

AUTOFAGIA: CONSUMO, ESCRITURA Y
AUTODESTRUCCIÓN EN LA NARRATIVA DE ESCRITORAS
LATINOAMERICANAS Y CARIBEÑAS

by

Sandra Patricia Alvarado Bordas

Dissertation

Submitted to the Faculty of the
Graduate School of Vanderbilt University
in partial fulfillment of the requirements

for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

in

Spanish

January 31, 2018

Nashville, Tennessee

Approved:

Cathy L Jrade, Ph.D

Benigno Trigo, Ph.D

Emanuelle Oliveira, Ph.D

Ifeoma Kiddoe Nwankwo, Ph.D

Copyright © 2018 by Sandra Alvarado Bordas
All rights reserved

A la memoria de mis abuelas

AGRADECIMIENTOS

Para la realización de esta investigación he contado con la colaboración de numerosos amigos, colegas y maestros. Quisiera expresar mi gratitud a mi asesora Cathy L Jrade quien de manera paciente y rigurosa guio cada paso de este trabajo dialogando y motivándome en el arduo proceso de escritura. También quiero agradecer a los miembros de mi comité de tesis, el profesor Benigno Trigo por su mentoría en los inicios del programa doctoral y por sus sugerentes aproximaciones a la literatura de escritoras latinoamericanas que motivaron en un principio mis líneas de investigación. A la profesora Ifeoma Nwankwo por abrirme sus puertas al proyecto *Voices from our America* y ofrecerme un nuevo marco de aproximación para comprender el Caribe y, a la profesora Emanuelle Oliveira por aceptar ser parte de este comité y por sus valiosos comentarios. Agradezco también, la amistad y el apoyo brindado por el profesor Carlos Jauregui y David Solodkow.

Quiero extender las gracias a las coordinadoras de español, Frances Alpren, Carolina Palacios, Raquel Rincon, Chalene Helmuth y Amarilis Ortiz quienes me ayudaron en el proceso de convertirme en docente. A mis compañeros de doctorado: Laura Brown, Rosie Seagraves, Cory Duclos, Alana Alvarez, Denise Matthey, Clara Mengolini, Alonso Varo Varo, Santiago Quintero y Elena Deanda. A mis compañeros del Departamento de Antropología Caissa Revilla Minaya, Marlon Escamilla y Gerson Levi Lazzaris. A Gustavo De Peña, Karin Davidovich y Ty West por su cariño y amistad.

Quiero reconocer la invaluable ayuda de mis maestros y mentores de la República Dominicana, a Raymundo González, Pablo Mella, sj. y el Instituto Superior Pedro

Francisco Bonó; a Rosa Kranwinkel por su amistad y continua mentoría profesional y el Instituto Superior de Formación Docente Salomé Ureña; a mi maestra de literatura Ruth Nolasco y a las Religiosas Filipenses Misioneras de la Enseñanza por los espacios de silencio brindados. A Roque Santos, Lilia Ramos, María Fors y Marianella Belliard por su apoyo en la PUCMM. La familia Ferrand Linares; y a Jennifer Marline Rodríguez por sus conversaciones y sugerencias de lectura. A Tania Hernández y Orlidy Inoa Lazala, por su amistad y cariño, y por sus intensas y productivas conversaciones sobre las prácticas feministas en la República Dominicana. A mi amiga Teresa María Díaz Nerio por sus visitas a Nashville y su compañía en la distancia.

Este proyecto de disertación no hubiera sido posible sin la ayuda y el apoyo de la familia Alvarado de la diáspora y la familia Alvarado en la República Dominicana. La familia Bordas, mi hermana Scarlet Alvarado, a quien también dedico este trabajo, mis padres, Manuel Alvarado Deschamps y Sandra Bordas Feliz. Al Dr. Nicholas H.S. Higgins por escucharme sin juicios y darme claves para mi proceso de autoconocimiento, y a Marcos A. Blonda por su infinito amor y cariño. Por último, extendiendo mi gratitud a Benny y Niño por levantarme todas las mañanas a jugar.

ÍNDICE

	Página
DEDICACIÓN.....	iii
AGRADECIMIENTOS.....	iv
Capítulo introductorio: Procesos de subjetivación en la autorrepresentación de la mujer.....	1
1.1 Breve historia de los procesos y/o dinámicas de subjetivación femenina en la historia de la literatura latinoamericana.....	7
1.2 Autofagia, vigilancia y escritura en la representación y autorrepresentación del sujeto femenino.....	21
Capítulo 2: Auto-fagia: la destrucción del sujeto literario femenino en los <i>Diarios</i> de Alejandra Pizarnik.....	37
2.1 Introducción: Alejandra Pizarnik y el contexto patriarcal.....	37
2.2 Autobiografía y auto-fagia: la mística de la autoaniquilación.....	55
2.3 Paradojas de la escritura en los <i>Diarios</i> de Pizarnik.....	66
2.4 El efecto de escribir la novela [obra]: las direcciones del “yo”.....	72
2.5 La búsqueda de una escritura total: los diarios.....	77
2.6 Conclusión.....	82
Capítulo 3: Autofagia: devenir y disolución en <i>La pasión según G.H.</i> de Clarice Lispector.....	87
3.1 Introducción: Clarice Lispector y el contexto patriarcal.....	87
3.2 Escritura, lenguaje y experiencia del yo en <i>La pasión según G.H.</i>	97
3.3 El espacio y la caverna matriz: transformaciones del yo en otro en <i>La pasión según G.H.</i>	104
3.4 Autofagia: la cucaracha y la consumación del sí mismo.....	110
3.5 Conclusión.....	115
Capítulo 4: Autofagia: consumo, comida e imagen corporal en <i>Eyes, Breath, Memory</i> de Edwidge Danticat.....	119
4.1 El contexto patriarcal y la violencia sexual en el Haití de <i>Papa Doc</i> en <i>Eyes, Breath, Memory</i>	119
4.2 <i>Le mal de mère</i> y las relaciones diaspóricas con la comida en <i>Eyes, Breath,</i>	

<i>Memory</i>	127
4.3 Oralidad, escrutinio y consumo: vigilancia y autovigilancia del cuerpo femenino.....	134
4.4 Conclusión.....	142
Capítulo 5: Conclusiones.....	146
OBRAS CITADAS.....	157

CAPÍTULO INTRODUCTORIO:
PROCESOS DE SUBJETIVACIÓN EN LA REPRESENTACIÓN Y
AUTORREPRESENTACIÓN DE LA MUJER

Esta disertación trata sobre una ansiedad extrema y productiva. La literatura contemporánea y actual, el cine, la música y la cultura pop manejan una serie de representaciones y autorrepresentaciones sobre la subjetividad femenina que reflejan, por un lado, el discurso dominante sobre la constitución del sujeto femenino y su cuerpo; por otro, una terrible ansiedad sobre el control que las artistas y escritoras puedan tener sobre sus representaciones.

La película *Belle* (2013), escrita por Misan Sagay,¹ es un claro ejemplo de las ansiedades que han sentido las mujeres por las representaciones literarias y visuales de su voz y cuerpo, las cuales han constituido a las mujeres en sujeto, y a su vez, en objeto. En este sentido, Sagay intentó escribir un drama a lo Jane Austen, pero colocando en el rol más destacado a un personaje negro. Sagay señala ese momento “austenescos” en donde “a girl discovers her position, her class, her worth in society and, in this case, her race”.² La historia de *Belle*, precisamente, es la historia de un retrato titulado “Portrait of

¹ Misan Sagay es una guionista británica-nigeriana conocida por la película *Belle* (2013) y miembro de la Academia. Se graduó de doctora en St Mary’s Hospital Medical School.

² Misan Sagay “Bringing Slavery into the Heart of Jane Austen” en *The Huffington Post*.

http://www.huffingtonpost.com/misan-sagay/bringing-slavery-into-the-heart-of-jane-austen_b_5255127.html

Lady Elizabeth Murray, circa 1778". Atribuido a Johann Zoffany, el retrato presenta la figura de dos mujeres jóvenes: una joven blanca (Elizabeth Murray) y una joven mulata (Dido Elizabeth Belle), en una relativa posición de igualdad.

Si bien la historia ficcional del filme está enfocada en la situación legal de la masacre de Zong (noviembre del 1781), la ansiedad de la joven mulata, Dido, frente a la representación que se hará de ella, permea toda la película. Las pinturas europeas de finales del siglo XVIII reflejaban la inferior posición social de personas negras esclavizadas frente al estatus superior del sujeto blanco. El personaje de Dido, desde su llegada a la casa Kenwood, observaba los retratos de sus familiares al lado de sus esclavos. Sin encontrar modelos de identificación, Dido se pregunta: "How can I be too high of rank to dine with the servants, but too low of rank to dine with my own family?" Este sentido de descolocación se intensifica cuando su tío William Murray, jefe de justicia en Inglaterra, encarga el retrato de ambas sobrinas para ser colgado en la casa Kenwood, al lado de las pinturas de sus familiares blancos.

La ansiedad sobre su representación –de la cual no posee ningún control– la hace confrontarse a sí misma en el espejo. Dido se autocastiga y autodesprecia. Su autoconcepto de mujer negra –es decir, la opinión que ha creado de sí a partir de la percepción de los otros– ha sido definido por discursos y/o representaciones anteriores que la han reducido a ser un objeto –no persona– obstaculizando así su constitución misma como sujeto. Al final de la película el personaje va ganando agencia y autoaceptación, pero sin dejar a un lado la violencia que la constituyó.

Este punto de partida me ha servido para reflexionar sobre las teorías existentes sobre

el sujeto y sus actuales puestas en discusión que parten, en su mayoría, del referente foucaultiano. La centralidad de las teorías foucaultianas son totalizantes en el sentido de que la construcción de la subjetividad no puede pensarse hoy en día sin la idea de que el proceso por el cual el sujeto logra constituirse es violento. Según Michel Foucault, los procesos de subjetivación se logran a partir de procesos de disciplinamiento y autodisciplinamiento gestionados desde las instituciones de control: la religión, la familia, la escuela, etc. El sujeto no se proyecta ni se construye libremente, sino que es un efecto de prácticas de poder. Se constituye a sí mismo, y a su vez, está sometido a prácticas discursivas y no discursivas que le posibilitan su hacerse sujeto: “El sujeto sería [...] un esquema de sometimiento a prácticas de poder y un esquema de autoformación”, es decir, la subjetividad es un esquema de control de quienes controlan el poder y el discurso (Burger 15).

El yo no puede construirse ni proyectarse libremente. Por esta razón, la violencia en sus diferentes manifestaciones ejerce una función de opresión en los procesos de subjetivación. Las capacidades de agencia y de autonomía se ven frustradas y, la posibilidad de crear una subjetividad fuera de los mecanismos de violencia parece imposible. En este sentido, tanto Kelly Oliver como Benigno Trigo en sus artículos “Witnessing Subjectivity” y “Thinking Subjectivity in Latin American Criticism” buscan formas alternativas de pensar la subjetividad fuera de los esquemas de violencia y subordinación que la constituyen. Con especial énfasis en la teoría autobiográfica de Sylvia Molloy, Trigo señala la influencia que tienen las pulsiones corporales en el proceso de formación del sujeto (intersección entre las teorías freudianas, lacanianas y

foucaultianas de la subjetividad). En el intento de subvertir y pensar otros marcos de referencia para la constitución del sujeto, Molloy concibe un sujeto deseante que se constituye en una “prisión de espacio y tiempo único”, y que, a su vez, es el resultado de una prohibición. Esta idea de prohibición es más fácilmente asociada con la teoría psicoanalítica de Lacan en donde la prohibición es una defensa del sujeto para inhibir su deseo. Como señala Lacan: “to desire involves a defensive phase that makes it identical with not wanting to desire” (citado en Evans 34).

Esta defensa del sujeto deseante es analizada por Lacan cuando establece la diferencia entre el placer y el *jouissance*. Según Lacan, hay un principio del placer, una ley que restringe el disfrute del sujeto, a diferencia de la experiencia del *jouissance*, la cual, al transgredir los límites del placer por medio de la pulsión de muerte, se transforma en un placer tortuoso: “*jouissance* is suffering” (citado en Evans 35). Si bien la pulsión de muerte es aquella energía que promueve en el sujeto, el deseo de romper con el principio del placer, -romper con la prohibición-, y buscar ese *jouissance*, Lacan entendía que esta pulsión y búsqueda del *jouissance* era esencialmente fálica. Aunque, años después admite que hay un tipo de *jouissance* femenino. El “supplementary *jouissance*” está más allá del falo y es: “ineffable, for women experience it but know nothing about it” (35).

Molloy señala que el sujeto aprisionado, producto de la prohibición y restricción de sentir placer, se apropia de las condiciones que lo conforman para luego transformarlas. A pesar de esta posibilidad de transformar las restricciones, hay una subordinación del sujeto a la “Ley”, la entidad lingüística que establece la prohibición del *jouissance*:

placer expresamente sexual. En acuerdo con Trigo, esta noción de subjetividad trae como consecuencia una construcción del sujeto a partir de opuestos binarios. Las alternativas para pensar fuera de esta noción son escasas, y los críticos latinoamericanos Ángel Rama, Roberto González Echevarría, Doris Sommer y Molloy recaen en la dialéctica hegeliana amo-esclavo o en ejercicios violentos de autosacrificio y autodomínio que reproducen modelos de subjetividad autoritarios o sometidos a una autoridad.

Por esta razón, Trigo ve premisas sobre modelos alternativos de subjetividad en la producción literaria de y sobre las mujeres escritoras de Latinoamérica, y específicamente en la novela melancólica. Al tomar en consideración el concepto de abyección, -reacción humana ya sea de miedo, horror y asco que coloca en suspensión las distinciones entre el yo y el otro, sujeto y objeto-, la melancolía, la relación con el cuerpo materno, y la necesidad vital de la pulsión matricida, es posible construir una noción de subjetividad alejada de opuestos que enfatizan las relaciones de poder por medio de las cuales nos constituimos como sujetos. En la narrativa de Elena Garro, Irene Vilar y otras escritoras vemos:

[...] a version that [...] leaves behind the notion of a subject mastering a trauma that is found at its very origins, a version of subjectivity that makes the given separation from a maternal body into a problem. These women's writing locates that abjected body deep within the self. (324)

Aunque esta tesis se limita al análisis de textos literarios más allá del ejemplo clásico de ansiedad representativa que nos ofrece la película *Belle* y más allá de las dudas que

podrían levantar las teorías dominantes sobre la constitución del sujeto, es interesante notar las dinámicas de representación que encontramos en la cultura popular de los EE. UU. y Latinoamérica, y las dinámicas de poder que se dan en la actual industria del entretenimiento. Estas representan un enorme campo de estudio para el análisis de subjetividades femeninas y su relación con el poder. Además, para mí son un punto de partida enriquecedor por la constante exposición a los medios y a la forma en que estos intentan moldearnos como sujetos.

Los años del 2014-2016 ha habido un boom cinematográfico de biópicos *Gloria* (2014), *Amy* (2015), *Cobain* (2015), *The End of the Tour* (2015), y *Nina* (2016) que devela precisamente la forma en que la industria del entretenimiento se lucra a partir de un moldeamiento agresivo y violento de sujetos. La “canibalización del artista” (Salazar) en estos biópicos y documentales presenta, por un lado, mujeres autónomas (aparentes) en control de las creaciones que salen al mercado, y, por otro lado, mujeres resistentes (incluso corporalmente) a los deseos de sus industrias, quienes tienen por objetivo mercadear la imagen y el cuerpo femenino según los estándares de belleza pautadas desde las industrias del entretenimiento: las cuales muestran las relaciones de poder que han establecido con los cuerpos de las mujeres.

En el caso de *Amy* podemos ver una artista renuente a la explotación de su imagen, y obligada por la casa disquera a presentarse en Belgrado (2011). El vídeo muestra “la Amy más sola y abandonada que hayamos visto [...] bajo el efecto de las drogas y el alcohol, se sienta en una esquina del escenario sin escuchar o darle importancia a los abucheos del público” (Salazar). En el caso de *Gloria* se representan las dinámicas

paternalistas propias de Latinoamérica: la artista-hija y discípula sometida al productor-padre quien a cambio de su devoción y admiración le promete fama. Amy y Gloria presentan síntomas de autodestrucción, síntomas que forman parte de una puesta en escena de los efectos de sujeción a la cultura patriarcal.

