribuyó los espacios como hospitales convertidos en prisiones o convirtió la casa en escondite de los subversivos. La Calle de la Noche, por ejemplo, comienza siendo un espacio hermético y de libertad para las mujeres que la habitan, pero esto cambia con la redada militar.

A la vez que distinguimos entre espacios públicos y privados, o históricos y ahistóricos, podemos distinguir entre cuerpos presentes y ausentes¹¹. Con cuerpos ausentes me refiero a cuerpos como el de Débora, que habita una tumba vacía como tantas otras durante la dictadura, como el de Doña Rosa que se aparece en la cocina de Martina o como el de la difunta novia de Roberto, con la que Meche se siente vinculada a través de su amor por el revolucionario. Estos cuerpos, aunque ausentes, también resignifican los espacios que

¹¹ Aunque, como apunta Paula Daniela Bianchi, ninguno de los cuerpos se llega a describir nunca, ya que la autora alude intencionalmente a la forma arquetípica de la prostituta al presentarlos parcialmente como generadores de placer y cosificados, características corporales asociadas a los cuerpos más representados en la cultura oficial: voluptuosos, cálidos, normativos (2013: 155). Aporta, además, que los cuerpos de las prostitutas participan de una doble significación como “portadores de goce y erotismo” y como “abyectos y peligrosos por amenazar el orden heterocentrado” (2013: 154).

habitan las mujeres¹², destacando el caso del cuerpo ausente de Débora, en torno al cual se crea una catarsis colectiva y un espacio de subversión alrededor de su tumba simbólica:

DÉBORA

NO SABEMOS DONDE ESTÁ TU CUERPO

PERO AQUÍ ESTÁ TU ALMA. (Guerra, 1993: 58)

Muy pronto el epitafio comenzó a dar a luz una progenie de gritos que denunciaban las injusticias del dictador, las cuales eran silenciadas por optimistas bandos militares y por siniestras torturas [...] Nunca se supo quién fue la primera mujer que decidió inscribir su protesta con un fino lápiz labial pero, desde entonces, ninguna de ellas salía a rezarle a la animita de Débora sin antes echarse en el bolsillo o la chauchera el tubo plástico de Max Factor, Elizabeth Arden o D'Albert Lorenz. (Guerra, 1993: 70)

La tumba de Débora se convierte entonces en un espacio para la rabia colectiva donde las protestas se van superponiendo de manera anónima y coral, lo cual resulta subversivo no solo por el carácter político de las pintadas, sino por el hecho de enterrar a su compañera de la que ha desaparecido el cuerpo y por convertir la tumba de una prostituta asesinada por los militares en un lugar ritual. La importancia de la tumba radica en que es una muestra del estatus y la posición del cuerpo una vez muerto, es la manera que tiene la memoria de ocupar el espacio público, por eso resultan tan dolorosos los cuerpos que desaparecen en la dictadura, porque son escondidos para matar su recuerdo. La santificación de Débora se produce a partir de la creación de una tumba simbólica¹³, que subvierte la dicotomía arquetípica de la feminidad en un giro total al convertir a la *puta* en *santa*.

Otra reapropiación significativa es la que los cuerpos presentes hacen de los espacios al despojarlos de sus usos tradicionales. En primer lugar, es muy representativo el hecho de que las tres mujeres abandonasen su hogar familiar y renunciasen a vivir según los parámetros de la estructura matrimonial tradicional, trasladándose a un nuevo hogar, la casa de Doña Carolina, que actúa como encierro, pero también como comunidad y unión entre mujeres. Pero este mismo lugar, que obedece al cronotopo del prostíbulo, se resignifica cuando ya no se utiliza para el placer masculino, sino también como punto de

¹² Sobre cómo los cuerpos muertos resignifican los espacios, señala Paula Daniela Bianchi que: “estos cuerpos constituyen un escenario de interrelaciones, un territorio que resignifica espacialidades y reproduce sentidos diversos [...] El cuerpo muerto prostituido es deseado y rechazado como consecuencia de la discriminación de una cultura regulativa y estructurada históricamente entre clandestinidad y exhibición” (2013: 154).

¹³ “Es santificada en una ceremonia pagana, que burla los rituales y las regulaciones religiosas y culturales. Es canonizada por una mujer que además es prostituta en un lugar desacralizado como la calle. Aquí se invierten y subvierten los roles, las discursividades y representaciones de la cultura dominante”. (Bianchi, 2013: 157)

encuentro con los revolucionarios, es el caso de la habitación de Meche, que finge usar para mantener relaciones con Roberto cuando la realidad es que este ha venido por motivos políticos.

En la misma línea, se resignifica la Iglesia, lugar que las prostitutas consideran vedado para ellas por no ser *mujeres decentes* o la consulta del doctor, ya que se añaden usos revolucionarios por encima de su significado convencional como espacios. Por último, cabe destacar la ironía que se da en la situación del discurso del Gran Benefactor en la plaza de la ciudad, cuando la primera fila del discurso la ocupan las prostitutas, que deben aguantar la risa ante la solemnidad con la que el dictador pronuncia su discurso sin saber quiénes ocupan la plaza: “Oye, claro que no hay que negar que cuando se puso a decir que las mujeres éramos tan puras, daba un poco de risa ¡Qué iba a saber el viejo crestón que en la primera fila tenía a puras putas!” (Guerra, 1993: 130).

Se puede concluir, por lo tanto, que en *Muñeca brava* existe una intención de resignificar el espacio mediante la presencia de cuerpos, invirtiendo la relación centro-periferia al dar un nuevo significado a cronotopos como el prostíbulo o el lecho que asociaban la feminidad a lo ahistórico, así como una subversión del espacio público al ser ocupado por esos cuerpos periféricos. Esta reapropiación se logra al representar esos espacios desde la perspectiva de la experiencia temporal y espacial femenina, ya que la focalización narrativa nos permite abordar los espacios de la feminidad, tradicionalmente retratados desde la perspectiva masculina, desde una mirada propiamente femenina. Así, el tiempo y el espacio se flexibilizan en un proceso de reevaluación de sus significados que pone sobre la mesa cuestiones como los límites de lo público y lo privado, la experiencia de habitar el espacio público en un cuerpo considerado como periférico y la importancia de observar cómo se configuran los procesos temporales en los espacios tradicionalmente considerados como ahistóricos.

3.2.4. La importancia del paganismo y la cultura indígena en la realidad chilena

Por último, conviene tener en cuenta la convivencia de universos simbólicos en torno a lo urbano que se da en la novela, en tanto que hay una convivencia entre la visión occidentalizada de lo urbano que poseen los militares y la visión pagana e indígena de lo urbano como expresión colonial que forma parte del sustrato cultural chileno. En la visión patriarcal de la mujer indígena se entrecruzan la clase social, la raza y la feminidad de

manera que: “devaluar a las indias resulta necesario para poder colonizarlas, cristianizarlas y apoderarse de sus tierras y cuerpos” (Messulam, 2004: 28).