Para esta disertación es de interés explorar representaciones y autorrepresentaciones del sujeto y del cuerpo femenino como efectos y síntomas de una cultura patriarcal dominante que afecta y ha afectado la producción y la recepción literaria de las mujeres. En un principio, presentaré una genealogía de dinámicas y representaciones previo a la fundación de las naciones latinoamericanas hasta nuestros días.

1.1 BREVE REVISIÓN DE LOS PROCESOS Y/O DINÁMICAS DE SUBJETIVACIÓN FEMENINA EN LA HISTORIA DE LA LITERATURA LATINOAMERICANA.

“Acuérdome que en estos tiempos, siendo mi golosina la que es ordinaria en aquella edad, me abstenía de comer queso, porque oí decir que hacía rudos, y podía conmigo más el deseo de saber que el de comer [...] y era tan intenso mi cuidado, que siendo así que en las mujeres –y más en tan florida juventud- es tan apreciable el adorno natural del cabello, yo me cortaba de él cuatro o seis dedos midiéndome hasta donde llegaba antes, e imponiéndome ley de que si cuando volviese crecer hasta allí no sabía tal o cual cosa que me había propuesto aprender en tanto que crecía, me lo había de volver a cortar en pena de la rudeza: que no me parecía razón que estuviese vestida de cabellos cabeza que estaba tan desnuda de noticias.”

—Sor Juana Inés de la Cruz. *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz.*

En este conocido pasaje de la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, la escritora novohispana Sor Juana Inés de la Cruz relata cómo desde su infancia el deseo de conocer superaba los intereses comunes de los niños y de las jóvenes de su edad. La inserción de este fragmento autobiográfico en la extensa defensa que hace de sí Sor Juana nos hace ver la emergencia de un sujeto literario femenino que, en el contexto de la *Respuesta*, y como nota David Solodkow en su comentario a esta cita, se traduce a una “conciencia de autodisciplina”. Esta autodisciplina en Sor Juana se manifiesta, primero, como una representación temprana de lo que hoy podemos reconocer como una psicología de los desórdenes alimenticios: el autocastigo y la abstinencia como formas de autocontrol, y a su vez, de resistencia a las distintas instituciones que ejercen poder sobre la subjetividad y el cuerpo de la mujer. Segundo, como una justificación de su devoción al conocimiento. La erudición de Sor Juana fue vista como “monstruosa”. Su inclinación por aprender se regía por esas prácticas de autodisciplina como abstenerse de comer y cortarse el cabello.

El sujeto literario autodisciplinante que construye Sor Juana responde al cuestionamiento inquisitorial de “Sor Filotea”. Ella utiliza una serie de “procesos nominales de enmascaramiento” retórico para confrontar al poder colonial de finales del siglo XVI. Hasta cierto punto, podemos considerar la *Respuesta* de Sor Juana como exitosa ya que en su empresa retórica logra desarticularse como sujeto subalterno. Sor Juana sí puede hablar y pronunciar una defensa de sí, sin embargo, en este “poder

hablar” tiene que esconderse en múltiples identidades retóricas. La defensa de sí solo es lograda en la medida en que el sujeto literario se enuncia desde la negación. Vemos entonces un proceso de construcción identitaria del sujeto literario que por medio del lenguaje -símbolos, o lo que Solodkoff denomina “multiposicionalidad nominal”- se disloca y fragmenta, y por lo tanto se deconstruye. El medio que el sujeto literario utiliza para afirmarse termina en una devoración lingüística.

La conciencia lingüística y “monstruosa” de la *Respuesta*, al desvelar ciertos procesos de construcción y deconstrucción del sujeto literario, nos provee un indicio de autorreferencialidad literaria. Más aún, el ejemplo de construcción literaria que ejerce Sor Juana nos indica, además, la lucha por un espacio desde donde ella y las mujeres escritoras puedan enunciarse.

La lucha de Sor Juana por legitimarse, su uso del lenguaje, y la creación de un espacio para reclamar su lugar de enunciación inician una larga tradición de mujeres escritoras, en la historia de la literatura latinoamericana, que la mayoría de las veces ha sido marginada y excluida de las principales historias literarias nacionales. Iniciar esta genealogía o discurso fundacional con Sor Juana es significativo porque esta monja novohispana representa una fisura y/o un efecto de disidencia dentro de los grandes relatos que han marcado la violenta historia de Latinoamérica. A partir de Sor Juana vemos el inicio de lo que Brígida M. Pastor y Lloyd Hughes Davies denominan un “network of relationships” o un “matriheritage of founding discourses” (2).

Si entendemos el canon literario como “a body of writings that enjoys status and prestige in the academic and literary establishment, having gained the broad acceptance

of critics and anthologists” (Pastor y Hughes Davies 15), el “matriheritage” o la "sororidad" creada por estas mujeres escritoras, como señala Molloy, contribuye a una discontinuidad del canon, la cual irrumpe la estabilidad disfrutada por los cánones nacionales.

La investigadora Jean Franco, en este sentido, ha analizado, precisamente, esas discontinuidades. En *Plotting Women*, Franco realiza su estudio a partir de textos o géneros literarios fuera del canon (cartas e historias de vidas). Más que trazar una genealogía o una tradición alternativa de literatura producida por mujeres, se enfoca en momentos históricos particulares en donde emergen sujetos femeninos disidentes (xii). Aunque el estudio de Franco está enfocado en entender los modos de vida que surgieron luego de la violenta transición del imperio azteca al establecimiento colonial de Nueva España, su trabajo resulta de interés por indagar en representaciones históricas tempranas del sujeto y del cuerpo femenino en Latinoamérica. Al identificar grandes temas como son la religión, el nacionalismo y la modernización -temas que Franco denomina grandes relatos y/o sistemas simbólicos- es posible ver cómo estos enmarcaron de otra manera a las mujeres; entendiendo que la violencia siempre fue mediática en este proceso de encuadramiento.

El primer gran relato del que se ocupa Franco es la religión. Plantea el lugar que tuvo el misticismo en las monjas y cómo el clero se ocupó de que estas no salieran de este espacio a uno más racional y público, el cual estaba relegado a los hombres. Sor Juana es entonces este primer ejemplo disidente por su participación en la esfera pública y en la racionalidad. Como señala Franco:

Sor Juana skillfully used every space afforded by courtly and religious discourse. For her, literature became a game of masks that allowed her to assume any identity, to change genders or to become neuter. The freedom, however, was precarious, since at any moment the Church could intervene to censor and control writing [...] her defense of reason as distinct from patriarchal rationalization was potentially a far more productive path for women than that of the mystic" (xv-xvi).

A partir de Sor Juana vemos, entonces, la creación de un lenguaje de resistencia que irrumpe el canon literario: el comienzo de un activismo femenino definido como "a path to construct power and to transform the process of enunciation, to create a new definition of womanhood and of feminine discourse" (Franco en Pastor y Hughes 14).

Este camino de construcción de poder y de espacios de enunciación, -similar a la propuesta de Molloy cuando nos propone, desde un modelo foucaultiano, formas de transformación y apropiación de los espacios violentos que constituyen al sujeto-, no siempre ha sido asequible. Aunque Sor Juana representa un cierto modelo de éxito por su astucia lingüística, no debemos olvidar las consecuencias de su insistente inclinación hacia el conocimiento: un escrutinio constante de su escritura y años recluida en silencio.

No sólo Sor Juana fue discordante en el contexto colonial al que pertenece. Aunque no letradas, otras mujeres disidentes también fueron vigiladas y castigadas por una sociedad y una clase letrada que percibía a las mujeres como seres inferiores: mujeres

ilusas,³ al margen de la sociedad (prostitutas, huérfanas, solteras, etc.), fueron estigmatizadas por la Inquisición debido a sus prácticas públicas (profecías, trances, experiencias místicas) que estaban fuera del control y vigilancia de los conventos de la Iglesia (Franco 55). Esta vigilancia sobre la conducta y el cuerpo de la mujer llega a su ápice en el siglo XIX. Por un lado, tenemos dentro de los "grandes relatos" (Franco) al nacionalismo y los discursos positivistas sobre la inserción de la mujer en el mercado laboral y su contribución, vigilada y controlada, en los proyectos de nación. Por otra parte, es interesante ver cómo el discurso médico, en el siglo XIX, afianzó la percepción que se tenía de la mujer como ángel de la casa o ser débil.

A pesar de que las mujeres ocuparon un lugar importante en los movimientos de Independencia, debido al creciente interés por la educación de la mujer junto a la proliferación de las ideas por medio de la prensa escrita y revistas, su participación en la construcción de la identidad nacional fue ambigua. La educación ofrecida a las mujeres estuvo controlada por políticas que manifestaban su interés en añadir a las mujeres a la fuerza laboral; pero este acceso al trabajo está limitado a roles que seguían enmarcando al sujeto femenino como el "ángel de la casa" o en el espacio doméstico. En el siglo

³ Las mujeres ilusas eran oficialmente denunciadas al Santo Oficio con el nombre de ilusas. Eran mujeres marginales (no casadas) recluidas en los llamados recogimientos o asilos especiales de la sociedad colonial. Citado en Jean Franco "The Power of the Spider Woman: The Deluded Woman and The Inquisition". Ver Josefina Muriel, *Los recogimientos de mujeres, respuesta a una problemática social novohispana* (Ciudad de México: UNAM, 1974).

XIX, esta educación femenina consistía exclusivamente en añadir prestigio al rol de madre y esposa. Como señala Nancy LaGreca en su libro titulado *Rewriting*

Womenhood:

a woman's fine piano playing could add prestige to her father's or future husband's home, but the moment it began to interfere with the care of her children or domestic responsibilities, she was viewed as faltering in her role and ceased to live up to the self-abnegating ideal of the Angel of the House. (30)

Refiriéndose al contexto histórico del Porfiriato en México, a finales del siglo XIX, la educación femenina formaba parte del discurso sobre el progreso que intentaba hacer frente a los retos sociales y económicos que traían consigo el proceso de modernización.

Sin embargo, LaGreca señala cómo el Porfiriato sustentó su apoyo a la educación femenina en ideas sobre la mujer encontradas en la fundación de la nación mexicana.

José Joaquín Fernández Lizardi (1776-1827), en su novela titulada *La educación de las mujeres o la Quijotita y su prima: Historia muy cierta con apariencias de novela*,

consideraba la utilidad del trabajo de la mujer fuera de la casa, pero con sus

limitaciones: "reconoce en las mujeres dones administrativos y manuales, pero no intelectuales, y jamás se le ocurre proponerles ejercer las profesiones liberales ni

adquirir un saber de tipo intelectual" (citado en LaGreca 2009, 31). Estas discusiones

sobre la mujer dedicada al trabajo intelectual se tornan más intensas entre los poetas e

intelectuales del movimiento modernista. En el 1894, Manuel Gutiérrez Nájera se burla

de una joven de la Universidad de Cambridge por ganar una competencia en

matemáticas; Nájera dice "Esa laureada señorita no se casará" (citado en LaGreca 2009,

31).

Esto llama la atención particularmente porque durante la dictadura de Porfirio Díaz se limitó el acceso de las mujeres a las carreras de ciencia y humanidades. Salvo algunas excepciones, las mujeres se preparaban para ser maestras de educación inicial, - perpetuando el rol de madre- con sueldos ínfimos, y no doctoras o abogadas.

Otros ejemplos de represión y vigilancia femenina son encontrados en la sociedad puertorriqueña del siglo XIX. El cuerpo de la mujer se encontró en una situación paradójica. Debido al cambiante proceso social y político de la isla de Puerto Rico: la producción de azúcar y la ausencia de una mano obra esclavizada, la pobreza en que vivían los jíbaros junto a las discusiones sobre la gobernabilidad de la isla y su posible autonomía, los intelectuales liberales puertorriqueños entendieron que la causa principal de la pobreza y de todos los males que aquejaban a Puerto Rico se debían a la conducta de sus habitantes y a un predominio de la sensualidad sobre la intelectualidad (LaGreca 126).

Estas ideas sobre la sensualidad en la isla se interpusieron con discursos eclesiásticos y gubernamentales que tenían por objetivo controlar el cuerpo femenino para prevenir el mestizaje o la mezcla de grupos "raciales" y sociales, y así asegurar "a "healthy" population of virile citizens with a father/husband as the undisputed head of the family" (Lagrecia 129). Tanto las políticas sobre la ropa femenina como las políticas sobre el espacio público e incluso la prohibición de fiestas religiosas en la noche sirvieron para apaciguar la promiscuidad y la actividad sexual de la isla. Aun así, los subtextos de estas políticas yacen en el discurso eugenésico de la época y en la asociación del cuerpo

femenino con la enfermedad; relación desarrollada por Benigno Trigo en su trabajo analítico sobre la novela de Mayra Montero, *El capitán de los dormidos*, y la narrativa puertorriqueña del siglo XX.

Diversos ejemplos literarios muestran las tensiones y ansiedades alrededor de estas políticas vigilantes del cuerpo femenino. Novelas como *María* de Jorge Isaacs, *Sab* de Gertrudis Gómez de Avellaneda, la trilogía de Clorinda Matto de Turner (*Aves sin nido*, *Índole* y *Herencia*) reflejan la situación y la representación de la mujer ya sea desde la enfermedad o desde la situación de igualdad entre la condición del esclavo y la mujer destinada únicamente a casarse. Doris Sommer en su ya canónico libro *Ficciones fundacionales* muestra, precisamente, esta íntima interconexión entre la erótica y la política. El sujeto nacional femenino que emerge en este contexto, a pesar de constituirse y/o representarse como sujeto deseante, corpóreo y sexualizado, está constreñido por políticas sexuales que fracasan las uniones deseadas.

Sin duda alguna el siglo XIX estuvo marcado por representaciones de la mujer que si bien por un lado mediaban las crecientes ideas feministas que circulaban en la época (educación de la mujer, ingreso al mercado laboral), por otro presentaban las limitaciones impuestas por los discursos nacionalistas y positivistas dominantes de la época y el patriarcado. Personajes como Lucía de Marín en *Aves sin Nido* y Carlota en *Sab* muestran respectivamente la mujer burguesa de clase media y alta que si bien colaboraban con una visión noble y compasiva del mundo (Lucía de Marín), lo hacían desde la vigilancia del patriarcado. También se nos muestra en estas novelas las políticas sobre el matrimonio de las cuales podemos inferir el control eugenésico y por

lo tanto control reproductivo de la mujer.

No quiero dejar de mencionar cómo la vigilancia permanente del patriarcado sobre el cuerpo de la mujer formó parte de un discurso médico perturbador, y que además sirvió para alimentar el imaginario social y literario de la época. En este sentido, el trabajo foucaultiano de Gabriela Nouzeilles sobre el discurso médico de la histeria femenina en la Argentina del siglo XIX es iluminador. En "La plaga imaginaria: histeria, semiosis corporal y disciplina", Nouzeilles hace una revisión de las principales tesis de la Facultad de Medicina de la Universidad de Buenos Aires entre 1875 y 1905. Es posible ver cómo existía una urgencia en controlar grupos marginales (pobres, inmigrantes, prostitutas y homosexuales) debido a que estos eran considerados, por la burguesía dominante, como "caldo de cultivo y fuente de contaminación segura de infinitas formas de la corrupción física y moral" (174). Dentro de estos grupos marginales la mujer fue blanco de muchos de los programas y políticas de higiene pública.