Esta dualidad se materializa especialmente en la figura de Martina, descendiente mapuche, que pese a compartir parte de la cosmovisión colonial, conserva gran parte del conocimiento y la memoria indígenas. Martina es, además de mapuche, mucho mayor que Alda y Meche, por lo que su cuerpo resulta aún más periférico, mientras ellas habitan las habitaciones del prostíbulo, Martina se ve acotada a la cocina, ya que ya no puede trabajar como prostituta. Sin embargo, este espacio tradicionalmente asociado al cuidado del hogar y los acontecimientos ahistóricos es uno de los más importantes de la novela, ya que acoge el conocimiento colectivo de las mujeres mapuches que ha sido transmitido por generaciones hasta llegar a Martina. Esto incluye tanto las recetas y la cultura gastronómica chilena, que aúna orígenes indígenas con influencia colonial, como los remedios medicinales y los embrujos que le ha enseñado Doña Rosa.

Estos remedios y embrujos, que se asocian a la cultura popular y han sido frecuentemente olvidados por la visión logocentrista occidental y masculina, se convierten en perturbadores del orden patriarcal en dos ocasiones, en primer lugar, cuando Martina, en contra de la voluntad de Doña Rosa, manifiesta su interés en utilizarlos para vengarse de su marido maltratador y poner fin a su sufrimiento y, en segundo lugar, cuando le indica a Alda cómo hechizar a Arreola para hacerlo depender de ella.

Habitar la ciudad en un cuerpo racializado hace que la experiencia del espacio esté atravesada no solo por la discriminación patriarcal y de clase, sino por el racismo sistemático. La propia Lucía Guerra ha reflexionado sobre esta cuestión en *La ciudad ajena: Subjetividades de origen mapuche en el espacio urbano*: “La ciudad era sinónimo del orden impuesto al otro indígena y en su materialidad encarnaba lo imperecedero. Por ello, en el discurso de la época fundar ciudades equivalía a perpetuarse” (Guerra, 2013: 303). También señala en *Mujer y escritura*, en el capítulo dedicado a las perspectivas poscoloniales que los discursos colonialistas europeos “dislocaron el poder del lenguaje del colonizado, ahora despojado de su propia concepción del tiempo y espacio” (Guerra, 2008: 99) y que esta imposición del discurso generó un “binarismo espacial y temporal [...] estableciendo la distinción binaria entre espiritualidad, racionalidad y trascendencia de lo europeo, en contraposición a la materialidad primitiva de la *periferia* colonizada” (2008: 100).

En la figura de Martina asistimos a una reapropiación del espacio asignado a la mujer, ya que “eran puros hombres los que trajinaban por el mundo mientras las mujeres se quedaban encerradas en una casa” (Guerra, 1993: 103). No obstante, la anciana se siente poderosa en el espacio supuestamente ahistórico diseñado para el cuidado al mudar su utilidad: “por primera vez en su vida, tan enturbiada por un destino adverso, ella allí en la cocina, se había sentido ama y señora del tiempo” (Guerra, 1993: 101). Por tanto, teniendo en cuenta lo expuesto por Lucía Guerra en torno al binarismo *mujer colonizada y hombre colonizador* podemos concluir que la reapropiación del relato femenino pasa necesariamente por la reapropiación de los espacios considerados como ahistóricos y el reconocimiento de una praxis cultural femenina heterogénea caracterizada por la revalorización del saber doméstico (Guerra, 2008: 109) y la legitimación de saberes tradicionales, donde se incluirían, entre otros, la práctica de la brujería y la hechicería, según la autora chilena¹⁴. Este nuevo relato, en contrapartida al saber logocéntrico que ha territorializado estos espacios y los ha deslegitimado como generadores de prácticas intrascendentes, sí tiene en cuenta la importancia de la experiencia corporal y sensorial del entorno como parte fundamental de la cosmovisión y la filosofía. Es decir, la praxis cultural tanto de la hechicería como de los saberes domésticos, que se han transmitido entre generaciones circulando al margen de la cultura oficial, se alejaría de lo fragmentario para pasar a formar parte de un discurso articulado que configure, en la medida de lo posible una revaloración de lo que ha permanecido en los espacios *no visibles* y periféricos de lo femenino. En conclusión:

Las prostitutas y sus cuerpos conforman su propio escenario de expresiones performativas. Con los rituales, con las hechicerías, con las ceremonias en las tumbas y la escritura de epitafios, el cuerpo se torna escenario de disputas y de resistencias oblicuas. El cuerpo se convierte en territorio que lucha para descolonizarse y escapar de la violencia del anonimato y del olvido. (Bianchi, 2013: 161)

¹⁴ En esta misma línea, defiende que, además de ser una praxis cultural, la hechicería y la magia sexual aspiraban a invertir el orden patriarcal en la medida en que los conjuros de amor estaban destinados a conseguir un marido que procurase sustento o en tanto que implicaban una resistencia activa contra la violencia sexual cuando estaban destinadas a amansar al marido que golpeaba a su esposa o a ligar al esposo infiel (Guerra, 2008: 108) y que la heterogeneidad de las prácticas culturales en el espacio latinoamericano produjo un intercambio de saberes que podemos considerar como la constitución de un espacio de subalternidad que congregó a mujeres indígenas, africanas y españolas (Guerra, 2008: 109).

4. TRANSGRESIÓN DE LAS CATEGORÍAS EN *SIRENA SELENA VESTIDA DE PENA* DE MAYRA SANTOS FEBRES

4.1. MAYRA SANTOS FEBRES EN EL CONTEXTO PUERTORRIQUEÑO

La trayectoria de la escritora puertorriqueña Mayra Santos Febres comienza alrededor de los años 90 con la publicación de poemarios como *Anamú y manigua* (1990) o *El orden escapado* (1991). Su trayectoria como narradora va desde los libros de cuentos como *Pez de vidrio* (1994) a novelas como *Cualquier miércoles soy tuya* (2002) o la novela que analizaré en este capítulo, *Sirena Selena vestida de pena* (2000).

También es notable su vida académica, ya que ha escrito ensayos aclamados por la crítica como *Sobre piel y papel* (2005) y ha trabajado como profesora en Harvard y Cornell University, aunque actualmente es catedrática en la Universidad de Puerto Rico.

Aunque el espacio puertorriqueño tiene una importancia capital en su obra, Santos Febres pone el foco en un espacio transcaribeño, en el sentido en que perfila una identidad común caribeña que se fundamentaría, entre otros aspectos, en la política, los procesos de colonización, el cuerpo, el lenguaje y el humor. En la novela asistimos a una relación de centro–periferia entre las propias islas del Caribe y, aunque analizaré este aspecto en el apartado relativo al espacio, a una referencialidad constante al mundo occidental mediante la presencia de anglicismos, referentes culturales de mujeres blancas y el constante deseo de *glamour*. Es también notable la presencia del fenómeno del turismo sexual, ya que el Caribe es visto por los ojos occidentales como destino exótico y erótico, visión que condiciona los cuerpos y los resignifica como objetos de deseo.