No solo existió el miedo a las epidemias comunes de la época como fueron la cólera, el sarampión, la fiebre amarilla, el tifus sino un miedo "a la plaga histórica que, según fuentes de la época, atacó con virulencia a un número elevado de mujeres porteñas entre 1875 y 1905" (174). Los médicos de la época se dieron a la tarea de describir una "iconografía del cuerpo histérico" con el objetivo de descifrar un conjunto de síntomas que se desviaban de la conducta esperada de la mujer. Esto se debía a la relación expuesta anteriormente entre las políticas de eugenesia, la nacionalidad y la reproducción femenina. Reproduzco aquí una cita de una tesis médica de Arturo Balbastro titulada *La mujer argentina* (1892) encontrada en el artículo de Nouzeilles en

donde es posible observar el pensamiento científico de la época sobre la mujer:

[...] la ciencia prueba de una manera incontestable que la degeneración, como el perfeccionamiento de las razas, se inicia siempre por el sexo femenino; es que por su organización, la mujer en todos los climas y en todas las razas, por estar más sujeta a las influencias externas ofrece más plasticidad a las transformaciones biológicas. Si queremos pues, encontrar el sello propio en nuestra nacionalidad, si anhelamos descubrir su secreto, escrutar sus destinos, debemos buscarlos en la mujer argentina. (177)

Sin duda alguna esta y otras tesis muestran cómo socialmente se iba constituyendo un imaginario colectivo sobre la mujer. Las “extravagancias” de la conducta femenina de una paciente en particular como, por ejemplo, “desatención de la higiene del hogar [...] falta de afectividad hacia su esposo e hijos [...] coquetería excesiva [...] beber en demasía y [...] frecuentar bares públicos” fueron englobadas en el cuadro clínico de la histeria. La mujer “enferma” encerrada por su esposo y médico sufría ataques de ira, y la “autoridad patriarcal”, a pesar del encierro de la paciente, “no justificaba en modo alguno la violencia de los ataques” (183). La narrativa de la mujer histérica fue silenciada, y la ofrenda de su cuerpo al régimen disciplinario médico pone de manifiesto las relaciones patriarcales de poder de finales del siglo XIX. Como señala Nouzeilles:

La producción de representaciones de la histeria estuvo siempre mediada por una escena hermenéutica en que la autoridad médica masculina confronta el cuerpo de la histérica con el objetivo de resolver el enigma que ésta le ofrece. Mientras la histérica se limita a representar indirecta y desordenadamente aquello que no

puede verbalizar, es indefectiblemente el médico el encargado de dar forma definitiva a su historia. La relación desigual de poder que define esta escena sugiere que la eficacia política de la pose histérica fue si no nula, al menos limitada. No obstante lo atractiva que pueda resultar hoy su gestualidad contestataria para el ideario feminista, la histeria encarnó generalmente una rebelión desesperada y autodestructiva que dejaba a sus cultoras en un estado de extrema fragilidad psíquica y, en última instancia, a merced de la manipulación médica. (175-76)

Estas ideas sobre la histeria femenina como desvío de la conducta subliminal del ángel de la casa rondaron no solamente los espacios sociales de la Argentina finisecular sino también en Uruguay. A pesar de que Uruguay disfrutaba de nuevas leyes favorecedoras de los derechos de la mujer, gracias al gobierno de Batlle y Ordóñez (1903-1907) y (1911-1915), la sociedad uruguaya aún vivía contradicciones de una sociedad tradicional que transitaba hacia una sociedad moderna. Estas ambivalencias fueron tanto representadas como experimentadas en la obra poética y vida de Delmira Agustini, quien oscilaba constantemente entre la dependencia e independencia de la sociedad patriarcal (James 26).

En esta revisión del imaginario y de la representación femenina, Agustini sería la poeta más paradigmática de finales del siglo XIX y principios del XX. Su transgresión y subversión la colocan en ese “matriheritage” o “sororidad” de mujeres escritoras junto a Sor Juana Inés de la Cruz, y posteriormente junto a Alfonsina Storni, Gabriel Mistral, Olga Orozco, Alejandra Pizarnik y Rosario Ferré que buscaron un espacio propio dentro

la estructura patriarcal que intentaba moldearlas como sujeto.

Más aún Agustini inicia una tradición incomparable en la escritura femenina. Su reescritura del lenguaje del deseo femenino contrapone las representaciones estáticas de la mujer -como musa y objeto artístico- encontradas en la poesía de Rubén Darío. Agustini, como miembro de la generación uruguaya del 1900, colocó en el centro de su poesía la experiencia modernista estableciendo una relación continua e intertextual con Darío. Darío, si bien incorporó en su poesía al pitagorismo como marco filosófico que le permitía buscar un sentido de unidad al yo poético fragmentado, los medios o recursos poéticos utilizados para alcanzar la trascendencia y/o unión con el Uno se basaban, en muchas ocasiones, en una imagen de la mujer como estatua, como objeto de arte admirado exclusivamente por su belleza. Una de las mayores transgresiones de Agustini consistió, precisamente, en corporeizar esta imagen de la mujer con metáforas sexuales.

Dado el contexto social que he señalado anteriormente respecto al rol de la mujer en la sociedad latinoamericana del siglo XIX, y la forma en que se leyó cualquier tipo de conducta diferente a las normas y/o reglas de cómo debe comportarse una mujer, Agustini es, en efecto, un síntoma o nota discordante, y si bien muchas biografías o psicobiografías de la poeta han enfatizado la relación con su madre, su doble personalidad (dependiente e independiente), su flirteo con otros artistas y poetas de la época, y el más impactante, su homicidio, -a manos de su exesposo-, su posición como poeta y escritora subversiva es mucho más relevante. Como señala Cathy L Jrade en su libro *Delmira Agustini, Sexual Seduction and Vampiric Conquest*:

Agustini must battle not only against the power of strong, influential predecessors

but also against the inhibiting visions of female inferiority, docility, and purity [...] Agustini, like her contemporaries, imagines writing as violent and injurious. She sees herself bleeding and staining the white page of creative production. The alternative is to become a monster of disobedience, like the many female freaks who stare back at women artists from the pages of patriarchal writings. From the traditional male point of view, if they dare to break free from the conventional range of options to which they have been relegated, they become some sort of terrifying creature that embodies male fears of female dissipation and autonomy" (25).

El comentario de Jade nos hace pensar en la pregunta de Gilbert y Gubar en *La loca del desván* "¿Qué significa ser una mujer escritora en una cultura cuyas definiciones fundamentales de la autoridad literaria son, como hemos visto, franca y encubiertamente patriarcales?" (60). En el contexto de Agustini, la escritura se convertiría para estas mujeres escritoras en un acto monstruoso. Las imágenes de vampiros, deseo sexual, violencia, fragmentación del cuerpo, destrucción y autodestrucción se convertirán en "gestos retóricos" o estrategias discursivas para que tanto Agustini como las mujeres escritoras que le siguen controlen sus propias representaciones. En definitiva, Agustini y las escritoras que serán objeto de esta disertación son sujetos producidos por una tensión con el canon literario, y por su lucha por el control discursivo.

Con más de doscientos años de diferencia, entre la *Respuesta* de Sor Juana y la muerte de Agustini, la vigilancia y el control sobre la mujer escritora son indiscutibles. Si bien esta vigilancia manejada al principio por la religión, la nación y las leyes,

encontraremos una continuidad de estos mecanismos de control y sus efectos en la subjetividad de la mujer escritora, su relación con la escritura, su relación con el mundo externo, y con su cuerpo. Estos efectos serán puestos de manifiesto en esta disertación.

1.2 AUTOFAGIA, VIGILANCIA Y ESCRITURA EN LA REPRESENTACIÓN DEL SUJETO FEMENINO.

'Bellerophon gave offense to the gods and became a lonely wanderer on the Aleian plain, eating out his heart and shunning the paths of men.' Self-devouring because forsaken by the gods, exiled by divine decree, this desperate man was condemned not to mania but to banishment, absence, void...
—Julia Kristeva, *Black Sun*

El poeta, no encontrando en el medio sustancias nutricias que asimilar [...] se devora a sí mismo entregado a lamentable autofagia.
—Antonio Espina

Desearía abandonar todo esfuerzo. Dejar que vengan y me devoren. En lugar de hacerlo yo. Autofagia. Ojalá no hubiera publicado un solo poema [...] Solo sé hablar de la poesía, en una mesa de café. Pero la obra, la obra. Me ata el miedo. Nadie escribe tanto como yo y no obstante balbuceo penosamente. Es un hecho mental. No puedes con el lenguaje. El lenguaje no puede por ti.
—Alejandra Pizarnik, *Diarios*

En acuerdo con Pastor y Hughes Davis las mujeres escritoras han intentado crear un lenguaje propio que pueda reflejar sus experiencias de opresión. Históricamente podemos identificar distintas estrategias figurativas utilizadas para confrontar el discurso dominante y simbólico del orden patriarcal: desde una posición retórica de

subordinación o utilización de máscaras discursivas para esconder la subversión (como vimos en Sor Juana) hasta imágenes literarias explícitamente sexuales y sadomasoquistas (Agustini, Pizarnik) y discursos beligerantes de rebelión como es el caso de Ferré.

Por esta razón, el lugar que ha ocupado la palabra en la escritura femenina es fundamental y ha servido para empoderar y visibilizar la voz de las mujeres: “The Word is a space for women's self-representation, a new territory to map their self-defined image, to sign with their own voice [...] This strategic usage of the written word emerged as ‘un modo particular de apropiación y transformación de la realidad, del lenguaje, y de la forma de estructuración de un texto’” (Pastor y Hughes Davis 4).

El lenguaje es para estas escritoras un espacio de refugio y, a la vez, de transformación y constitución de sus identidades. Por esta razón, la palabra escrita en las obras literarias de estas autoras se convierte en tropo, y es posible observar una continua estrategia de autorreferencialidad. En ocasiones, la palabra puede sustituir o corporeizar el lenguaje, puede significar la lucha por la representación en una tradición literaria masculina que ha influido por siglos, la forma en que las mujeres se han visto representadas. En este sentido, la palabra puede significar la insuficiencia del lenguaje para traducir en su totalidad la experiencia de la escritora.

Si bien es cierto que el tema sobre la palabra y el lenguaje no define ni caracteriza exclusivamente a la escritura femenina, llegados al siglo XX, la conciencia lingüística de los movimientos de vanguardia, precedidos por los modernistas y postmodernistas, es central en el proceso de escritura. En César Vallejo podemos ver cómo el lenguaje

representa una lucha constante. Él confiesa el sufrimiento que implica el acto de escribir como lo demuestra su poema "Intensidad y altura" en donde declara en los primeros versos: "Quiero escribir, pero me sale espuma/Quiero decir muchísimo y me atollo". La identificación de poetas latinoamericanas con Vallejo es interesante porque rescata esa actitud marginal del poeta, y las relaciones entre hambre y escritura. Como señala Pizarnik: "Bebió un poco de aire para musitar un poema que la atragantaba. Era 'La rueda del hambriento' de César Vallejo" (*Diarios 20*).

Como podemos ver, esta preocupación por la escritura y por la palabra no es una experiencia esencialmente femenina; es mi propósito, entonces, desvelar las razones por las cuales las escritoras se han apoyado en esta autoconciencia lingüística, y en los mecanismos de los procesos de escritura, para enfrentar los sistemas discursivos patriarcales. En el acápite anterior señalaba cómo el acto de escribir para muchas de estas poetas se convertía en un acto monstruoso. La percepción misma que tenía la sociedad masculina de ellas hacía que se percibieran así mismas como monstruosas. Y es en este sentido que la necesidad de consolidar una voz propia es trascendental a pesar de los obstáculos sociales impuestos.

Esta consolidación de la voz de las mujeres escritoras viene con una serie de retos y obstáculos que la cultura patriarcal ha colocado desde siglos en las mentes y los cuerpos de las mujeres. Para abordar las complejidades y dinámicas de confrontación de las poetas y escritoras con el patriarcado, las cuales han participado en la autofiguración y figuración de sujetos y personajes femeninos, he considerado pertinente el término de autofagia por el simbolismo y la analogía con los procesos digestivos. Uno de los

pasajes que inicia este acápite sugiere cómo los poetas de la vanguardia rompieron con la imitación de la naturaleza tornando sus representaciones hacia el escritor y la escritura. La autofagia subvertiría el orden de representación al colocar al sujeto como objeto de su obra. Este nuevo objeto tiene límites para la representación, y como señala Antonio Espina: el poeta “se devora a sí mismo entregado a lamentable autofagia”.

La noción misma de autofagia ha surgido, de forma explícita e implícita, del corpus textual que se trabajará en los capítulos de este proyecto. Los *Diarios* de Alejandra Pizarnik, principalmente, me han servido para conceptualizar la autofagia como un posible marco teórico de aproximación a los textos de las escritoras contemporáneas, y a los estudios autobiográficos o literaturas del yo. La autofagia (auto-fagia) en los *Diarios* funciona como un tipo de escritura autobiográfica, en donde el “yo” literario narra su propia destrucción.⁴ El epígrafe escogido al inicio de esta sección señala la tensión que sufre el “yo” literario cuando se enfrenta con el lenguaje (o escritura), el cual considera imposible de dominar. El sujeto literario femenino, al enfrentarse con esta demanda del lenguaje, siente deseos de “devorarse”, particularmente en la obra de Pizarnik. Otras escritoras representan esta ansiedad en su lucha intertextual con sus precursores masculinos o, aceptan eufóricamente el reto de crear un nuevo lenguaje en sus obras.

La dinámica que permea esta ansiedad frente al lenguaje proviene, precisamente, de las matrices y procesos históricos que colocan a las autoras en un estado de

⁴ Al separar el prefijo con un guión, la palabra “auto” funciona como referencia analógica del género narrativo autobiográfico. La auto-fagia sería un tipo de escritura autobiográfica, en donde el “yo” literario narra su propia destrucción o se devora a sí mismo.

insatisfacción frente a los géneros literarios que tradicionalmente se les ha asignado. Si bien la poesía jugó un rol importante para las mujeres, -a finales del siglo XIX y principios del XX-, las mujeres fueron marginadas y no tomadas en serio como poetas. Además, sucedía que los poemas se producían para un creciente público lector femenino, y los temas se reducían a experiencias amorosas, al amor maternal, o a temas morales, religiosos, domésticos y/o recreacionales y escapistas. En cambio, la narrativa se percibía como un género literario masculino, fluido y de dominio total del lenguaje.

En el caso de Pizarnik, sus luchas internas y externas con el lenguaje poético y el lenguaje narrativo la llevó a colocarse a sí misma como objeto de su obra poética. La ansiedad que surge como consecuencia de no encontrar los medios adecuados para la representación es denominada por ella misma como autofagia. En este sentido, la autofagia será una estrategia discursiva que nos ayudará a identificar la relación violenta del sujeto femenino con el lenguaje y la escritura, replanteándonos así las categorías del sujeto y el cuerpo femenino. Sin embargo, la aplicación del término autofagia no se limitará a poner de manifiesto la ansiedad que sienten las escritoras frente al lenguaje sino más bien relaciones significativas entre las estructuras patriarcales y la escritura, la representación, la violencia, el sujeto y el cuerpo femenino.

Para llevar a cabo una conceptualización de la autofagia –ya sea como un tipo de escritura, como una estrategia de representación, o como un síntoma o efecto autodestructivo del sujeto femenino y su cuerpo–, mi investigación toma en cuenta principalmente los textos narrativos y autobiográficos de autoras fundamentales y paradigmáticas del siglo XX y XXI. Mi disertación intentará demostrar cómo la

autofagia es una estrategia discursiva en donde se pone de manifiesto distintas formas de violencia y autoviolencia, y en donde podemos encontrar un ejercicio de control sobre las representaciones del sujeto y del cuerpo femenino, las cuales conducen hacia una "deconstrucción" de estereotipos, por medio de prácticas violentas relacionadas con el acto de escribir y el propio cuerpo. Por medio de este intento de conceptualizar la autofagia, será posible explicar cómo estas autoras latinoamericanas ponen en evidencia las marcas de una cultura autoritaria. Al analizar representaciones del hambre, del consumo, de la imagen del cuerpo femenino y del proceso de escritura como elementos del discurso que constituyen la autofagia, veremos que este discurso sirve para confrontar y responder a los mecanismos que históricamente han definido y constituido la subjetividad femenina.

Mi disertación propone un acercamiento a las de tres escritoras contemporáneas de Latinoamérica y del Caribe, los *Diarios* de Alejandra Pizarnik, *La pasión según G.H.* de Clarice Lispector y *Breath, Eyes, Memory* de Edwidge Danticat, por medio de las cuales expondré distintas formas de autofagia. Elementos conceptuales como son la escritura, la autobiografía, el hambre, la comida, el consumo y la vigilancia provenientes de las obras críticas de Maurice Blanchot, Maud Ellmann, Julia Kristeva y Pierre Bourdieu serán de utilidad para exponer la violencia y autoviolencia derivada de la autofagia. Este amplio espectro teórico se debe a la diversidad de textos literarios, contextos históricos y espacios geográficos elegidos para este trabajo. Pasaremos de la caída de Perón (1955) en Argentina, la dictadura de Getulio Vargas (1930-1954) en Brasil y las dictaduras de Papa Doc (1957-1971) y Baby Doc (1971-1986) en Haití como una forma de ver la

influencia de los sistemas autoritarios sobre los procesos de subjetivación de las mujeres.

Si bien la autofagia puede percibirse en esta introducción como término fluido, esto se debe, en parte, a la diversidad de usos dados en la teoría y crítica literaria, y otras disciplinas de estudios de donde se origina el concepto⁵. Por un lado tenemos el texto de *Autofagia y narración* de Hadatty Mora en donde el término es utilizado para definir la crisis de la representación o la ruptura mimética de los textos narrativos de las vanguardias latinoamericanas. La crisis del contrato mimético no sólo afectó la estructura de la novela sino su contenido: se disuelven tanto las estructuras internas como externas de la novela, y por lo tanto la crisis mimética se convierte para la vanguardia en “una categoría interna o autorreferencial” que privilegia las

⁵ La palabra autofagia, según la RAE, proviene del griego *auto* que significa 'propio' o 'por uno mismo', y del latín *-phagia* que designa, literalmente, la acción de comer o tragar. Sin embargo, el concepto de autofagia sostiene diversas referencias que van desde la biología molecular y la psicología hasta ciertas prácticas de auto-cannibalismo. Por ejemplo, el auto-cannibalismo (autofagia) es un fenómeno inusual estudiado en la psiquiatría y en la psiquiatría forense como un desorden mental y/o un síntoma, en donde la persona se inflige dolor a sí misma por medio de mordidas o devorando e ingiriendo partes del propio cuerpo. El estado mental deriva de una intensa ansiedad. Ver Prince, Craig. “*Self-cannibalism in the absence of psychosis and substance use.*” *Australasian Psychiatry* 19:2 (2011): 170-172 y de Moore, Gregory M.; Clement, Marcus: “*Self-cannibalism: An unusual case of self-mutilation.*” *Australian and New Zealand Journal of Psychiatry* 40:10 (2006): 937.

subjetividades. Como señala Hadatty Mora: “Los nuevos novelistas, como Giraudoux, Salinas y Jarnés, no únicamente son indiferentes a la trama, sino ciertamente *incapaces de contar una historia*” (37). Esta incapacidad sin duda alguna nos remite a la ansiedad sentida por Pizarnik. Por esta razón la aplicación del término autofagia es limitada en el libro de Hadatty Mora. Su uso es estrictamente narratológico y no provee hipótesis de lectura o conclusiones que superen lo estrictamente estructural.

Por otra parte tenemos el texto de Maud Ellman, *The Hunger Artist; Starving, Writing and Imprisonment*. La autora define la autofagia como un tipo de "hambre" (anoréxica) que comienza con una lucha “to release the body from all contexts” (14). Indaga, además, en el origen social y literario de la anorexia, el hambre auto-infligida y su relación con el acto de escribir de poetas y escritoras, aunque el objeto central del mismo sean las prácticas sociales y políticas del hambre voluntaria (anorexia y huelgas de hambre). La aproximación de Ellmann tiene un origen kafkiano. Al tomar como punto de partida el cuento "Un artista del hambre", la investigadora nos lleva a pensar en la franja existente entre un desorden mental (alimenticio) y un acto público que necesita de una audiencia para existir. En este sentido, la vigilancia por parte de agentes externos -la audiencia- sobre el sujeto constituye la enfermedad o el acto político (huelga de hambre), y permite al sujeto "sobrevivir" a pesar del hambre. Similar al despliegue de síntomas que la mujer histérica presenta al médico, la histeria o la anorexia, enfermedades comúnmente catalogadas de femeninas, se caracterizan por su performance. Como señala Ellman: “[It] is not by food that we survive but by the gaze of others; and it is impossible to live by hunger unless we can be seen or represented

doing so [...] Self-starvation is above all a performance [...] it is staged to trick the conscience of its viewers, forcing them to recognize that they are implicated in the spectacle that they behold” (17).

Lo que aporta este texto a mi visión de la autofagia es que evidencia las relaciones de poder que se dan entre los ejercicios de control y vigilancia puestos en movimiento desde fuera -por distintas instituciones: familia, iglesia, estado, sistema educativo- y una creciente ansiedad del sujeto que utiliza como recurso de resolución autoinfligirse (hambre) hasta lograr su propia disolución como sujeto. La performatividad de este acto evidencia las relaciones de poder y las causas que presionan al individuo a una resolución autodestructiva.

Otras formas de utilizar la autofagia han sido utilizadas por la crítica, no solo como un término que describe el estado o proceso mental de individuos sino como fenómeno social, en donde "cada sujeto [es] una amenaza potencial, que lo empuja a sospechar de todo y de todos [...] la sociedad devorándose a sí misma" (Zermeño Vargas 80). También, otros textos de manera implícita, sin utilizar propiamente el término de autofagia, aportan a mi idea del concepto en donde es posible ver un proceso de disolución violenta que quiero comentar en los textos elegidos.

La exploración de Trigo sobre la constitución de los sujetos melancólicos es sugerente. Aunque su enfoque está centrado en el lugar que ocupa la madre en la escritura, y su objetivo es ético en el sentido de que este intenta reescribir el imaginario materno, me interesa explorar sus proposiciones sobre el sujeto melancólico femenino, o la segunda posición del sujeto melancólico. Trigo señala:

The second melancholy subject position produced by the limit-event of matricide suffers a more radical solitude due to the absence of any social support [...] but this second witness cannot rechannel or reorient the lost maternal body outward because the existing fantasies of Feminine death, the patriarchal maternal imaginary, forces her to *violently repress* and *incorporate* rather than separate and disavow the symbolic maternal cadaver [...] It produces a constellation of *monstrous returns of the repressed* that affect women most dramatically. (12)

La constitución de este sujeto melancólico –producto de la pulsión matricida reprimida– parte de una internalización del imaginario patriarcal. Una internalización o ‘incorporación’ que parte de una violencia dirigida hacia el propio ‘sujeto’. Siguiendo a Kristeva, Trigo señala la melancolía femenina como una experiencia en donde el sujeto femenino es incapaz de deshacerse del cuerpo muerto de la madre.

Como ejemplo de esta imposibilidad Kristeva, en su libro *Black Sun: Depression and Melancholia*, narra la historia de una paciente llamada Helen. Kristeva conceptualiza la experiencia depresiva de Helen como “soledad canibalística”. Esta soledad se experimenta a través de una parálisis del cuerpo y de la mente, la cual describe como un “black lightning” “absence of sensations”, “a loss of pain”, “astral numbness”, “nebula”, “implacable helplessness”, “being *as if* she were dead” (72-73). El “gesto” de actuar desde el vacío o “muerte” conduce a Helen a un consumo de sí misma. La pérdida del objeto materno o del objeto erótico es análoga a un tipo de castración femenina que amenaza con destruir la identidad del sujeto femenino en diferentes niveles. Kristeva señala que “such a castration starts resonating with the threat of destruction of the

body's integrity, the body image, and the entire psychic system as well⁶ (81).

Ya sea una vuelta al sujeto en la representación, como vimos en Hadatty Mora, o una disolución del sujeto como mecanismo de defensa ante la vigilancia y poder ejercidos por los discursos dominantes, o una internalización negativa del cuerpo materno que resulta en autoviolencia, la autofagia tiene como común denominador los efectos de la violencia simbólica sobre los sujetos femeninos. Precisamente, la violencia simbólica será constitutiva de la autofagia. Como señala Pierre Bourdieu, las relaciones de género son paradigmáticas en la forma en que opera allí la violencia simbólica. Su teoría sobre las relaciones de poder se basa no tanto en cómo presiones externas de violencia (física o simbólica) ejercen dominio sobre grupos vulnerables sino en cómo el dominado está en acuerdo con el dominador sobre ideas estereotípicas ya sea sobre la mujer y el hombre; es decir, la violencia simbólica es “the violence which is exercised upon a social agent with his or her complicity” (citado en *Encyclopedia of Consumer Culture* 1422). Y es en este sentido que podemos ver cómo la autofagia refleja un proceso de incorporación/ introyección de imágenes negativas sobre la mujer y las autoras que ellas mismas aceptan y rechazan.

Bourdieu presenta el proceso por el cuál grupos vulnerables o dominados se adhieren

⁶ Es interesante señalar la interpretación que hace Kristeva del sueño de Helen, la cual sueña que está invitada a la boda de sus padres. La boda resulta ser un banquete canibalístico, en donde ella tiene que comer los cuerpos y cabezas de los invitados, incluyendo la cabeza de su madre. Vemos entonces la imagen de incorporación y asimilación de la madre (objeto perdido) dentro de ella misma.

al punto de vista del dominador. Las relaciones de dominio se perciben como naturales y, por ejemplo, las mujeres se conducen hacia un autodesprecio y una autodenigración sistemática de sus cuerpos:

the schemes she applies in order to perceive and appreciate herself, or to perceive and appreciate the dominant (high/low, male/female, white/black, etc.), are the product of the embodiment of the –thereby naturalized– classifications of which her social being is the product. (Bourdieu 35)

No distante de Foucault, la incorporación de categorías externas para la autodefinición de nuestra identidad es comparable al autoescrutinio al cual nos sometemos cuando estamos siendo monitoreados permanentemente por esas figuras invisibles del panóptico. En ese sentido, no quiero dejar de mencionar la intersección o enlace que trabajaré entre las literaturas del yo o géneros autobiográficos como géneros disciplinarios y la autofagia.

La autobiografía “as an artifact of an Enlightenment legacy” (Gilmore 20) participa en la formación de un sujeto que se autoregula, quien como el prisionero del que habla Foucault, “through subjection to surveillance, learns to monitor himself” (Gilmore 20). Dentro de este marco teórico foucaultiano, podemos ver que la autobiografía funciona dentro de una jurisdicción, en donde el yo autobiográfico por medio de mecanismos de evaluación es vigilado. La autorepresentación del yo autobiográfico, similar al marco legal del testimonio, es constantemente evaluada y revisada. Como señala Gilmore: “autobiography can be viewed as a discipline, a self-study in surveillance. The prevalence of surveillance not only characterizes a relation between the self and others

but becomes, as it is internalized, a property of the self as self-reflexivity or conscience” (20). Nace entonces una “conciencia” autobiográfica (o “auto-reflexiva”) producto de la vigilancia. Desde mi perspectiva, y para los fines de mi disertación esta ambivalencia del proyecto autobiográfico es un punto de partida para la articulación del discurso autofágico, y para aproximarnos a la construcción del género.

En este sentido, la autobiografía y la autofagia –como legado ambivalente de la estructura narrativa de la confesión– utilizan una violencia retórica como recurso para producir conocimiento sobre el género y la identidad femenina. En los textos que analizo en mi propuesta de investigación, –los *Diarios* de Alejandra Pizarnik, la novela autobiográfica ficcional de Edwidge Danticat, así como la novela de Clarice Lispector–, vemos cómo la violencia (retórica y física) construye y engendra la categoría de mujer, y sus consecuentes subjetividades.

En el capítulo 2 de esta disertación, “Auto-fagia”: la destrucción del sujeto literario femenino en los *Diarios* de Alejandra Pizarnik”, se formulará el apartado teórico-conceptual que guiará la estructura profunda de toda la disertación. En un principio analizaré los *Diarios* para entender cómo en ellos se construye, mediante la fragmentación discursiva, un sujeto literario dislocado. A su vez, se analiza la configuración de una autoviolencia que intenta diluir el “yo” narrativo.

Para explicar estos procesos utilizo como herramienta de análisis el concepto de auto-fagia el cual me sirve para definir la escritura autobiográfica de los *Diarios* como una escritura que narra su propia destrucción mediante un alegato sobre la imposibilidad del lenguaje, es decir, sobre el límite que se presenta como elemento constitutivo de la

poética de Pizarnik. Las discusiones sobre el lenguaje y la escritura que se abordarán en este capítulo partirán de una reflexión sobre el sujeto literario femenino construido en los *Diarios* como síntoma de una cultura patriarcal que ejercía presión en la forma en que Pizarnik se percibía como autora. Esta cultura patriarcal no sólo se refleja en el autoritarismo de la Argentina de mediados de siglo XX, sino más ampliamente en la fijación eurocentrista de Pizarnik sobre la tradición literaria masculina. Esto se refleja: 1) en la adhesión a las distintas místicas sobre la aniquilación del yo; 2) en la obsesión por escribir la novela o la obra (Blanchot) y los efectos de este proyecto; 3) en la búsqueda de un lenguaje total; y 4) en las prácticas de escrutinio y autovigilancia sobre el cuerpo y el no-comer. En estos acápites se intentará poner de manifiesto el proceso autofágico en la escritura de Pizarnik mediante la exploración de un lenguaje mutilado que, paradójicamente, construye y da forma al sujeto literario femenino. En definitiva, el escrutinio público y la vigilancia que Pizarnik hace de su cuerpo nos introducen a las relaciones de poder intrínsecas en la mirada autovigilante del propio cuerpo. A través de los *Diarios* podemos ver cómo ella exalta el cuerpo muerto, su hambre y su ansiedad en relación a la escritura.

En el capítulo 3, “Autofagia: devenir y disolución en *La pasión según G.H.* de Clarice Lispector”, retomaré algunas instancias analíticas presentes en el concepto pizarnikiano de la autofagia. Centrado en el proceso de transformación del "yo" en un "otro", la autofagia se pone aquí de manifiesto por medio de la problemática del doble: el consumo del "otro" que resulta ser el "mismo". Desde un registro lingüístico bíblico, la poética vivificante de Lispector muestra, a través de la pasión del personaje de G.H.,

tres categorías fundamentales: el consumo, el espacio y la raza por medio de las cuales se entrevé cómo Lispector deconstruye distintos niveles de la subjetividad femenina, en específico, la disolución de un sujeto femenino aburguesado que deconstruye paulatinamente su posición de privilegio social. El personaje femenino por medio de un proceso de introspección exuberante se hace consciente de su participación en la violencia simbólica que había ejercido sobre su empleada (criada) y sobre sí misma.

A diferencia de la profecía autocumplida que vemos en los *Diarios* de Pizarnik, el lenguaje lispectoriano nos envuelve en una dualidad frente a la lectura, y vemos una representación de disolución, aunque violenta, con repercusiones positivas. El resultado de la experiencia dolorosa de G.H., su transformación en “núcleo” o “nada” es aceptado dentro del ritual que ha experimentado. Su autodestrucción la hace perderse de una manera liberadora, y vemos la posibilidad de que surja un nuevo imaginario femenino y/u otras posibilidades de representación del sujeto femenino.

En el capítulo 4, "Autofagia: consumo, comida e imagen corporal en *Eyes, Breath, Memory* de Edwidge Danticat", veremos el impacto que tuvieron los regímenes de Papa Doc y Baby Doc en Haití en la constitución de sujetos femeninos que oscilan entre ser opresoras y oprimidas. La comida, su consumo y control, en un espacio transnacional, se convierten en metonimias de memorias traumáticas vivenciadas y posteriormente reconstruidas por los personajes principales de la novela. El consumo y la comida nos llevarán a una discusión sobre el cuerpo, y por lo tanto a las raíces de los desórdenes alimenticios contemporáneos: prácticas excesivas y públicas de consumo y prácticas públicas de hambre o autoinanición. La autofagia está presente aquí como un síntoma de

autodestrucción física que amenaza con la desaparición y destrucción del propio cuerpo. El capítulo servirá además para contrastar los excesos performativos de la anorexia y las huelgas de hambre (Ellmann) y los desórdenes alimenticios que afectan en su mayoría a los sujetos femeninos.

Para concluir quiero señalar que, si bien la crítica literaria latinoamericana ha trabajado el concepto de autofagia como estrategia representacional en la literatura de las vanguardias, pienso que este proyecto intenta indagar, a la vez que explorar, la raíz psicológica de la autofagia, la cual está ligada a un tipo de relación existente entre los desórdenes alimenticios y la necesidad de escribir. Desde mi perspectiva, esta raíz está vinculada a un campo poco estudiado en la crítica. La autofagia, además, se abre a un campo de debate sobre el ejercicio de control que tienen las mujeres, no sólo sobre sus propias representaciones literarias sino sobre decisiones esenciales sobre el consumo y el propio cuerpo. El caso de Lispector y Danticat ejemplifican este debate ya que, en sus obras, las preguntas sobre el propio cuerpo y el aborto quedan abiertos a discusión. Más aún, si pudiéramos hablar de un proceso autofágico, las relaciones simbólicas de un cuerpo social que busca incorporar e identificarse con el cuerpo muerto de la madre nos remite a un tipo de melancolía que define el carácter autodestructivo de la autofagia.