En cuanto a la relación que guarda con su contexto sociopolítico, es necesario tener en cuenta la situación política de Puerto Rico en las décadas de su producción literaria, así como la constante presencia de la insularidad en su obra, aspecto que trataré más adelante. Además, conviene resaltar que se declara marcadamente feminista y anticapitalista, como ejemplo nos servirá la entrevista que le realizó Teresa Peña Jordán en 2003:

TPJ: ¿Cómo concibes la labor del feminismo ante los retos del nuevo milenio o de la globalización?

MSF: Se ha hablado un poco de post-feminismo. Está en una postura que a mí me parece algo reaccionaria. Claro, se puede entender lo post-feminista si uno piensa en el programa del feminismo liberal que buscaba, verdad, un mayor poder adquisitivo y unos mayores lugares empresariales para un tipo de mujer, para la mujer blanca de clase alta de los

países del centro de la globalización [...] El resto de las mujeres todavía tenemos que pelear mucho, sobre todo mientras nos encontramos en las escalas sociales más bajas de lo que se conoce como el Tercer Mundo. Por lo tanto, el postfeminismo me parece una postura, mejor dicho, una ideología y una reconversión del feminismo liberal desde la globalización, y con la ceguera de la globalización en referencia a las mujeres de sectores no industriales, no globalizados aún. La globalización nos presenta un reto importante: cómo se logra hacer un movimiento feminista más global, es decir, más enterado y más integrador de las diferencias de las mujeres. Y eso me llama mucho la atención y, por lo tanto, pues sí pienso que es necesario repensar el feminismo desde el espacio de lo global y del mundo transnacional de una manera compleja y visionaria. (Peña Jordán, 2003: 118)

Las claves ideológicas que se intuyen en esta intervención están fuertemente ligadas con el mensaje interseccional de su obra que, sin tratar temas específicamente políticos como vimos en el capítulo anterior, es política en cuanto pone el foco en la existencia de identidades que resultan subversivas para el modelo patriarcal y capitalista. Identidades que suponen una realidad política, pero que quizá, en palabras de la autora, no hagan un desafío consciente al sistema. Esta idea, presente a lo largo de su obra, consiste en entender el mundo más allá de la dicotomía de dominado-dominador, ya que para el dominador los límites están claros, existe la transgresión, por el contrario, para las dominadas, la existencia fluctúa en ese espacio de negociación y transgresión:

MSF: A mí la palabra transgresión siempre me ha confundido. Hay que ver qué es lo que se está transgrediendo. Ésta es una palabra que surge desde un espacio que está absolutamente seguro de dónde queda el límite, de dónde está la frontera que no se puede cruzar. Es decir, desde la clase alta, desde los países europeos del Primer Mundo heterosexual y blanco, es fácil hablar de transgresión. Pero pa'l resto de nosotros, los satos, la gente que anda por ahí inventándose el orden todos los días, la transgresión es algo más negociable. (Peña Jordán, 2003: 121)

Podemos concluir, entonces, que la autora puertorriqueña tiene un enfoque interseccional que se aleja de los análisis del feminismo liberal occidental para retratar una realidad que se caracteriza por la fluctuación más que por la estabilidad. La raza, la clase, el género, el sexo, el cuerpo y el humor serán elementos fundamentales de su obra, la cual analizaré en los siguientes apartados según estos parámetros. Para terminar con la presentación de la autora y su contexto, me parece relevante lo que ella misma dice de su propia identidad como sujeto político en este sistema de poderes:

TPJ: [...] ¿Piensas que se puede hacer política desde los márgenes? De considerarlo posible, ¿es ésta la única manera de hacer política?

MSF: Yo no sé si soy marginal a estas alturas de mi vida. Hace unos años sí lo era. Y ahora no sé dónde me estoy parando, dónde se para una frente al poder. Pero sí sé que es muy importante pensar no en la marginalidad como trinchera, sino en la marginalidad como una posición desde la cual una puede verle ciertas costuras al poder, a los poderes, y desde ahí tratar de abrir la puerta pa' más gente y mover el margen. Moverlo. A mí no me interesan mucho las trincheras ideológicas. El margen como un pelador de papa, como un instrumento para poder abrir el poder, porque el poder es bien cerrado. Hay que abrirlo,

desgajarlo, para que más gente entre. Siempre he pensado que mi función en la ciudad letrada es romper la verja. De igual modo, mi función en el tejido social público es abrir la costura, ensanchar la colcha para que más gente se arrope. (Peña Jordán, 2003: 123)

4.2. *SIRENA SELENA VESTIDA DE PENA: CUERPOS FRONTERIZOS E IDENTIDADES QUEER*

4.2.1. Cuerpos como trincheras: la transgresión de las categorías

La novela, publicada en el año 2000, narra la historia de Sirena Selena, una travesti¹⁵ puertorriqueña que nace en un contexto de violencia y abandono y crece en el mundo de las calles de Puerto Rico hasta encontrar a Martha Divine, su agente en el mundo del *show*, e ir con ella a República Dominicana buscando un contrato como artista en un hotel.

En este viaje de negocios, las dos travestis puertorriqueñas conocen a Contreras y Hugo Graubel, dos magnates de la isla que les prometen conseguir un contrato para su *show*, sin embargo, esta promesa actúa como tapadera para que Hugo Graubel engañe a Sirena¹⁶ y le ofrezca actuar en su fiesta privada, oferta por la cual esta abandona a Martha Divine, que comienza a sospechar la traición de su discípula y busca a quién venderle sus *shows*. Graubel consigue convencer a Sirena de que mantenga relaciones sexuales con él, despertando la furia y la humillación en su mujer Solange, pero finalmente Sirena lo abandona llevándose sus pertenencias de valor para emprender su propio camino como artista.

En cuanto a los personajes, cabe destacar que junto a las figuras protagonistas se teje una red de personajes y afinidades muy compleja relativa al mundo de la noche y el travestismo. En este caso, se podría incluso hablar de un personaje coral compuesto por multitud de sujetos que comparten la pertenencia al mundo del trabajo sexual y el espectáculo y que se organizan en los mismos espacios, clubs y calles, pero responden a diversas categorías. La novela hace un recorrido bastante detallado por los diferentes

¹⁵ Es importante señalar que Sirena se define como travesti y no como transgénero o transexual, ya que para ella la feminidad tiene un carácter performativo y opcional, Sirena escoge cuándo presentarse como mujer y cuando presentarse como adolescente. Además, en su caso, no hay un intento de perfección en cuanto a la construcción e la feminidad como sí observamos en Martha, Sirena sabe que despierta dudas y está conforme con ese espacio de misterio y de dualidad.

¹⁶ Como apunta Alejandra López Guevara, la elección del animal mitológico no es casual ya que “Tal como los seres míticos habitantes de los océanos que alguna vez casi lograron ser la perdición de Odiseo, el protagonista de la novela de Santos-Febres hechiza a todo aquel que lo escucha cantar. Igual que aquéllos, seres elementales carentes y ávidos de alma, la sirena de artificio busca robar la de los hombres que la escuchan. Este híbrido compuesto por dos entes primordiales: la mujer y el pez, resulta ser también la metáfora de la bolerista Serena, cuya naturaleza se reparte entre los bordes de lo masculino y lo femenino” (2011: 103).

perfiles que se pueden encontrar en el espacio: travestis, transexuales, *bugarrones*, *maricas*, *enclosetados*, heterosexuales curiosos, viejas glorias y lesbianas *butch* son solo algunas denominaciones de las muchas que reconocemos en las descripciones.