CAPÍTULO 2:

AUTO-FAGIA: LA DESTRUCCIÓN DEL SUJETO LITERARIO FEMENINO EN LOS *DIARIOS* DE ALEJANDRA PIZARNIK

2.1 ALEJANDRA PIZARNIK Y EL CONTEXTO PATRIARCAL

La poética pizarnikiana está cargada de un sinnúmero de paradojas que nos obliga a detenernos en la importancia que han tenido el lenguaje y la palabra desde la producción poética del romanticismo hasta las tendencias poéticas actuales. Particularmente, llama la atención la relación obsesiva de Pizarnik con el lenguaje y las palabras –entendidas siempre como la unidad lingüística necesaria o metonimia de un sistema lingüístico mayor– resultando en una continua recurrencia de tópicos desarrollados tanto en su poesía como en su prosa. La crítica literaria ha trabajado, también de manera obsesiva, sobre su poesía y su persona, temas como la muerte, el silencio, la infancia perdida, su procedencia judía, su larga historia de traumas y enfermedades mentales. Como muestra de este continuo interés académico, publicaciones editoriales de la obra de Pizarnik, desde el año 2000 hasta el año 2016, se han mantenido abiertas y nuevas versiones aumentadas y corregidas (*Diarios, Correspondencias, Poesía*) están disponibles en el mercado.

A pesar de que la obra de Pizarnik nos sugiere objetos de investigación relacionados con su sexualidad, con la violencia (*La condesa sangrienta*) y con el humor⁷, el estudio

⁷ El libro titulado *En la trastienda del lenguaje* (2015) editado por Cristina Piña es un ejemplo de las distintas vías de interpretación que ha tomado la crítica literaria sobre

del lenguaje y de la palabra ha sido y continúa siendo fundamental para entender su "cuerpo poético". El lenguaje entendido como un sistema total que se debe dominar y las palabras como unidades adquisitivas para lograr poderío sobre el sistema lingüístico. Siguiendo esta temática podemos ver que el tema principal de los *Diarios* (1954-1971) – objeto de estudio de este capítulo– es dominar el lenguaje y la fluidez narrativa para escribir una novela en prosa. El deseo por la palabra y el lenguaje se despliega en estos escritos de manera explícita conformando así un dialogo intertextual con su propia poesía.

El trabajo de Fiona J. Mackintosh sobre textos no publicados del diario de Pizarnik muestra una interesante perspectiva sobre el protagonismo de esta temática. Al identificar los "diarios de lectura" y un cuaderno de notas titulado "palais du vocabulaire", Mackintosh nos hace comprender el proceso creativo por medio del cual Pizarnik construye su "cuerpo poético" cuyo móvil radica en la tensión constante del mundo externo y del mundo interno representado. Esta tensión, aunque ya estudiada en la poesía, no ha sido del todo explorada en la escritura de los diarios.

El aspecto más importante que quiero destacar de este estudio y que desarrollaré a lo largo de este capítulo es el trato y la naturaleza fagocitante de la poética pizarnikiana, a partir de su propia propuesta poética desplegada en los *Diarios*. Con fagocitante quiero decir cómo la estética de Pizarnik se basa en una absorción o incorporación de una tradición literaria que se asemeja a los procesos de digestión. Por un lado, tenemos la

Pizarnik desde el trabajo editorial de Fiona Mackintosh y Karl Posso con *Árbol de Alejandra; Pizarnik Reassessed*.

relación de la poeta con la tradición literaria (lo externo). Ella tiene una suprema conciencia de las grandes obras canónicas por medio de las cuales mide constantemente su propia producción poética y su capacidad para dominar el lenguaje. Para Alejandra "[...] the only way in which they [books] have value [...] is as texts, through the process of reading and internalizing them mentally" (Mackintosh 112); así al "internalizar" estos textos, emula un proceso de ingestión de la tradición literaria.

Mackintosh, a pesar de reconocer una cierta ansiedad de influencia, sus comentarios no están enmarcados en una interpretación de género sino estrictamente en una presentación del proceso creativo. Más allá de la preocupación de Pizarnik por insertarse en la tradición literaria, no podemos obviar las paradojas de querer insertarse en una tradición francamente masculina⁸; como señala Mackintosh: "she even assembles a kind of 'family album' composed of photographs, cut out from newspapers, of all those writers she most admires –Hugo, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, Valéry, Claudel and Breton" (112). Los autores hispanos también forman parte del repertorio, aunque no son mencionados por esta crítica. Borges, Macedonio, Sarduy, Quevedo,

⁸ La mayoría de las referencias literarias de Pizarnik son de la tradición canónica masculina. Si bien hay referencias de mujeres escritoras europeas: Katherine Mansfield, Marguerite Yourcenar y Anais Nin, las poetisas escritoras latinoamericanas no son mencionadas salvo en dos ocasiones: 1) Sobre el suicidio de Alfonsina Storni: "¡Y no vino más! ¡No volvió!" (133); 2) "Artículos sobre el amor (en Delmira, Alfonsina y Gabriela, y en Cernuda)" (690).

Cervantes, Azorín, Machado hicieron que Pizarnik se confrontara con la idea de una lengua imposible de dominar.

Al señalar este deseo de autopoicionarse en esta tradición literaria masculina, vemos un proceso cauteloso de selección de palabras y frases de estos escritores que serán luego transformadas en el edificio literario que Pizarnik intenta construir. Hay, sin duda alguna, un esfuerzo constante por crear un espacio literario, una “morada del lenguaje” pero que, lamentablemente, será siempre insuficiente debido a la “desconfianza en mi capacidad de levantar una arquitectura poética”. Es aquí en donde Pizarnik desplaza la tensión hacia lo interior: del consumo literario a la digestión de esta tradición preexistente y finalmente hacia la asfixia. En el intento de levantar el “cuerpo poético”, la poeta queda atrapada en la herramienta que ha intentado utilizar para preservar su “palacio” de palabras: “words can become dangerously contraining, trapping the poet [...] not only is the poet afflicted by asphyxiation - but a drowning in silence rather than words” (Mackintosh 123).

Si bien la "palabra escrita" ha servido para que las mujeres escritoras creen un espacio literario separado de sus precursores masculinos, el cual, como señala Luce Irigaray, propone “a different mode of enunciation, based on the creation of a language that breaks away, that 'disturbs' the univocal phallographic conception of truth” (citado en Pastor y Hughes Davies 78), la obra de Pizarnik carga con un doble discurso que, por un lado, nos hace pensar en la reflexión de Molloy sobre un espacio literario en donde la mujer escritora pueda encontrar lugar y pueda representarse de forma diferente. Por otro lado, nos hace pensar que la poeta en vez de utilizar la escritura para subvertir la visión

de los surrealistas sobre las mujeres como "musa, niña, ángel, objeto erótico" se encarga de perpetuar una visión limitada de la mujer. Si bien otras tradiciones literarias precedentes al surrealismo –como el romanticismo y el modernismo latinoamericano– muestran las mismas tensiones y percepciones sobre la mujer, hago un énfasis en la tradición surrealista debido a cómo Pizarnik misma y la crítica sobre su obra la han enmarcado como escritora surrealista.

En este sentido, el artículo de Melanie Nicholson titulado “La muñeca argentina de Bellmer: Alejandra Pizarnik y la desarticulación del yo” (2015) sirve como comentario inquietante a la reflexión de Molloy sobre las estrategias gestuales que las mujeres escritoras han utilizado para separarse del patriarcado discursivo que las ha constituido como sujetos. Si bien el enunciado de Molloy es sugerente –“One is (and one writes) elsewhere, in a different place, a place where the female subject chooses to recollect in order to represent itself anew” (107)- porque promueve la idea de que las mujeres escritoras han desarrollado un sistema de estrategias gestuales,⁹ no nos queda claro si éstas han tenido éxito en la empresa de separarse de sus precursores. Por esta razón, a

⁹ Molloy propone a través de la estrategia gestual – el gesto – una revisión crítica de las figuras literarias utilizadas por los poetas del Modernismo. Por ejemplo, la figura del cisne. “Delmira Agustini, writing in early twentieth-century Uruguay, should explicitly and repeatedly resort to a critical revision of the swan [...] the image she fashions in “Nocturne”, for example [...] Instead of gracefully gliding on a translucent lake, Agustini’s swan is bloody, sexual [...] the poem successfully questions previous representations of the feminine. In so doing, it constitutes a gesture [...] (110).

pesar de que la crítica se ha encargado de estudiar la intersección entre la obra de Pizarnik y los estudios de géneros, y en los últimos años su sexualidad, me resulta difícil reconciliar la posición misma de Pizarnik como mujer creadora y su trato de la representación violenta de su cuerpo y de otros cuerpos femeninos. En este orden de ideas, mi tesis expondrá una extensión de este conflicto.

Otros académicos como Jason Wilson han señalado la enorme influencia que tuvo el surrealismo en la obra de Pizarnik. Por ejemplo, Wilson destaca no tanto una influencia sino una postura crítica frente a esta corriente: "Pizarnik found her voice as a critic of surrealism" (81). En cambio, Nicholson al comentar la compleja relación de la poeta con el surrealismo hace énfasis en la visión que tenían los surrealistas de la mujer y en la postura problemática que tomó Pizarnik sobre esta, además de establecer una interesante comparación con las *Poupées* de Hans Bellmer y "la objetivación surrealista de la mujer". La descripción de Mary Ann Caws es sugerente:

Sin cabeza. Y también sin pies. A menudo sin brazos y siempre sin armas, salvo la poesía y la pasión. Allí están, las mujeres surrealistas tan baleadas y pintadas, tan tensas y desmembradas, pinchadas y cortadas: ¿cabe alguna duda de que se han (nos hemos) caído a pedazos? No son sólo las muñecas de Hans Bellmer desparramadas, es más. (citado en Nicholson 221)

Dos salidas interpretativas se ponen en juego: primero, la idea de que la representación del cuerpo desmembrado de la mujer responde a un tipo de propaganda antifeminista o a una fetichización del cuerpo femenino, segundo, la idea de que esta representación de violencia tiene como intención denunciar las distintas formas de opresión que sufren los

cuerpos femeninos en un sistema patriarcal. Más aún, esta denuncia puede ser enmarcada dentro de una respuesta al control nazi del cuerpo del “Otro”: “el sadismo de estas muñecas mecánicas puede verse [...] como [...] un sadismo reflejo que apunta a exponer el sadismo del padre y el estado fascista” (citado en Nicholson 222).

En la misma poesía y prosa de Pizarnik podemos ver una dualidad significativa en la forma en que autorrepresenta su cuerpo y el de otras mujeres. Por una parte, Pizarnik se suma a los conflictos de la poesía posmodernista y las respuestas de representación que crearon para responder a los poetas modernistas, quienes utilizaron metáforas para feminizar a las mujeres –caracterizándolas desde su pasividad, docilidad y virginidad– a la vez que afirmaban su autoridad (autoral). Siguiendo a Agustini, el uso de metáforas sexuales y del lenguaje erótico no sólo constituyó una continuidad poética de la estética dariana sino una forma de aseverar su pasión por la poesía. Agustini deviene en un monstruo de desobediencia, violentando el imaginario literario masculino de finales del siglo XIX y principios del XX (Jrade 25).

Si colocamos a Agustini como paradigma de esta estrategia es posible ver cómo Pizarnik en numerosas ocasiones vacila entre la representación de pasividad de la mujer y una representación vampiresa de la mujer. En “La virgen de hierro” vemos la representación de tres personajes femeninos: la autómatas que representa a una Virgen, la joven virgen y víctima, y la Condesa quien observa la transformación de la “Virgen” autómatas en asesina. Sería posible asociar a la Condesa con el rol de autora, quien desde su posición vigilante ordena la ejecución de la joven virgen por medio de la autómatas, quien al simular ser una “virgen” atrae hacia sí al cuerpo de la víctima y: “De pronto,

los senos maquillados de la dama de hierro se abren y aparecen cinco puñales que atraviesan a su viviente compañera de largos cabellos sueltos como los suyos”. Luego del sacrificio “la asesina vuelve a ser la “Virgen” inmóvil en su féretro” (*Obras completas* 375). A diferencia de Agustini, y quizás lo más desconcertante, es que Pizarnik no esconde al sujeto poético en un rol masculino sino que reafirma su poderío desde su constitución femenina. En este sentido: “Pizarnik no desarrolla imágenes de autorrepresentación que reajusten de manera significativa visiones patriarcales de la mujer” (Nicholson 237). Es posible ver la posición de autoridad y poder que la poeta asume como autora. Hay una internalización de los esquemas de poder que fluían en la Argentina de los años 60.

La historia de la Argentina estuvo marcada por el peronismo desde el año de 1943 con la llegada de Juan Domingo Perón hasta su caída en el 1955 y su regreso en el 1973. Las ideas y los movimientos peronistas tanto de derecha como de izquierda marcaron profundamente la escena política argentina debido a su prohibición. La Revolución Libertadora (1955) y posteriormente la Revolución Argentina (1966) dio paso a sucesivas dictaduras militares que marcaron una historia de violencia sin medidas. Aunque se puede considerar a Pizarnik como una poeta extemporánea, su trabajo poético, crítico y autobiográfico no deja de ser un reflejo de las circunstancias históricas. Sus estrategias de representación del cuerpo propio y de otros cuerpos torturados pueden ser consideradas como un comentario o un reflejo de cómo los distintos “régimenes represivos dejaron sus huellas inscriptas” ya que el cuerpo “es el lugar en donde se inscriben las marcas de la cultura” (Kaplan 7).

Sin lugar a dudas el contexto histórico que le tocó vivir a Pizarnik está cargado de una realidad política violenta y extrema. A pesar de ser prácticamente nulos los comentarios sobre la situación histórica o sobre la situación de la mujer y de las escritoras argentinas en los *Diarios*, podemos leer los textos autobiográficos de Pizarnik como un síntoma de una cultura autoritaria que se imponía sobre ella. Si vemos los discursos sobre el rol de la mujer, desde la llegada de Perón al poder hasta las campañas políticas secretas de los montoneros, tanto de la derecha como de la izquierda, vemos la puesta en escena de un feminismo materno no muy diferente de las ideas “progresistas” sobre la mujer encontradas en el siglo XIX y principios del XX en Latinoamérica y el Caribe. El discurso peronista sobre el feminismo: “which valued femininity and sexual differences, emphasized the complementarity of men and women, and saw maternity as playing a key role in women's demands for equity –incorporating maternalistic feminism into populist rhetoric” (citado en Grammatico 131).

La asociación de la mujer con la figura de la madre permaneció hasta el inicio de los años 70 con la fundación de la Agrupación Evita por parte de líderes montoneros que reconocieron la importancia política de la rama femenina del movimiento peronista. La Agrupación demandó la igualdad de pago en el trabajo y la creación de preescolares y centros de atención para bebés; pero la figura de la madre permanecía siendo central al punto tal de que se entendía a la madre como responsable de inculcar el sacrificio por la causa peronista: “behind every person fallen in battle, behind every imprisoned and tortured comrade, *there was a mother who had inculcated that consciousness*” (citado en Grammatico 130).

En el regreso de Perón al poder, la revitalización de la rama feminista del partido se hizo con un cambio en el discurso, diferente al discurso feminista de los años 50, y diferente al uso de este discurso por parte de los montoneros. El 27 de Agosto de 1973 Perón declaró la importancia de la mujer en el desarrollo de la nación sin enfatizar su rol materno:

If we are not capable of incorporating women into productive positions in this country," he said, "we will be giving up on half of our chances for attaining future greatness.... From this it is clear that we need to incorporate women into the active life of the country. Women have the same abilities as men, and they should not be reduced to inferior jobs, for they can compete with men in the areas of technology, scientific work, research, and every sort of study. (citado en Grammático 133)

Como bien he mencionado antes, Pizarnik se mantuvo alejada de enunciar cualquier tipo de posicionamiento político y prefirió la apatía e indiferencia frente a los acontecimientos de la época. Esto no quiere decir que sus textos no puedan ser interpretados como comentarios a ese contexto. Mi tesis, de alguna forma, es un análisis de los *Diarios* como respuesta sintomática del poder político ejercido en Argentina a mediados del siglo XX. Los textos de Pizarnik pueden ser leídos como síntoma de una cultura patriarcal y como una de las representaciones más contemporáneas de la iconografía clásica de síntomas de la "histeria" entendida esta como el conjunto de síntomas que reflejaban cómo la mujer se desviaba de la conducta esperada o normativa

de la época. También, podemos leer los textos como una internalización del poder patriarcal para controlar cuerpos femeninos.

La afasia o esa idea de falta de fluidez del lenguaje que Pizarnik enuncia constantemente en sus diarios podrían ser nuevas representaciones y/o autorrepresentaciones de las ficciones decimonónicas de la histeria femenina. A lo largo del diario, Pizarnik se autopercibe como enferma e incapaz y aparecen numerosas escenas de sus visitas al médico y/o de la presencia de un doctor o médico. La presencia de una figura de autoridad sugiere una posible performatividad histérica de su cuerpo y escritura. Un ejemplo clásico de esta iconografía negativa de síntomas la presenta Pizarnik en su entrada del domingo 7 de agosto del 1955: “Confieso claramente que tengo miedo de comenzar a gritar. Veo enfermeros, chalecos de fuerza. Yo grito y me tapan la boca. ÉL vuelve. Le dicen que estoy muerta para no dejarme salir. ¡Tengo miedo!” (143). El énfasis en esa tercera persona masculina muestra la reacción de rebeldía, la cual se manifiesta no sólo en esta escena sino a lo largo de los diarios en la conflictiva relación con su obra.

Otros críticos han abordado los textos pizarnikianos como comentarios a la historia argentina, y como una forma de ver a las escritoras confrontar la cultura patriarcal desde la cual escriben. En su texto *La condesa sangrienta*, Pizarnik presenta la historia verídica de una condesa húngara quien para mantener su lozanía capturaba a jóvenes vírgenes que asesinaba por medio de sofisticados aparatos de tortura. La Condesa era famosa por sus baños de sangre de las vírgenes y sus prolongadas horas contemplativas y melancólicas frente al espejo. Sostengo que Pizarnik escogió este personaje como

objeto de su prosa con el objetivo estético de trabajar en su prosa poética y, más importante aún, con el objetivo de, implícitamente, explorar los límites de su propia sexualidad dentro de los confines de la cultura patriarcal. La cuestión sobre la sexualidad siempre está presente en los *Diarios*.

Michael Martinez-Raguso señala el peculiar proceso creativo de Pizarnik. Ella escribe una serie de escenas visuales o lo que sería una reseña poética de la novela histórica de Valentine Penrose, *La condesa sangrienta*, titulando su reseña con el mismo nombre. La hipótesis del crítico consiste en entender el trabajo intertextual que hace Pizarnik comparando la historia de una condesa húngara de la Edad Moderna con la Revolución Argentina (1966-1973). Si bien los contextos históricos no son del todo análogos, Martinez-Raguso intenta mostrar cómo Pizarnik fetichiza el cuerpo subversivo y se coloca en la posición del dictador encarnando una especie de *jouissance* en la tortura de cuerpos femeninos.

Si por un lado la Revolución Argentina o dictadura cívico-militar marcó un sistema de gobierno en donde explícitamente la democracia se vio amenazada debido a las intenciones de permanencia del régimen militar, la dominación de la Condesa, por otro lado, representada por Pizarnik, también plantea los excesos del poder y los distintos ejercicios de dominación. Sin embargo, lo que nos interesa entender aquí es, nuevamente, la relación con las palabras que Pizarnik establece en su escritura de *La condesa sangrienta*, y como esta relación pasa a ser un síntoma de la cultura violenta desde la cual escribió. Pizarnik comenta el proceso violento de editar sus textos, a lo largo de sus *Diarios*. El proceso de edición de un texto es intenso, y en ocasiones la

poeta lo describe como una fase desgarradora en donde se le hace un tipo de violencia (retórica) a las palabras que, además, la mutilaba como sujeto. Este sentimiento es diferente en su trato editorial de *La condesa sangrienta*. La poeta se pregunta: "¿Cuál es mi estilo? Creo que el del artículo de la condesa. Por momentos sentía que me abandonaba totalmente e incluso después, al corregir, no sentía que cercenaba mi persona" (citado en Martínez-Raguso 87). Podemos ver una posición interesante de Pizarnik como autora, ya que su cuidadoso proceso de edición refleja una *scopophilia* en donde hay un regocijo de ver y consumir, junto al personaje de la Condesa, los jóvenes y vírgenes cuerpos femeninos que la misma torturaba y asesinaba (Martínez-Raguso 87). Más aún, en esta sincronía de Pizarnik, como autora, y de la Condesa, como autora de la tortura de jóvenes adolescentes, vemos manifestarse una incorporación del poder masculino. Es decir, la poeta asume el lugar del autor y autoría- autoridad de su obra y de las jóvenes vírgenes. En ese ejercicio de autoridad hay un disfrute no sólo de las imágenes del texto sino del proceso de corrección, el cual siempre ha sido tortuoso para ella. Esto pudiera significar un intento de controlar las representaciones femeninas, como señalaría Molloy, o una reproducción de una iconografía negativa, en donde, Pizarnik participa de manera ambivalente en un discurso surrealista "perturbadoramente misógino" (Nicholson 223).

La ambivalencia frente a la representación surrealista de la mujer y las diferentes formas que toma serán de interés en este capítulo. Me enfocaré en analizar los *Diarios* de Pizarnik y la representación de sí que la poeta hace. Es decir, la construcción de sí misma como sujeto literario la cual está permeada por un ansioso deseo de escribir una

novela. En los *Diarios* vemos crudamente los sentimientos de frustración, particularmente, los problemas de escritura y de autoviolencia, los cuales representan las ansiedades de dominar un género literario que ha consagrado a los grandes autores de la literatura, es decir, la novela. El deseo inagotable y la imposibilidad de escribir la novela son representadas por medio de imágenes violentas de sí misma y de su cuerpo (iconografía negativa de la mujer) y las imágenes de consumo literario que necesariamente conducen a una confrontación con el poder patriarcal y posteriormente a una autoaniquilación. Los *Diarios* están cargados de representaciones recurrentes de consumo y devoración, por ejemplo:

[...] una familia de golondrinas se desnuda en Mar del Plata. Se beben todo el mar. También yo beberé el mar. Cuando estalle el puente que corre entre mi deseo y mi palabra [...] Recordar la paloma blanca que devora a una muchacha. El gourmet que la devora; le corta los pechos, mana sangre [...] Los pájaros se colocan monturas y huyen a la llanura a buscar a la mujer a la mujer loca que acaba de robar el fuego. El le corta los pechos, él se los devora mientras un pueblo de hombres-plantas llora en las orillas del Swaney river. (109-111)

Estas imágenes de mutilación remiten al argumento de Molloy sobre la escritura femenina: “To rewrite woman’s body, or fragments of that body, is also to rewrite its desire” (119). Si bien he presentado este argumento de la crítica con escepticismo, es indudable que, también nos encontramos frente a una nueva perspectiva del deseo sexual femenino que, consecuentemente, en la obra pizarnikiana se traduce en el despliegue de un deseo por el texto y la escritura. Hasta cierto punto, hay una pulsión de

escritura que establece una relación erótica con el cuerpo poético, a la vez que establece una relación de violencia consigo misma debido al sentimiento de incapacidad de realizar su novela.

El deseo destructivo que vimos en la escena anterior tiene sus raíces en una larga historia de las mujeres escritoras y su erotización del lenguaje para ganar control discursivo sobre sus representaciones. La poesía de Delmira Agustini es una de las primeras muestras, hasta cierto punto agresiva, en responder al lenguaje patriarcal. En su libro *Delmira Agustini, Sexual Seduction, and Vampiric Conquest*, Jade muestra la hostilidad con que se recibía y alababa la producción poética de las poetisas. El contexto desde el cual Agustini escribe demandaba de ella el desarrollo de sus habilidades literarias siempre y cuando estas simularan las habilidades “viriles” de su contraparte masculina. Por esta razón el travestismo fue una de las estrategias retóricas utilizadas.

El erotismo tortuoso de Agustini se presenta en la forma en que el sujeto poético confronta la abstracción de la figura de Rubén Darío como poder patriarcal: Agustini "envisions him [Darío] as the supreme arbiter of aesthetic values and as a type of personal and artistic god" (82). En lo adelante, para seducir y dominar esta figura abstracta de un otro masculino inaccesible, el sujeto poético que Agustini construye, se transforma retóricamente en vampiro quien en su deseo de dominio consume y bebe la esencia del otro. Jade confirma cómo Agustini:

creates a vampiric seductress, who drinks the essence of the other, exerts her will, asserts her abilities, and extracts what has not been freely offered. This invasion of the body of the other is an aggressive violation of the literary tradition, the

body of works, in which she began writing. It is an intrusion into the textual arena from which women had been barred [...] she is forced to mutilate this corpus of canonical texts. This body of writing constitutes an additional layer of associations to the multivalent other of her verse, whom she either dismembers or dramatically reconfigures. (83)

Si bien por un lado el uso de la figura del vampiro nos remite a las ideas sobre la mujer independiente representadas monstruosamente como “sexual predators by instinct [...] depleting men’s vitality” (Jrade 94), –ideas circuladas en el siglo XIX–, el vampirismo sirve además como analogía de la relación autocanibalística del poeta con el texto literario. Como señala Jrade, en el caso de Agustini vemos una seducción vampiresca que de manera agresiva se apropia de una tradición literaria que se le ha negado. La misma lógica vemos en los *Diarios* de Pizarnik con la salvedad de que vemos un proceso en donde el corpus de textos canónicos la mutila a ella. Pizarnik expresa “the fear of being eaten by one’s own creation, sapped by writing, bled by words [...] the work “eats its worker” [...] devouring his flesh and his time” (Ellmann 26). El único texto en donde vemos a Pizarnik afianzar su estrategia de vampirismo es en *La condesa sangrienta*, donde la poeta asume de manera contemplativa las escenas bestiales de tortura: “La pura bestialidad [...] La bella condesa B., silenciosa, vestida con un hábito blanco, inmediatamente mojado de sangre. Ella corre a cambiárselo por otro. Ese correr. Ese silencio de ella, sentada, contemplando, recibiendo la sangre” (*Diarios* 715-16). A diferencia de Agustini, Pizarnik no se esconde en un otro masculino –aunque refleja el poderío patriarcal– sino en una mujer “bella condesa” que ejerce poder y extingue la

idea de una mujer casta y pura.

Pizarnik publicó intensamente a lo largo de su vida, textos poéticos desde el año de 1955 hasta el año de 1971. Entre sus poemarios más destacados encontramos *La última inocencia* (1956), *Árbol de Diana* (1962), *Los trabajos y las noches* (1965), *Extracción de la piedra de la locura* (1968) y *El infierno musical* (1971). Los *Diarios* formaron parte de un extenso proyecto de publicación en donde Pizarnik ensayaría la prosa deseada que resultó en una bella prosa poética. Estando con vida se publicaron dos versiones de los *Diarios* editadas minuciosamente por la autora: “Diarios 1960-1961” publicado en la revista *Mito* y “Fragmentos de un diario, Paris, 1962-1963” publicados en *Poesía=Poesía* y *Les Lettres Nouvelles*. Las dinámicas sobre el trabajo literario de Pizarnik expuestas por ella en los *Diarios* me remite a una idea de la auto-fagia relacionada con el proceso de consumo recíproco o vampirismo entre la poeta y su producción literaria. Hay una relación erótica destructiva con el lenguaje y las palabras que se muestra en el deseo desbordante de escribir una novela. La manera obsesiva en que Pizarnik se torna sobre su trabajo literario se transforma en pulsión y en lo que Molloy señala como “a slippage from sex to text: the text itself is an erotic encounter in which the poet makes love to her words” (120).

Las preguntas que orientan este capítulo parten de una preocupación por entender por qué en los *Diarios* Pizarnik muestra el deseo de escribir una novela, -rechazando su labor poética-, y el significado de esto en la cultura patriarcal desde donde escribe. ¿Cuál es la influencia de Blanchot en Pizarnik? ¿Por qué el deseo se vuelve imperante? ¿Por qué la exigencia de escribir la novela que hace de sí Pizarnik es eminentemente

patriarcal? ¿Cuál es el origen de este deseo de escribir una novela? ¿Cómo la auto-fagia constituye un sujeto femenino dislocado?

En resumen, la importancia que ha ocupado la palabra y el lenguaje en la crítica literaria sobre Pizarnik sigue vigente. A pesar de la dualidad que representan estos objetos de estudios por el trato que la poeta da de ellos, la discusión es sugerente debido a las nuevas formas que ha tomado el discurso de la histeria femenina en el siglo XX, ya sea por medio de la afasia o por medio de distintos desórdenes alimenticios que llevan a Pizarnik a una autodestrucción inevitable. En los *Diarios* se expone una autoimagen fragmentada: la declaración de no poder escribir fluidamente y la incomodidad con el propio cuerpo son efectos de la violencia con que Pizarnik se exige a sí misma escribir una novela: género masculino, según sus propios paradigmas.

Antes de analizar la naturaleza fagocitante o autofágica de los *Diarios* debemos entender la esencia autobiográfica del diario. Como señala Susan Bassnett: “Writing here is self-destruction. The act of writing cannot change anything, it is part of an inexorable daily torture that is not so much saving her as dragging her towards the edge of the abyss” (131). Esto indica, la autoviolencia que se genera por la exigencia de la obra (novela). Sucede lo mismo con el diario, el cual es utilizado como el antídoto de las demandas de la obra; pero al utilizar la misma herramienta – la escritura –, la escritora cae en la trampa de esta tortura diaria, que inevitablemente lleva a desaparecer su “yo”. Vemos cómo el diario forma parte de esta generación de violencia, producto de la inevitable atracción del escritor hacia la obra.

2.2 AUTOBIOGRAFÍA Y AUTO-FAGIA: LA MÍSTICA DE LA

AUTOANIQUILACIÓN

La prosopopeya, se ha dicho, es la figura que rige la autobiografía. Así, escribir sobre uno mismo sería ese esfuerzo, siempre renovado y siempre fallido, de dar voz a aquello que no habla, de dar vida a lo muerto, dotándolo de una máscara textual.

— Sylvia Molloy, *Acto de presencia*

[...] yo creo que lo que rechaza Alejandra es la vida misma y se prende de la palabra como si fuera una tabla de salvación y evidentemente la palabra no te puede compensar la vida misma. Inclusive llega un momento en que no hay con que alimentar la palabra porque tu vida se ha quedado árida, se ha quedado sin amor, se ha quedado sin jugos, y la palabra no va a bastar para sustentarla.
— *Entrevista a Olga Orozco*, 13 de octubre, 1988

Alguien en mí dormido/me come y me bebe.

— Alejandra Pizarnik. *Árbol de Diana*

Las citas que inician este apartado caracterizan de manera concisa las paradojas de la escritura autobiográfica de Pizarnik. Haciendo eco de Paul de Man, Molloy capta la naturaleza retórica de la autobiografía, en donde es posible aseverar la revelación de un sujeto como tropo. En este sentido, la crítica literaria desde mediados del siglo XX, al enfatizar el lenguaje y la retórica como objeto teórico de la autobiografía ha legitimado como género a textos y discursos que no se rigen por características literarias fijas. Ya lejos de considerar los textos autobiográficos como textos menores es posible observar “la proliferación nominativa del género –autobiografía, discurso autobiográfico, confesión, autografía, autoginografía, escritura de vida, testimonio, autorretrato,

escritura de sí, autoinscripción, autoespecularización, otobiografía, heterothanografía” (Vilches Norat 22-23).

Cada una de estas nominaciones busca identificar una especificidad del género autobiográfico, ya sea para determinar la influencia de la confesión como discurso de la “verdad”, la franja entre el sujeto textual y el sujeto extratextual (obra y vida), o para entender las diferencias del género sexual en las autobiografías escritas por mujeres. De alguna manera, se ha logrado enriquecer este campo de estudio por medio de curiosidades críticas no sólo sobre las construcciones lingüísticas o el uso de tropos para la mejor autorrepresentación posible sino por medio de distintos cuestionamientos, inclusive legales, sobre la verdad y la mentira.

En el caso de Pizarnik estamos frente a un ejemplo dinámico de construcción de un yo autobiográfico que si bien intenta construir una “máscara textual” para “dar vida a lo muerto” fracasa porque “no hay que con que alimentar la palabra [...] la palabra no va a bastar para sustentarla”. La propuesta del término auto-fagia tiene sentido aquí, pues contradice -y aporta a la teorización sobre el género autobiográfico-, la idea de que la autobiografía o el lenguaje trae de vuelta a la vida lo que está muerto. Y es en este sentido que Bassnett establece diferencias conceptuales entre la poeta norteamericana Sylvia Platt y Pizarnik, quienes han sido comparadas, extensivamente, por la crítica:

Both writers were fascinated by imagery of silence and death, both created what can be described as a continuous poem in multiple fragments, with interconnected patterns of imagery colored white, red, and black. But here the resemblance ends. Plath was not obsessed with the violence of death in the way Pizarnik was, and it

could be argued that much of Plath's poetry is about struggling to live. Death for Pizarnik was always a presence in her work, death seen as a final solution to the pain of existing in the dangerous, unstable spaces of life. At the same time, the very act of writing was the opposite of life enhancing, and the paradox for her was that language itself was deadly: it fixed and entrapped her remorselessly like an instrument of torture. (129)

El comentario de Bassnett enfatiza la paradoja del acto de escribir para Pizarnik, pues el lenguaje se torna sobre sí al convertirse en un "instrumento de tortura". En este sentido, algunas teorías sobre la autobiografía han planteado la hipótesis de que la representación y autorrepresentación de la mujer han estado históricamente vinculadas a la violencia. Podemos situar la relación entre la autorrepresentación del yo y la violencia, en las historias culturales de la creación sobre la mujer (*Autobiographics* 165). En acuerdo con Gilmore, en las narrativas de creación de la *Biblia* "the 'sexed' body or the creation of the body is therefore represented as 'a violence': the body is seen as 'gender female' once it has been injured" (*Autobiographics* 164). Esta violencia retórica y física, como podemos ver, es organizada por el discurso autobiográfico alrededor del cuerpo femenino. En este sentido, la auto-fagia es una narrativa en donde la violencia, física, literaria y simbólica, es constitutiva de la identidad y del cuerpo femenino.