Los personajes más interesantes para este análisis son el dúo protagonista, compuesto por Sirena Selenia y Martha Divine, y el magnate Hugo Graubel. En el caso de Martha y Sirena, encontramos ciertas similitudes como son la procedencia puertorriqueña y la identidad *queer*, pero hay que tener en cuenta que Martha no comparte la fluctuación de Sirena, Martha representa a la mujer transgénero que desea construir una performatividad de la feminidad perfecta y sin fisuras, su deseo es llegar a ser lo más mujer que pueda: se ha operado, se hace completa¹⁷ para salir a la calle, siempre se refiere a ella misma en femenino y su miedo es que los demás descubran su identidad trans. El caso de Sirena es algo distinto ya que su identidad fluctúa, en este trabajo me referiré a ella en femenino ya que es el pronombre que utiliza la novela la mayor parte del tiempo, pero hay quien la trata en masculino y ella misma utiliza en algunas ocasiones expresiones como *bugarroncito* para referirse a sí misma. Ambas comparten, sin embargo, una feminidad bastante similar fundada en el ideal de mujer blanca, en palabras de la autora:

Pero el travestismo caribeño es complejo. No tan sólo se da en el eje del género. En la mayoría de los casos son dos los ejes que pasan por la transformación travesti- el del género y también el de la raza. Muchas veces es un hombre negro, mulato o jabao el que se quiere vestir de mujer blanca. (Santos Febres, 2004: 13)

La imitación de los modelos de la feminidad occidental no es casual, sino que, como expone César Ricardo Azmar Ruiz, el cuerpo travestido de Sirena es el resultado de un estudio minucioso que trata de revestir el propio contexto socioeconómico con unos ademanes asumidos culturalmente como deseables¹⁸. En la construcción de la feminidad de las protagonistas juega un papel muy importante el deseo ajeno, que actúa como espejo y como mirada legitimadora, ¿es el deseo del sujeto hegemónico lo que puede convertir un cuerpo periférico en un cuerpo aceptado? Ante esta pregunta, Azmar Ruiz señala que

¹⁷ La expresión *hacerse completa* se refiere en este caso a disimular los atributos masculinos de la anatomía para parecer lo más femenina posible, es decir, colocar la faja, maquillarse, depilarse, ponerse pelucas y vestirse con ropa de mujer. También se utiliza para referirse a una mujer que está muy operada de la cual puede decirse que *está hecha completa*: “¿Estaría ella demasiado hecha, sus costuras demasiado evidentes? Qué va, si se miró bien al espejo antes de salir. Martha Divine se aseguró de parecer toda una señora para la cena” (Santos Febres, 2011: 184).

¹⁸ “Sirena es el cuerpo travestido de neoliberalismo, [...] el cuerpo ficcionalizado que a su pesar no consigue maquillar lo no-deseable y a través del cual se le traslucen, las marcas raciales, de género, de sexo y de clase”. (Azmar Cruz, 2018: 134)

los cuerpos se construyen en torno al deseo ajeno como estrategia para construir una identidad aceptable para la escena pública, de manera que:

Sirena Selena es el cuerpo expuesto a la mirada lasciva de los otros, la carne herida entregada al expolio de los demás, ofrecida al escarnio y a la consumación inmediata de múltiples deseos; es el maniquí que debe sostener la representación de aquello que otras miradas exigen contemplar en ella. Sirena Selena es la desembocadura del río de caprichos propios pero también ajenos. (Azmar Ruiz, 2018: 135)

Tanto Martha como Sirena son dos personajes que están en plena lucha por la propia supervivencia, expresada en la actitud del *bregar* puertorriqueño, en la constante negociación:

Bregar es un verbo polisémico que refleja bien el carácter polifacético del Caribe; se puede describir como “jugar sin saber de antemano cómo terminará el juego” y “sobrevivir con cierta dignidad, aun cuando sea simulando teatralmente que se ha resuelto algo”; bregar consiste, pues, en un juego cuyo objetivo es armonizar intereses y necesidades divergentes fingiendo o simulando algo a fin de sobrevivir. (Van Haesendonck, 2003: 85)

También en palabras de la autora, la subversión que las protagonistas hacen del género no se ve impulsada por un deseo de transmitir los límites, ya que ellas ya viven fuera de esos límites, su subversión se encuentra en su propia existencia que desafía los principios del sistema, pero no es una demostración ni una revolución voluntaria, sino instinto de supervivencia: “Por eso es que, desde el punto de vista de Hugo Graubel, sí hay transgresión, pero desde Sirena y Martha, no hay tal transgresión, hay supervivencia” (Peña Jordán, 2003: 121).

Así como Sirena y Martha se ven movidas por el *bregar*, Hugo Graubel se ve impulsado por el deseo. Es un magnate, casado con una mujer que cumple todos los requisitos de la esposa ideal y con una red de contactos sociales muy amplia, estos privilegios son precisamente los que le hacen desear todo lo que está del otro lado, lo prohibido. Mientras Solange representa los atributos de la madre de familia como son el aspecto frágil, las maneras delicadas, la elegancia al vestir y las habilidades sociales de la clase alta, todos estos atributos que Sirena imita en su travestismo resultan desafiantes en ella. Su deseo por Sirena, aún así, es un deseo de *lo otro* que territorializa el cuerpo de la travesti en un proceso de *fetichización* no exento de ideas coloniales:

Es posible observar que la imagen exotista con la cual se representa al sujeto caribeño, vinculado a la figura de macho sexual por excelencia, al tiempo que lo imagina como un personaje hecho para la fiesta, ha supuesto para el sujeto travesti un lugar ambivalente en el campo de las representaciones, de un lado porque se le observa como la imagen específica de la traición del macho Caribe, pero a su vez, se le concede el lugar festivo de lo carnavalesco teatralizado. (Correa Montoya, 2010: 217)

Por lo tanto, el deseo de Graubel por Sirena es un deseo por *lo exótico* que comparte mucho con la actitud del turismo sexual: hacer del espacio periférico un espacio donde la transgresión le está permitida al sujeto hegemónico.:

En sus respectivos países, no irían ni borrachos a ver un *show* de locas, pero perdidos en los arrumacos salitrosos de una isla del Caribe, ron en vena, piel chamuscada por otras temperaturas, cualquier novedad incita al relajamiento de la voluntad. Aplaudirían dementes a la Sirena, le pagarían tragos, provocarían casa llena todas las noches. En debut continuo, su artista invitada, Sirena Selena, sería la perfecta personificación de lo que ellos vinieron a buscar a estas coordenadas: lujuria, misterio, tentación, oferta completa envuelta en una tonada amorosa de bolero y en el cuerpiño destellante de un travesti adolescente. (Santos Febres, 2011: 122)