En los últimos años, las narrativas autobiográficas, memorias y testimonios sobre desórdenes alimenticios han poblado el mercado. Como paradigma de estas narrativas autobiográficas, los *Diarios* (1954-1972) de Alejandra Pizarnik ofrecen un modelo que

rompe con los límites de la autobiografía. En palabras de Gilmore los *Diarios* serían “a limit-case”, en el sentido de que su proyecto autobiográfico opera fuera de las convenciones de la autobiografía. En primer lugar, los *Diarios* se apartan de una larga tradición autobiográfica de la literatura argentina, en donde, las subjetividades están vinculadas a experiencias colectivas: “en sus diarios, Pizarnik no une su devenir de escritora a algún tipo de comunidad que la contenga: ni política, ni colectiva, ni siquiera nacional” (Catelli 149); sólo habita en su escritura, un espacio de interioridad que se aleja radicalmente del mundo exterior. Su “territorio” es la intimidad “que se vive como autónoma” (Catelli 147). Con esto quiero señalar las particularidades de analizar los diarios como género autobiográfico debido a que, si bien los diarios no funcionan como representación de una comunidad, el terreno íntimo que la escritora expone en los diarios es síntoma del contexto político desde donde se enunció.

En segundo lugar, los *Diarios* se alejan de la convención temporal de la narrativa autobiográfica, a pesar de que el origen, la familia, la educación y la escena de la lectura están presentes, pero no en un orden cronológico. Esto se debe a la especificidad del diario, el cual sirve como un memorial: “en el diario, la narración no construye el pasado sino que se limita a mencionarlo” (Catelli 148). En acuerdo con Maurice Blanchot el diario es un “memorial” que vincula al escritor con el mundo exterior, y lo inscribe en el presente, es decir, lo coloca temporalmente “under the protection of everyday time” (*The Book to Come* 183). De alguna manera se puede pensar que el ejercicio de mantener un diario surge de la “necesidad [o deseo] de ajustarse a una disciplina exterior” (Catelli 147). Pizarnik registra en sus diarios un sinnúmero de temas

relacionados con su adquisición de la lengua española, sus notas sobre lecturas, sus prácticas sexuales y zonas de silencio, y notas repetidas, sobre sus itinerarios, como estrategia disciplinaria. Reproduzco aquí una de sus guías, en la cual Pizarnik asigna a cada actividad una hora.

Gramática 1

Inglés 1

Francés 1

Leer 4

Escribir 2

Pintar 3

Comer 1

Dormir 7 (Alejandra Pizarnik Papers, C0395)

Esta entrada del diario es un ejemplo de cómo los diarios se presentan como recurso autorregulador de la vida de Pizarnik. Y es precisamente esta regulación continua de su proceso de aprendizaje (lecturas y escritura) y de sus ideales de perfección en comparación con su producción escritural que hacen del diario su potencial recurso de autodestrucción.

A partir de los presupuestos teóricos de *El espacio literario* de Blanchot desarrolló el concepto de auto-fagia en correlación a la naturaleza autobiográfica del diario. Más aún, propongo establecer la influencia de Blanchot en Pizarnik por medio de una exposición sobre la soledad esencial constitutiva a toda búsqueda de la obra de arte y, la identificación de Pizarnik con esta idea por medio de la ansiedad que siente frente al

proyecto de escribir una novela.

El deseo de escribir una novela en Pizarnik, además de exponer su deseo de insertarse en una tradición literaria novelística y masculina, es una traducción blanchotiana del deseo, es decir, una búsqueda de lo Absoluto. Los estudios críticos sobre Pizarnik han leído las imágenes de la muerte a través del lente de la negatividad, sin tomar en consideración la influencia de la mística como experiencia “positiva”. Todo ejercicio poético, para Pizarnik, está regulado por la necesidad de unir la poesía y la vida¹⁰. Esta experiencia poética está presente desde los románticos y se repite en ella

¹⁰ La poesía argentina de los años 40 y 50 se divide en dos tendencias vanguardistas: el vanguardismo invencionista y el vanguardismo surrealista. Aunque diferentes en su visión del poeta y el poema, ambas visiones se organizan en torno a la identificación de la poesía con la vida, y a la idea de que la poesía es un espacio de comunicación con el mundo y con los hombres. Pizarnik estableció relación con el movimiento *Poesía Buenos Aires*, aunque su filiación con la vanguardia surrealista local fue débil debido a que ella decidió seguir sus propias lecturas del surrealismo francés. Lo que diferencia a Pizarnik de Raúl Aguirre y Edgar Bayley respecto a sus teorizaciones sobre la poesía es que: “la identificación de arte y vida se resuelve, en *Poesía Buenos Aires*, a favor de la capacidad visionaria del poeta o de la comunión vital entre los hombres. Para Pizarnik, en cambio, toma la forma exacerbada del dolor, es una experiencia de ‘sufrimiento físico y moral’” (Calbi 251). En este sentido, la poética de Pizarnik pasa a ser “una mirada desde la alcantarilla” (citado en Calbi 252); pasa de la vanguardia invencionista y surrealista a una vanguardia de

al considerar la poesía como lugar de trascendencia. Carolina Depetris en su artículo “La aniquilación poética como plenitud” realiza un estudio sobre las prácticas conscientes de “escribir mal” -o “escribir para la mierda” en palabras de Pizarnik- para lograr la posibilidad de expresión máxima. Lo interesante de esta aproximación es que rescata la influencia de la mística para entender la aniquilación del yo, a partir de los textos de Miguel de Molinos, Simone Weil y Georges Bataille. Depetris esclarece la dedicación de estudio que tuvo Pizarnik de estos autores, y en especial la influencia que tuvo de éstos respecto al concepto de aniquilación, que de una manera u otra informa el discurso de auto-fagia que intento construir. Pizarnik vincula a Miguel de Molinos y la mística del siglo XVII con la mística del siglo XX de Simone Weil y Georges Bataille. Aunque no comparto la idea de realización poética –la idea de que Pizarnik buscaba por medio de la muerte poética y física su expresión literaria máxima– por medio de la aniquilación literaria y física que expone Depetris, entiendo que la exposición de estas ramas de la mística explica el énfasis y el conocimiento que tenía Pizarnik sobre la muerte, tópico recurrente tanto en la poesía como en los diarios.

Primero, el concepto de aniquilación en Miguel de Molinos se fundamenta en lo que fue en el siglo XVII la línea de la mística quietista, la cual consiste en la supresión de la volición del ser humano. Lo que interesa a Pizarnik aquí es la función que tiene el silencio de las palabras como el momento en que logramos abandonar nuestra voluntad y por lo tanto ya no tenemos deseos ni pensamientos. En palabras de Molinos esta sería

alcantarilla: “El poeta no ve ‘más allá’ ni participa de ninguna ‘conciencia cósmica’. En las grietas del muro urbano, lee los rastros de una operación de desgaste” (Calbi 252).

“la verdadera y perfecta aniquilación” (citado en Depetris 187).

Otra lectura interesante sobre la aniquilación que influyó en la propia concepción de disolución del yo en Pizarnik fueron los cuadernos de Simone Weil. El acercamiento de Weil a la mística radica en una articulación del tema de la “atención” en donde, también, podemos observar una pérdida de la voluntad humana para trascender hacia el otro extremo del alma, "lo otro que ella no es". La libertad sería, entonces, el resultado de este desprendimiento. Weil señala: "Nada poseemos en el mundo –porque el azar puede quitárnoslo todo–, salvo el poder de decir yo. Eso es lo que hay que entregar a Dios, o sea destruir. No hay en absoluto ningún otro acto libre que nos esté permitido, salvo el de la destrucción del yo" (citado en Depetris 191).

Por último, una de las influencias más importantes en la construcción poética de Pizarnik, y en el concepto de aniquilación poética radica en el misticismo laico de Georges Bataille. Para entender la aniquilación en Bataille debemos comprender, primero, cómo concibe la idea de productividad y consumo que, de alguna manera, refleja la oposición entre vida y poesía. Por un lado, tenemos el consumo productivo para conservar la vida, y por otro, el consumo improductivo en donde actividades humanas como la guerra, el juego, las artes y la poesía tienen como principio rector la pérdida o el “gasto incondicional”. La poesía sería “creación por medio de la pérdida”. Esta división es significativa porque la poesía sería la “contracara del sentido utilitario burgués”. Al reconocer su imposibilidad de escribir una novela, y al desvincularse de una finalidad poética, Pizarnik se suscribe a una aniquilación poética que según Bataille sería “una práctica necesaria para conocer una realidad más profunda, unitiva” (Depetris

183-86).

Sin embargo, esta aniquilación para Pizarnik no representa necesariamente la realización de su proyecto poético sino la conclusión de una vida, que como dice Orozco rechaza a la vida misma. En su entrada del viernes 8 de enero de 1971, año anterior a su suicidio vemos ya un sujeto literario rendido. Las entradas son cada vez más limitadas, las palabras son escasas y Pizarnik dice: “Abandono de todo plan literario, de todo proyecto. Desempleo. Sufrimiento por esta desocupación forzosa” (974). Luego en febrero señala: “imposible leer y escribir. Angustia por no haber empezado a trabajar” (975).

Bataille, al igual que Molinos y Weil, parte de una propuesta mística, pero laica, y entiende la renuncia a todo deseo o voluntad por medio del concepto de “operación soberana” o “experiencia interior”. La experiencia de esta soberanía, para Pizarnik, consiste en su intento de abolir la distancia que crea el lenguaje entre el ser y la cosa. En los diarios observamos un ejercicio de aniquilación y por tanto disolución de su subjetividad. La influencia de la soberanía de Bataille es evidente aquí, ya que la experiencia soberana consiste, como en Molinos y Weil, en la abolición de la voluntad para ser y hacer. Bataille, disidente del surrealismo, continúa con la tradición mística en donde se intenta aniquilar opuestos:

La falta de proyecto, de utilidad, de autoridad, de teleología sumada al carácter inmanentista de la experiencia interior, se traduce en una libertad total, inexpugnable porque en ella radica tanto el poder de la afirmación como de la negación de sí misma, dada en el punto extremo de *no reserva* del que no teme

morir, del soberano: "el mundo soberano es el mundo donde el límite de la muerte es suprimido". (Depetris 197)

El sentido de libertad que se expone aquí, debido a la suspensión del límite humano más extremo como lo es la muerte, tiene sus influencias en el pensamiento sobre el lenguaje y las palabras de Blanchot. Depetris al vincular la literatura de Pizarnik con estas ramas de la mística se fija más en una cierta performatividad de muerte en la obra de Pizarnik entendiendo su vida y su obra como un ensayo continuo para su última liberación. A diferencia de esta crítica observo, más bien, una constante lucha por evadir esa liberación aferrándose a las palabras. En este sentido, Depetris obvia la gran influencia que tuvo el pensador francés Blanchot en el quehacer literario de Pizarnik. En la entrada del sábado 9 de agosto Pizarnik declara: "Lectura del art. de Blanchot sobre Freud. Los avatares de la palabra errante, de la palabra inútilmente profunda. Describe mi conflicto esencial con el lenguaje" (455).

En su obra literaria titulada *Tomás el oscuro* (1941/2002), Blanchot profundiza en la pregunta sobre el lenguaje y sobre la cuestión de ¿qué significa escribir y pensar? Y ¿en qué consiste esta experiencia del yo? La novela narra la experiencia surreal de un personaje que, a punto de ahogarse, se entrega a una experiencia del vacío. En la narración de su encuentro con el mar, el personaje describe una experiencia que "corresponde a la unión con Dios del místico creyente" (Bürger 285). Más que eso, la experiencia de la muerte lo "desplaza a la esfera de la ausencia", a la supresión de la volición o a la experiencia de lo soberano de la que nos habla Bataille. De esta manera, Peter Bürger resume el concepto de aniquilación en Blanchot:

Vivir la propia muerte quiere decir abdicar de todo proyecto, quiere decir resignarse con una desesperación que es tan profunda, que en ella no son distinguibles ya más diferencias. La perspectiva de la muerte descompone las palabras desde dentro. No hay ya razón alguna para decir nada determinado, pues todo se ve captado ya por la posibilidad de su contrario. La única cosa sólida a la que se puede agarrar el texto es la muerte [...] La literatura [...] viene determinada por Blanchot como espacio de una experiencia metafísica. En la medida en que el yo aniquila en él al mundo [...] en la medida en que se pierde a sí mismo en él, es místico. La impotencia que experimenta el yo escribiendo, porque el yo es el precio que tiene que pagar por su entrada en la literatura, no es separable del autoascenso que experimenta en la lucha con el lenguaje [...] Autoafirmación por autodisolución [...] la intelección del yo, que no es nada y no tiene nada que decir. (286-95)

Indudablemente, la intersección que encontramos en los diarios de Pizarnik, entre autobiografía y aniquilación del yo, tiene sus raíces en el minucioso estudio que realizó de distintas místicas del siglo XVII y del siglo XX. Si bien para Orozco Pizarnik carecía de pulsión de vida, podemos entrever que el propósito literario de Alejandra era fundir contrarios (vida y poesía) por medio de una mística que afirmaba la experimentación de la muerte o de la ausencia como una forma de entender al yo fuera del mundo y fuera del lenguaje mismo. Por esta razón, el diario se convierte en el potencial recurso de autodestrucción, porque desde este espacio, Pizarnik entra a otro orden distinto del mundo en el que vivimos. Este orden es el de la obra/novela (búsqueda del absoluto) en

donde por medio de la soledad esencial blanchotiana se experimenta la pérdida del yo.

2.3. PARADOJAS DE LA ESCRITURA EN LOS *DIARIOS* DE PIZARNIK

Según Blanchot, en la búsqueda infinita de la obra existe para el escritor una condición de riesgo: esto es “la desgracia de lo infinito” (20). La escritura es el trabajo ilusorio al que está sometido el escritor, quien fascinado por la obligación de acabar lo interminable convive a su vez con la posibilidad del fracaso de su proyecto. El trabajo del escritor está caracterizado por una exigencia, una continua demanda que Paul Váleriy celebra como “ese privilegio de lo infinito” (Blanchot 15). Ciertamente, el escritor ensaya a realizarse en una sola obra, y en el fracaso de esta tentativa sigue desplazándose *ad infinitum* en otras partes.

Los *Diarios* de Pizarnik están caracterizados por esta fuerte demanda de la obra, la cual nos propone una reflexión sobre la violencia abierta que la constituye. En consecuencia, la importancia del diario como recurso radica en que el escritor lo utiliza como antídoto ante las demandas de su trabajo. Sobre todo, en los *Diarios* vislumbramos este desahogo, aunque éste fracasa debido a la violencia abierta de la obra que he mencionado con anterioridad, la cual es vista en los *Diarios* desde el terrible deseo de escribir una novela. Pizarnik es consciente de las paradojas que trae consigo escribir en un diario debido a que este se convierte en el ensayo de una posible novela. Las demandas de la obra blanchotiana se articulan en la escritura misma del diario. Con esto quiero decir el reproche continuo que Pizarnik hace de sí misma porque la novela nunca llega a concretizarse. Ella se exige de la siguiente manera: “Escribo,

escribo. ¿A esto llamas escribir? ¿Y la novela? [...] Orden. Coherencia. Disciplina. Gradual reparto del tiempo” (140).