Conocemos estas pulsiones a través de su relación con Sirena, pero también a través del testimonio de Solange, su mujer, una esposa perfecta de puertas a fuera pero que se ve atormentada por los deseos sexuales de su marido, los cuales teme que le quiten una posición social que le ha costado mucho esfuerzo conseguir:

Pero sufre, es una señora, pero sufre. Dama rica, pero sufre. Tiene pieles, desayuna todas las mañanas batida de frutas frescas con *croissants*, pero, lágrima encajada, cómo sufre, por algo que no tiene solución. Selena se piensa perfecta para el papel de Solange. Selena se bebe a Solange furiosa subiendo las escaleras, se bebe su cara, la agresión de sus tacones. Entona su voz, también el sentimiento entona, para entrar a tono con su papel. Sirena Selena dramatizará a la Solange, como se la imagina, su frustración será unida a la de ella. (Santos Febres, 2011: 170)

Tanto en Solange como en los personajes de Sirena y Martha asistimos a un proceso de performatividad de la feminidad, Solange considera su feminidad más legítima, pero narra su propio proceso de disfraz para presentarse, de maneras aprendidas y domesticación del cuerpo. Solange no sufre las mismas opresiones que Sirena, pero su cuerpo también se ve atravesado por una serie de imposiciones sociales y ella misma se sabe intrusa en el mundo de la alta sociedad dominicana por su origen humilde. Solange refiere su propio proceso de aprendizaje de los modales y el aspecto de las mujeres ricas, modelo que comparte con Sirena y Martha, aunque a ellas este mundo no les resulta accesible mediante el matrimonio o el dinero y a Solange sí: “Irse de la maldita isla a allá, donde con dinero, joyas y acciones se compra estatus a la medida. Allá nadie la conoce, nadie sabe del padre y de la madre, ni del marido extraño buscando lechitas, y a nadie le importa” (Santos Febres, 2011: 174).

Estos procesos de performatividad y la presencia del cuerpo en el espacio público serán los puntos fundamentales del apartado siguiente.

4.2.2. Espacio y legitimidad: *bregar* por el relato

Los cuerpos que transitan a través de esta novela son cuerpos fluctuantes, no solo en el sentido espacial y geográfico, sino que son cuerpos que se transforman para poder habitar los espacios públicos y poder sobrevivir en ellos. Tanto la presencia de cuerpos trans como femeninos cisgénero configuran un mapa de identidades, procesos de transformación y performatividad de lo femenino que representa la diversidad de una sociedad que es fluctuante en sí misma.

En primer lugar, como expone Efraín Barradas en *El Caribe como travesti* (2003), conviene señalar que el espacio de la novela no es República Dominicana y Puerto Rico como espacios aislados, sino el Caribe como conjunto de islas interrelacionadas culturalmente. Efraín Barradas analiza la novela en torno al uso del espacio y pone sobre la mesa dos cuestiones de gran importancia, una es la idea de peregrinación que nos remite, no solo a la idea del viaje como evolución de la protagonista, sino a la relación económica real entre las islas, y la otra es la importancia del turismo, concretamente el turismo sexual, en el contexto caribeño.

Respecto al espacio geográfico de la novela, debemos tener en cuenta que República Dominicana se asocia al presente de Selenia y a su relación con los magnates de la isla, mientras que conocemos el espacio puertorriqueño a través de sus recuerdos. En lo que concierne a la relación económica entre las dos islas es conveniente apuntar que:

Dado que la obra está estructurada desde el punto de vista boricua, lo dominicano adquiere gran relevancia, ya que refleja la realidad social que se vive en Puerto Rico, donde la emigración de esos antillanos en los últimos años ha tenido un profundo impacto social y cultural. (Barradas, 2003: 58)

Además de la presencia de la relación económica, es relevante el hecho de que las protagonistas puertorriqueñas, objeto de la focalización narrativa, visitan República Dominicana como turistas o mujeres de negocios, es decir, con cierto estatus y ciertas comodidades, mientras que en su propio país viven al borde de la exclusión social. Esto les permite transitar por espacios que jamás podrían visitar en su ciudad, por lo que sienten una leve superioridad en el espacio dominicano. Como vemos en el siguiente fragmento:

Todo el día matando el tiempo por la ciudad. Matando el tiempo, bien vestida de señora rica que va de paseo por la capital en esta isla mugrosa, muy por debajo de su alcurnia, un poquito más por debajo que la isla propia, con más guardias armados vigilando monumentos inservibles. (Santos Febres, 2011: 117)

El viaje a República Dominicana tiene además un componente de novedad, entra aquí la idea de *visitar* un espacio nuevo¹⁹, lo que quiere decir que ese espacio no es el propio y una no tiene un lugar asignado en él. Aunque Martha y Sirena tienen planes de futuro en la isla, no tienen ningún tipo de pasado allí, pueden *performar* su identidad como deseen porque nadie las conoce, es el caso de los delirios de grandeza que experimenta Sirena en el hotel o la actitud seductora de mujer elegante que Martha despliega con Stan. Mientras tanto, los espacios que se nos presentan de Puerto Rico son periféricos: las casas de acogida, las casas burguesas que Leocadio limpia con su abuela, las calles dedicadas a la prostitución y el *Danubio Azul*, club nocturno dedicado al espectáculo de las travestis.

Al igual que las travestis puertorriqueñas se sienten con más licencias en el espacio visitado, lo mismo ocurre a gran escala con el fenómeno del turismo sexual. En este aspecto, la novela da cuenta de una realidad del espacio caribeño, que recibe turismo sexual occidental que, según Efraín Barradas:

Pero la historia del turismo en el Caribe nos demuestra que hay otra relación entre éste y el travestismo. En nuestras islas el turismo ha servido como intermediario en profundos cambios sociales, especialmente en lo que se refiere a las conductas sexuales. Muchas veces a través de prácticas usualmente consideradas como anormales o ilegales — la prostitución es el mejor ejemplo — el turismo ha servido para introducir cambios drásticos en las relaciones entre los mismos habitantes de los países que se visitan. Los turistas, quienes van a otras tierras para hacer en ellas lo que no pueden o no se atreven hacer en la suya, poco a poco van introduciendo actitudes sexuales más nuevas, diferentes, o menos ortodoxas en el país que visitan. (Barradas, 2003: 59)

Podemos añadir, además, que los espacios de la novela actúan como generadores de normas, por lo que el lugar que se ocupa en ese espacio es una posición en el juego de poderes. Quien ocupa un espacio de subordinada en un escenario, puede ocupar un espacio de poder en otro²⁰; es el caso del juego de poderes que existe entre Sirena y Graubel. Este juego, por supuesto, es simbólico ya que el poder obedece una estructura

¹⁹ En esta línea, es digno de análisis el carácter performativo que tienen los propios espacios turísticos, que se adaptan a los deseos y expectativas de los turistas, convirtiéndose incluso en espacios ficticiales cercanos al parque temático. Del mismo modo, la presencia del Caribe como destino de turismo sexual en el imaginario colectivo occidental ha proyectado sobre los cuerpos caribeños un deseo sexual cuyas consecuencias van desde la *exotización* o *fetichización* hasta la territorialización que ha conseguido convertir estos cuerpos en símbolos de la exuberancia y la sexualidad en nuestra cultura.

²⁰ “En el Caribe, el travestismo es rey de las puestas en escena de la cultura popular. Los carnavales son escenario preferido para que los hombres se vistan de mujeres. En el de Santiago Apóstol, en Puerto Rico, el personaje de la “loca” no puede faltar en toda procesión. En la República Dominicana, hombres negros del gagá visten amplias faldas rojas de las que pende un falo enorme y blanco que pasean por las calles de Baní, la Romana, Santiago. Así llaman a la suerte, a la fertilidad y espantan a los malos espíritus. Los secretos espectáculos del cabaret travesti de Cuba y los más comercializados y turísticos de Santo Domingo y Puerto Rico son otros de los escenarios preferidos para mostrar la vitalidad del personaje del travesti. Ponen en escena y le dan cuerpo a esta doble hibridez, al encuentro de lo imposible en un solo cuerpo. Así nombran una inversión del poder”. (Santos Febres, 2004: 13)

social y material, pero resulta significativo cómo el cuerpo de Sirena se transforma en cuerpo central en sus encuentros con Graubel. De esta manera, la manera en la que los cuerpos ocupan los espacios configura su identidad y su cosmovisión, es el caso de la percepción que Sirena tiene de los espacios hegemónicos como espacios ajenos que ella *visita*, casi en condición de polizón, y que no le resultan legítimos.

Los espacios hegemónicos de la novela son espacios que pertenecen a otros y donde los cuerpos periféricos trabajan y venden su fuerza y su tiempo, tenemos un ejemplo en las casas burguesas que Leocadio limpia con su abuela, las cocinas del hotel donde Migueles le consigue un trabajo o la sala de baile donde consigue entrar a escondidas:

Migueles tan solo podría conseguirle un trabajo en la cocina, lavando trastes, o cambiando las sábanas de los cuartos. Pero a él no le importaba. La cuestión era estar cerca de ese mundo, tan nuevo, tan mágico. Al fin, podría pertenecer al secreto clan de los que se mueven cerca de los turistas. (Santos Febres, 2011: 205)

Espacios hegemónicos, aunque en este caso visitados con más categoría, son el hotel en República Dominicana y la casa de Hugo Graubel, aunque aquí Sirena debe luchar por la legitimidad ante Solange, que la considera una visitante indigna de su casa y su fiesta, además de sentirse humillada por la presencia de Sirena.

Si el espacio actúa como generador de normas, la manera en la que este se ocupa supone proyectar en él la propia identidad y, al margen de los aspectos performativos, es fundamental analizar el uso del lenguaje en la novela. En esta línea, quiero destacar varios aspectos que analizaré sucesivamente como son el mestizaje lingüístico, la importancia de reapropiarse las categorías y el papel del humor en el estilo de la novela.

4.2.3. Narrar desde el humor como estrategia política

En primer lugar, el uso que las protagonistas hacen de los pronombres es un desafío a las categorías del género en sí mismo, es el caso de Sirena que se refiere a sí misma en femenino la mayor parte del tiempo, pero utiliza el masculino en algunas ocasiones. El mismo proceso lo comparte la voz narradora, que oscila entre el pronombre masculino y femenino en el caso de Sirena²¹, aunque se adhiere al femenino en el caso de Martha. Además, hay una reapropiación de la propia identidad en el cambio de nombre que

²¹ “El narrador omnisciente de la obra suele referirse a Sirena alternadamente ya sea con artículos, pronombres y morfemas femeninos o masculinos en una suerte de *travestismo lingüístico* que permite expresar la sexualidad imprecisa del personaje”. (López Guevara, 2011: 104)

experimentan las travestis y las transgénero de la novela, aunque sus nombres, muy exóticos emulando a estrellas americanas, dejen traslucir el mundo del que vienen, suponen un reto al sistema que inscribe mediante el nombre una categoría al cuerpo recién nacido. Poner un nombre es categorizar la identidad, una identidad que se considera inamovible, por ello renunciar al nombre impuesto y escoger otro es un acto subversivo, supone reapropiarse del código del sistema para desafiar al sistema, pervertir su mecanismo de organización para desmontar las categorías. Por ello, resulta tan importante conservar el nombre que una ha escogido, porque inscribe una categoría en el cuerpo, lo vemos muy claramente en el siguiente fragmento:

—¿Sabe usted el nombre del occiso, el nombre verdadero?

Y Sirena respondió, secándose el llanto:

—Valentina, Valentina Frenesí. (Santos Febres, 2011: 108)

Además del nombre, el lenguaje nos da información sobre la inscripción geográfica del cuerpo, además de sobre su procedencia social y sobre los espacios que habita. Llama la atención el realismo de los diálogos de la novela, que destacan por la naturalidad en el habla de las protagonistas, así como por el mestizaje lingüístico que combina términos españoles, características propias del habla boricua y una fuerte presencia de anglicismos. Aunque los anglicismos están presentes en toda la novela, destaca el uso que hacen de ellos las travestis, emulando a las actrices en sus *shows* y revistiendo con ellos su discurso de un *glamour* irónico²². Esta perversión de los referentes del mundo occidental del lujo en servicio de un *show* de travestis en un antro de la ciudad responde a un uso irónico y carnavalesco del humor que, según Alejandra López Guevara, se asemejaría al concepto de carnaval bajtiniano:

El discurso de Martha Divine está saturado de formas y ademanes particulares del lenguaje que permiten superar la distancia entre quienes participan del hecho comunicativo a partir de la ruptura de reglas de conducta, particularmente de etiqueta. La autoridad y la verdad se vuelven mudables debido al uso de la inversión, degradación y profanación. La lengua carnavalesca está saturada de una renovación derivada de la relatividad, de la permuta y de la contradicción. Las obscenidades, procacidades, indecencias o expresiones verbales prohibidas aparecen, al igual que en la cosmovisión carnavalesca, con un tono cómico al transformar sus funciones iniciales, sobreponerse a la censura y trasladarse del entorno privado o familiar a uno mucho más general. (López Guevara: 2011: 109)

²² “Bienvenido, estimado público, ¿cómo están ustedes? ¿Todo bien, todo fabulous, todo too much? Pues les quiero dar la bienvenida a mi show, a nombre mío y a nombre de toda la administración de la discoteca Boccaccio's, este antro de perdición para locas locales e internacionales, turistas y nativas, y para indecisos y chicos open minded”. (Santos Febres, 2011: 113)

Podemos concluir, entonces, que el uso que se hace del lenguaje en la novela tiene un fuerte componente lúdico e irónico, pero esta ironía pretende visibilizar los pliegues del sistema, poner el foco sobre cómo se pueden dismantelar estos códigos al reutilizarlos para la comunidad. En palabras de Santos Febres:

A mí me interesan mucho como escritora los límites del lenguaje y cómo el lenguaje trata de visitar, no de colonizar, espacios que no son lingüísticos. Por eso en lo que yo escribo el lenguaje visita mucho el espacio del cuerpo, el espacio de la risa y del humor. Me parece que el lenguaje todavía se piensa desde la ideología moderna como la marca de la razón. Según esta ideología, la gente que es más versada es más humana porque es más racional que la gente que es menos versada; la gente que tiene acceso al lenguaje público es mucho más culta y desarrollada que la gente que no. Entonces, precisamente por eso me interesan la risa y los límites del lenguaje; porque vengo de una cultura donde el lenguaje es parodia y donde el lenguaje es carnaval, y donde el lenguaje siempre es elusivo; porque siempre una está tratando de colar sus sentidos entremedio de dos lenguajes coloniales, que son el español y el inglés. Y a su vez, precisamente por eso, el español caribeño siempre está moviéndose y cambiando, y aparecen palabras en Spanglish y palabras raras y jergas, para salirse de los cánones. La risa es el espacio cultural o lingüístico menos lingüístico que hay porque es una emisión de sonido que no tiene sentido, supuestamente; y por eso me llama mucho la atención la risa como una categoría de la razón, como una categoría cognoscitiva y, sobre todo, como una categoría paródica. (Peña Jordán, 2003: 119)

Observamos aquí un uso filosófico y político del humor, que se traspa a la novela en la profunda ironía, a veces burlesca y a veces desgarradora, que inunda toda la obra. Para finalizar esta reflexión, es útil retomar el concepto de espacio, ya que los personajes, que han sido silenciados del discurso hegemónico, ocupan discursos alternativos, como son el humor, la performance o el bolero para hablar de su lugar en el mundo, para compartirse en sus penas y sus alegrías. Respecto a la función del bolero en la novela, conviene analizar el bolero en el contexto de las comunidades *queer* caribeñas como contexto específico de resignificación de esta práctica cultural:

¿qué relación puede concebirse entre el bolero y el travestismo en la novela y entre el travestismo y en el contexto colonial puertorriqueño? En la novela, el rol de bolerista del travesti funciona como un doble espejo de la ambivalencia sexual. Como poema caribeño, el bolero imita e incorpora la dimensión transitoria de la vida urbana; el travesti, en cambio, imita e incorpora otro género. Sin embargo, tanto el bolero como el travesti construyen un discurso sexualmente ambiguo e inestable: ambos huyen de las definiciones de lo femenino y de lo masculino. Aunque tradicionalmente se ha interpretado el bolero como un espacio donde el hombre evoca la ausencia de la mujer, recientemente se ha reinterpretado como un discurso en que los polos heterosexuales masculino / femenino se desestabilizan y se confunden. La posición del 'yo' que canta, sea hombre o mujer, resulta a menudo intercambiable con el 'tú', mientras que, a su vez, el 'tú' puede transformarse siempre en una 'ella' o un 'él'. (Van Haesendonck, 2003: 86)

Esta reapropiación del espacio desde los márgenes a través de sus propios mecanismos resulta subversiva, no sólo por sus fines, sino por sus medios, que vuelven a poner en el

centro la inteligencia colectiva y la praxis cultural de las oprimidas frente al logocentrismo imperante:

TPJ: ¿Para crear, tal vez, una resistencia biopolítica a través de ese reconocimiento de la membrana...?

MSF: No pienso tanto en la resistencia; me interesan más las negociaciones, porque, si piensas en una membrana resistente, ya la impermeabilizas y entonces la conviertes en una mortaja...

TPJ: ...que recrea otra vez las mismas lógicas de exclusión...

MSF: ...y en la gente buscando la pureza, la coherencia y todas esas vainas... A mí me interesa mucho más meterme por los poros, por todos lados, infectar. (Peña Jordán, 2003: 125)

5. CONCLUSIÓN

Como he expuesto a lo largo de este trabajo, creo que el estudio de la territorialización de los cuerpos atravesados por los ejes de poder y la representación de estos en los aparatos culturales de nuestra sociedad son dos puntos claves para una sociología de la literatura que parta de una base feminista e interseccional.

En un momento histórico en el que la tendencia apunta hacia la fragmentación y la disolución de las identidades, difuminando los espacios narrativos de una literatura que cada vez es más global y se acerca más a las estructuras rizomáticas de las redes de comunicación, es capital volver al espacio del cuerpo como origen de la experiencia y el relato. El cuerpo como genera una serie de relaciones con el espacio y el lenguaje que resultan capitales para entender la configuración de la identidad en relación con las estructuras de poder que atraviesan la experiencia individual y colectiva.

Considero que *Muñeca brava* de Lucía Guerra y *Sirena Selena vestida de pena* ponen el foco, cada una atendiendo a su contexto específico, en cómo la representación que la literatura hace de los cuerpos y los espacios traduce una determinada visión del mundo y una cierta posición en el campo de poderes. Mientras *Muñeca brava* recurre a un discurso político mucho más explícito, en tanto que ataca la dictadura militar chilena de manera directa, *Sirena Selena vestida de pena* refiere la manera, mucho más compleja políticamente, en la que los estados poscoloniales modernos han actuado como una institución de dominio sobre aquellos cuerpos que no encajan en la categorización estanca que se ha tratado de imponer en el territorio del Caribe.

Esta diferencia tiene una justificación fundamentalmente temporal, cuando Lucía Guerra publicó *Muñeca brava* lo hizo en un contexto literario que todavía estaba muy influido por el éxito de las novelas del dictador latinoamericana, que condicionó la trayectoria de la novela en todo el continente. Esta tematización está muy presente en toda la obra, sumándose la influencia de la segunda ola feminista, que partía de los principios del feminismo radical que asociaban la opresión de la mujer a su rol tradicional como madre y a principios biológicos. Mayra Santos Febres, por su parte, escribió *Sirena Selena vestida de pena* en el paso al siglo XXI que estuvo marcado por el cuestionamiento del neocolonialismo y el surgimiento de la tercera ola feminista, que abrió el debate en torno al origen biológico o social del género, que permea la novela *Sirena Selena vestida de*

pena, donde prima la representación de las identidades *queer* sobre la representación de la feminidad cisgénero.

Ambas novelas, además, inciden en la importancia de hacer accesibles los espacios en los que se gestan los relatos a aquellas que se han visto relegadas a la periferia del sistema, es clara la intención democratizadora que encontramos en su uso del humor, sus referencias y su rechazo del lenguaje academicista en sus narraciones. Esta actitud es muy significativa en tanto que demuestra una intención de pluralidad, ya que permitir el acceso al relato implica asumir las diversas interpretaciones y críticas que se pueden hacer del mismo. En un contexto en el que los circuitos literarios y académicos se han asociado habitualmente al contexto universitario e institucional, devolver la literatura al terreno de lo humorístico, lo local y lo popular es una importante tarea de reparación de la desigualdad. Tanto Lucía Guerra como Mayra Santos Febres, pese a su amplia trayectoria como intelectuales, han escrito novelas que resultan accesibles, tanto por su registro lingüístico como por su estructura. Pese a que se podría reprochar una posible apropiación del relato de las identidades más periféricas en obras que han tenido difusión en circuitos institucionalizados por la pertenencia de sus autoras al mundo académico, esta incursión del relato de la feminidad racializada de clase obrera en estos circuitos ya supone un paso adelante en el camino por una literatura feminista y plural donde se revalúe el valor de los discursos originados en la periferia.

En definitiva, lo que este trabajo trataba de explorar son los modos en los que se redistribuye el poder simbólico mediante el lenguaje en un ejercicio literario en el que priman la accesibilidad, la experiencia y el valor de lo cotidiano y lo colectivo, lo cual creo que ambas novelas comparten como punto en común. En líneas generales, pese al alejamiento geográfico y generacional, ambas autoras han conseguido, mediante la representación de lo local, lo propio y lo *ahistórico*, poner el cuerpo en el centro del discurso literario y reconocerlo como espacio esencial en la representación del mundo.

6. BIBLIOGRAFÍA

- AZMAR CRUZ, César Ricardo. 2018: “Cuerpos a la moda: El cuerpo a la medida en *Sirena Selena vestida de pena* de Mayra Santos Febres”, *La revista di CRIAR* [en línea], 2018, núm. 3, pp. 130-136. < <https://url2.cl/DWsUY> > [Consulta: 18/06/2020]
- BARRADAS, Efraín. 2003: “*Sirena Selena vestida de pena* o el Caribe como travesti”, *Centro Journal* [en línea], vol. 15, núm. 2, pp. 52-65. < <https://url2.cl/YrVXV> > [Consulta: 18/06/2020]
- BIANCHI, Paula Daniela. 2009: “Cuerpos travestis en los discursos ficcionales latinoamericanos”, *Orbis Tertius* [en línea], vol. 14, núm. 15. < <https://url2.cl/mVAkb> > [Consulta: 18/06/2020]
- BIANCHI, Paula Daniela. 2013: “Mujeres bravas: representaciones de la violencia en *Muñeca brava* de Lucía Guerra”, *Nómadas* [en línea], núm. 39, pp. 152-163. < <https://url2.cl/MX1si> > [Consulta: 18/06/2020]
- BRAH, Avtar. 2004: “Diferencia, diversidad y diferenciación”. *Otras inapropiables*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- BRINTRUP, Lilianet. 2017: “Desde el abismo del horror: el lenguaje como represión, perversión y violencia en *Muñeca brava* de Lucía Guerra y *Carne de perra* de Fátima Sime.”. En SCARABELLI, Laura (Ed.) y CAPELLINI, Serena. 2017: *Donde no habite el olvido: Herencia y transmisión del testimonio en Chile*, pp. 127-146. Milán: Ledizioni.
- CECCONI, Sofia. 2009: “Territorios del tango en Buenos Aires: aportes para una historia de sus formas de inscripción”, *Iberoamericana* [en línea], 2009, vol. 9, núm. 33, 49-68. < <https://url2.cl/ycnm2> > [Consulta: 18/06/2020]
- CORREA MONTOYA, Guillermo. 2010: “Negar la cafre realidad, inventarse, salir a ser otra y estrenarse otra vez, recién nacida: De la deformidad asignada a la reinención del Sí mismo orgulloso”, *Cuadernos de Literatura* [en línea], núm. 11, pp. 215-229. <<https://url2.cl/ffysY>> [Consulta: 18/06/2020]
- FOLGUERA COTS, Laia. 2016: “El burdel como espacio privilegiado de masculinidad”, *Sociología Histórica* [en línea], 2016, vol. 6, pp. 223-244. < <https://url2.cl/dFtms> > [Consulta: 18/06/2020]
- GUEREÑA, Jean-Louis. 2003: “El burdel como espacio de sociabilidad”, *Hispania* [en línea], 2003, núm. 214, pp. 551-570. < <https://url2.cl/5JjV8> > [Consulta: 18/06/2020]

- GUERRA, Lucía. 1993: *Muñeca brava*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- GUERRA, Lucía. 1995: *La mujer fragmentada: historia de un signo*. Santiago de Chile: Cuarto propio.
- GUERRA, Lucía. 2008: *Mujer y escritura: fundamentos teóricos de la crítica feminista*. Santiago de Chile: Cuarto propio.
- GUERRA, Lucía. 2013: “La ciudad ajena: Subjetividades de origen Mapuche en el espacio urbano”, *Cuadernos de literatura* [en línea], 2013, vol. 17, núm. 33, pp. 299-313. < <https://url2.cl/QyJAn> > [Consulta: 18/06/2020]
- LEVINS MORALES, Aurora. 2004: “Intelectual orgánica certificada”. *Otras inapropiables*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- LÓPEZ GUEVARA, Alejandra. 2011: “Travestismo y humor en Sirena Selena vestida de pena, de Mayra Santos-Febres. Apuntes desde el carnaval bajtiniano”, *Anuario de letras hispánicas* [en línea], 2011, vol. 2, pp. 101-111. < <https://url2.cl/PldcP> > [Consulta: 18/06/2020]
- MACHADO MARISCAL, María Teresa. 2014: “El Núcleo Metafórico Cuerpo Femenino y Espacio en *Conversación al Sur*, de Marta Traba, *Muñeca brava*, de Lucía Guerra y *Lumpérica* de Diamela Eltit” [en línea], San Juan: Universidad de Puerto Rico. < <https://url2.cl/MyeJd> > [Consulta: 18/06/2020]
- MESSULAM, María. 2004: La novela del burdel: *Hacia una poética del espacio prostibulario en la narrativa hispanoamericana* [en línea], Miami: Florida International University. < <https://url2.cl/dVpCW> > [Consulta: 28/06/2020]
- MORCILLO, Santiago. 2015: “Entre el burdel, la cárcel y el hospital. Construcción socio-médica de la prostituta”, *Espacio Abierto* [en línea], 2015, vol. 4, pp. 299-316. < <https://url2.cl/2QSrp> > [Consulta: 18/06/2020]
- PEÑA JORDÁN, Teresa. 2003: “Romper la verja, meterse por los poros, infectar: una entrevista con Mayra Santos-Febres”, *Centro Journal* [en línea], 2003, vol. 15, núm. 2, pp. 116-125. < <https://url2.cl/tuaZY> > [Consulta: 18/06/2020]
- SANTOS FEBRES, Mayra. 2011: *Sirena Selena vestida de pena*. Ciudad de México: UNAM.
- SANTOS FEBRES, Mayra. 2004: “Caribe y travestismo”, *Revista identidades* [en línea], 2004, vol. 2, núm. 2, pp. 10-15. < <https://url2.cl/ARSCZ> > [Consulta: 18/06/2020]
- VAN HAESSENDONCK, Kristian. 2003: “Sirena Selena vestida de pena de Mayra Santos Febres: ¿transgresiones de espacio o espacio de transgresiones?”, *Centro Journal*

[en línea], 2003, vol.15, núm. 2, pp. 78-97. < <https://url2.cl/9rjUc> > [Consulta:
18/06/2020]