La palabra como representación y/o figura literaria es central en la narrativa de los diarios porque es el medio de producción para la realización de la novela. La ansiedad de encontrar las palabras es su mayor preocupación -debiéndose en parte al proceso de desterritorialización de la lengua española que la poeta de origen judío hace. Por otra parte, la preocupación y la ansiedad por la palabra indica una de las paradojas de la naturaleza del diario y del trabajo del escritor: supuesto que las palabras son el alimento cotidiano del escritor mientras éste las utiliza como recurso de liberación en sus diarios, veremos entonces cómo estas palabras son transformadas en la imposibilidad de construir la obra. Es decir, podemos ver en Pizarnik su ingesta de palabras en las escenas de lectura que describe, y cómo problematiza la adquisición de palabras en su procesamiento de estas en el cuaderno de notas (*Palais du vocabulaire*), a la vez que plantea cómo el diario puede ser solución para ejercitar, de manera fluida, su prosa. Sin embargo, Pizarnik presenta este ejercicio de la prosa en su diario como un trabajo falso e ilusorio: el 27 de septiembre de 1962, Pizarnik escribe: “lo malo es que escribo poemas. Debería trabajar en una sola prosa larga: cuento o novela o poema en prosa. Un libro como una casa en donde entrar a calentarme, a protegerme. Tal vez me hace daño escribir este diario pues me proporciona la fantasía de una falsa facilidad literaria” (499).

La relación entre Pizarnik y el proyecto de novela crean un estado de paroxismo, en donde la búsqueda y excavación de palabras pone de manifiesto un ejercicio de

autodestrucción. De modo que esta paradoja sobre la palabra y la escritura definen los rasgos peculiares de la auto-fagia. Sólo por medio de esta escritura, marcada por una autoviolencia, podemos llegar a la comprensión del lenguaje mutilado y fragmentado que corre a Pizarnik en la narrativa de sus *Diarios*.

Tres aspectos sobre las paradojas y problemas de la escritura definen el proceso autofágico de los *Diarios* de Pizarnik por el cual el “yo” es auto-aniquilado y en definitiva desaparece. Estas paradojas de la escritura – primero, dar forma a la ausencia y al silencio, segundo, deseo de aprehender un lenguaje total, y por último la desaparición del “yo”– se desprenden de un problema común: la problemática del doble.

La tradición crítica de la obra de Pizarnik para dar respuesta a esta paradoja de la escritura (dar forma a la ausencia y al silencio) ha considerado la problemática del doble como tópico central para ser analizado. Ciertamente, la problemática del doble explora las paradojas del ser, es decir, el escritor sufre la oscilación entre un estar y un no-estar mientras su escritura refleja el antagonismo entre el texto que habla y la manifestación del silencio. Por lo tanto, la palabra es la herramienta utilizada para escribir la materialidad de la ausencia.

La preocupación por la materialidad de la ausencia y el silencio proviene de un estudio muy serio de la propuesta de Artaud sobre el teatro, por parte de Pizarnik. En su búsqueda de conseguir la unión entre vida y *logos*, Pizarnik asume una "metafísica en actividad" o "metafísica de la piel" en donde es necesario demoler y quitar al *logos* de la

representación¹¹. Tanto Artaud como Pizarnik hacen un ejercicio literario a partir de los significantes buscando la representación literaria fuera del orden lingüístico, lo cual significaría una paradoja de los procesos de la representación literaria.

Ahora bien, ¿cómo reincide el problema de la auto-fagia sobre una escritura que quiere corporizar por medio de la palabra, el silencio y la ausencia? En todo momento, la escritura propone tareas que sólo reflejan la imposibilidad de representar, y a su vez vemos cómo esta imposibilidad lleva al escritor a establecer una relación autodestructiva con la palabra. En la entrada del viernes 26 de abril del 1963, Pizarnik escribe:

Pasa que la condición de mi cuerpo vivo y moviente es la poesía. Pasa que si no escribo no me dejo, no me dejaré nunca vivir para otra cosa [...] No se trata de obligarme sino de arder en el lenguaje. Todo signo de huida me duele porque me niega, me desaparece. Esto es orgullo y locura. Lo es también a causa de lo que hago con mi cuerpo: castigarlo hasta que diga palabras, es decir poemas. (355)

Existe en esta cita una relación de metonimia, por la cual podemos vislumbrar el

¹¹ Jacques Derrida en su ensayo sobre “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación” define las intenciones de Artaud, las cuales hablan de un teatro que no es una representación, sino que “es la vida misma en lo que ésta tiene de irrepresentable. La vida es el origen no representable de la representación” (7). Esta cita contribuye a entender de manera analógica, los problemas de la escritura sobre la imposibilidad del lenguaje: por ejemplo, la tarea de escribir la ausencia, esto es la escritura de lo imposible, la representación de lo “irrepresentable”.

proceso autofágico. Si bien el “cuerpo vivo y moviente”, es decir, la vida misma de Pizarnik, ocupa el lugar del lenguaje,¹² vemos cómo ella obliga su cuerpo a “que diga palabras”. Hay una exigencia de realizar y ser el lenguaje, a pesar de su imposibilidad. Esto nos lleva a una segunda paradoja de la escritura: el deseo de aprehender el lenguaje en su totalidad.

En efecto, la exigencia demandada por Pizarnik para decir “palabras” y “poemas” provocan una demanda aún más exigente: la aprehensión del lenguaje en su totalidad. Esto nos lleva al mencionado proyecto de la novela propuesto en los *Diarios*. El cumplimiento de dicho proyecto será realizado sólo por medio de un lenguaje absoluto. Por esto, Pizarnik abre sus *Diarios* a un espacio en donde es posible ejercer la narrativa, es decir, la fluidez de las palabras. No obstante, vemos en los *Diarios* la continua oscilación entre este deseo recurrente de narrar y una inevitable fragmentación de la palabra poética. Vemos la puesta en escena de la poesía y la prosa dilatando la tensión sobre la imposibilidad en el lenguaje. En consecuencia, el lenguaje pizarnikiano al recaer en lo poético refleja el conflicto sobre la incompatibilidad de los signos (palabras) con los referentes del mundo exterior, por ende, la obra recae en un continuo balbuceo y en la construcción de una fragmentación discursiva. Más aún, Pizarnik siente que no puede crear un vínculo entre ese mundo exterior y su literatura pues vive fuera del mismo: “quiero escribir novelas, quiero escribir en prosa. Pero no puedo narrar, no puedo detallar, nunca he visto nada, nunca he visto a nadie [...] la poesía me dispersa,

¹² Quiero decir con esto, que en Pizarnik: su cuerpo es metafóricamente el lenguaje, ella debe hacerlo hablar.

me desobliga de mí y del mundo” (26 de junio 1962).

Conforme a lo expuesto sobre las paradojas de la escritura que inciden en la articulación del concepto auto-fagia, vemos cómo las dicotomías entre la ausencia y la palabra, y luego la disputa entre prosa y poesía, van configurando en los *Diarios* una estructura circular que despliega un conflicto con el “yo” representado en la escritura: asistimos a la clausura de la representación del “yo”. Si bien las problemáticas enunciadas nos sirven como espejo textual del conflicto con el “yo”, propongo una tercera paradoja que reincide en el proceso autofágico pizarnikiano. Esto es el proceso de conversiones, en donde el “yo” es transformado en un “otro”. La utilización de una máscara – volvemos al problema del doble – es una estrategia que genera una autoviolencia que amenaza con dislocar el ser. La soledad esencial, referida por Blanchot, posee a Pizarnik de una manera absoluta. Como bien ella nos dice: “¿Llegará el día en que mi soledad sea fuerte y consciente de sí misma? Hoy he pensado en ello. En verdad, somos solos [...] Soy yo y todas las que fui” (131-32).¹³

En este marco de ideas los conflictos con la escritura en los diarios pizarnikianos están motivados por las discusiones teóricas sobre ¿qué es la escritura? Pizarnik vivió en los años 60 en París y tuvo acceso a la revolución teórica que se iba manifestando en la revista *Tel Quel*, la cual tuvo una gran influencia de la ciencia del texto de Ferdinand de Saussure (Johnson 343). Nuevas ideas sobre el acto de la escritura y el lenguaje emergieron orientadas por el estructuralismo y el psicoanálisis. Roland Barthes, Jacques Lacan y Jacques Derrida publicaron sobre este tema siempre teniendo como base la

¹³ 10 de diciembre (tachado) noviembre de 1958.

relación arbitraria entre el significado y el significante. La liberación del significante – vehículo gráfico y fónico del significado– es capaz de generar efectos a pesar de que no exista ninguna coherencia conceptual o continuidad referencial. Precisamente, la fragmentación del lenguaje que permea a Pizarnik de ansiedad, pero que al final es aceptada por ella, es un descontrol semiótico que la tortura porque le recuerda su incapacidad de buscar la palabra exacta y el poema preciso. De aquí se desprende el conflicto con el “yo” literario que construye, quien en su intento por salvarse – por medio de los *Diarios* – paradójicamente se destruye y finalmente desaparece.

2.4. EL EFECTO DE ESCRIBIR LA NOVELA [OBRA]: LAS DIRECCIONES DEL “YO”

Intento establecer una comunicación entre lo que vive en mí sin ser mío y este yo que está escribiendo ahora.

—Alejandra Pizarnik, *Diarios*

Blanchot caracteriza la relación entre el escritor y la obra como algo fascinante y siniestro. El escritor vive el riesgo de la soledad esencial, donde la violencia abierta de la obra ejerce un poder de atracción, que imposibilita al escritor de renunciar a las tareas de la escritura. Pero ¿cómo es este espacio de la soledad esencial, a la que se refiere Blanchot, por la cual, el “yo” se transforma y consecuentemente desaparece? ¿Y por qué en esta desaparición del “yo” – que llamo violenta – habita una especie de fascinación? Las respuestas a estas preguntas radican en un análisis del espacio temporal donde Pizarnik escribe su obra. Esto indica, la relación que establece Blanchot

entre “La fascinación de la ausencia del tiempo” (23) y lo incesante de la obra.

Cuando Pizarnik escribe en su diario: “sólo una tregua. Y entonces, creeré en todo, aun en mí misma. Quiero ser lo que ya soy –dijo. *Mi sombra, mi nombre, mi carencia. Todo se reduce a un sol muerto. Todo es el mundo y la soledad como dos animales muertos tendidos en el desierto*” (230), vemos cómo nos habla del riesgo constitutivo de la soledad esencial, la cual tiene lugar en la ausencia del tiempo. Precisamente en esta cita Pizarnik afirma el lugar de la ausencia (el no-ser). Ella pone en interacción tres “yo” narrativos: Primero, está el sujeto literario narrando el diario (la misma Pizarnik), mostrando algún tipo de confesión sobre sí misma. Luego, ocurre un cambio brusco, la construcción “–dijo” separa al narrador (otro sujeto literario que construye Pizarnik para crear los diálogos de un personaje), de quien está hablando; inmediatamente vemos un “otro” que habla (el personaje, otra dirección del “yo”). Este “otro” hablando se define a sí mismo como ausencia. Él es “ni sombra, ni nombre”, es decir, él es nada. Acontece esta reducción o ausencia en el lugar de la soledad esencial ubicada, en la ausencia de tiempo o tiempo muerto, la cual, explica el proceso de transformación del “yo” y su desaparición. Blanchot en su libro *El espacio literario* señala:

El presente muerto es la imposibilidad de realizar una presencia, imposibilidad que está presente, que está allí como lo que dobla todo presente, la sombra del presente que éste lleva y disimula en sí. Cuando estoy solo, no estoy solo, pero en este presente ya vuelvo a mí bajo la forma de Alguien. Alguien está allí, donde estoy solo. Estoy solo porque pertenezco a ese tiempo muerto que no es mi tiempo, ni el tuyo, ni el tiempo común, sino el tiempo de Alguien. Alguien es lo

que todavía está presente cuando no hay nadie. [...] Alguien es “El” sin rostro
[...] (25).

Sucede en esta región atemporal el desdoblamiento del “yo”, el cual, nos remite a la problemática del doble. Blanchot nos presenta el doble del escritor como un totalmente “otro”, que adquiere la forma de un “Alguien” que no tiene rostro. Sin embargo, ¿por qué en la soledad esencial este “yo” desaparece y regresa como “Alguien”, es decir, como ausencia, vacío, nada? Vemos entonces que, Blanchot articula, en sus declaraciones, una visión sobre el acto de escribir. Para él “escribir es hacerse eco de lo que no puede dejar de hablar” (21). Decisivamente, la fascinación que siente el escritor por “lo que no puede dejar de hablar” es la imagen¹⁴.

Para escribir la imagen, el escritor impone su silencio y pierde, en efecto, la habilidad de decir “yo”. El “yo” utiliza la máscara de “Él”, quiero decir, que el “yo”, se autoaniquila y se convierte en ausencia. La relación entre el proceso de transformación del “yo” y la fascinación de la imagen, encontradas en la ausencia del tiempo, nos habla

¹⁴ Para una mejor aproximación sobre la fascinación por la imagen, Clarice Lispector ofrece en *Agua Viva* esta fascinación por la imagen, el “es” del instante. Su fascinación la lleva a un estado de gracia pleno donde cada instante (imagen) es velozmente sustituido por otro. Encontramos aquí la insuficiencia del lenguaje, el problema temporal de poder escribir la imagen. En “La presión persecutoria” Blanchot entiende la imposibilidad de representar la imagen que atrae al escritor a la representación porque “la palabra, al no ser más que su apariencia y la sombra de una palabra, no puede ser ni dominada ni aprendida; sigue siendo lo inasible, lo indesprendible” (19).

de lo incesante de la obra. Cuando la obra exige su terminación, el escritor, transformado en una “otredad innombrable” (Pizarnik 106), dentro de un “presente muerto”, se encuentra con la imposibilidad de “realizar una presencia”, es decir, de escribir la imagen. Pero la obra y su violencia son indiferentes a esta prueba de su imposibilidad, y siguen atrayendo al escritor a un espacio donde éste tiene que entregarse a lo impersonal.

En consecuencia, la obra ejerce una presión en el escritor, a la vez, que clausura su “yo” en un círculo puro (Blanchot 46). El riesgo que encierra esta presión es la pérdida de la comunicación con el mundo; el “yo” se siente privado del mundo. Vemos la puesta en práctica de una mística que tiene por objetivo la aniquilación del yo. Pizarnik, en sus *Diarios* expresa su obsesión por la literatura, en específico, los libros y su poesía. Sin embargo, esta obsesión la atormenta porque visualiza la pérdida de su “yo”. En la entrada del miércoles 12 de febrero del 1958, nos dice:

No sé que extraño proyecto tiene algunos de mis yos que están haciendo tentativas para desasirme absolutamente de la amistad y de la comunicación. Siento desde mi sangre que no quiero ver a nadie, ni conversar con nadie [...] Nada sino yo, este yo que muerde. Estoy cansada de mi yo. Ahora comprendo mi horrible, mi tenebroso amor a mí yo (221).

La preocupación por el “yo” – y la relación siniestra y de amor con el propio “yo” – queda explícita en las declaraciones de Pizarnik. Interpreto esto como un momento de conciencia donde ella misma quisiera prevenir el acto autofágico de su escritura.

Solamente en la escritura del diario es posible salvar la aniquilación del “yo”. Cuando el

escritor intenta salvarse del proceso autofágico, escribe su propio diario con la intención de proteger su “yo”, de no olvidarse de sí mismo. Por esto, para Blanchot el diario es un “memorial” que vincula al escritor con el mundo exterior. El diario salva al escritor del “presente muerto” y lo coloca temporalmente “under the protection of everyday time” (*The Book to Come* 183).

No obstante, he señalado en este trabajo la trampa del diario. Cuando el escritor utiliza la escritura para recordar su “yo”, éste encuentra el mismo proceso, por el cual, su “yo” desaparece – habitando siempre la ausencia –. El “memorial”, paradójicamente, da forma al sujeto literario dislocado, el cual, escribe la auto-fagia, es decir, la escritura autobiográfica del “yo” literario que narra su propia destrucción. En definitiva, el diario fracasa como antídoto existencial y se convierte en el destructor por antonomasia del sujeto literario construido. Como bien nos dice Blanchot en *The Book to Come* sobre el proyecto del diario: “[...] the pleasant rumination on oneself that it involves is that it is a trap.” (186) Las autoreferencias al proceso de escritura del diario, en Pizarnik, son numerosas. En su entrada del lunes 11 de noviembre del 1963 ella escribe: “Escribir un diario es disecarse como si se estuviese muerta” (635). Y el 22 de mayo del 1966:

Por cierto que pensé en un relato que se devora a sí mismo: escrito en forma de anotaciones de diario íntimo [...] Ahora bien, el diario lleva fechas. Y las fechas continúan insólitamente hasta el 2966 (y más lejos aún) en donde el autor del diario, que ya tiene más de cien años, no se anima a emprender su relato por temor al futuro o, mejor dicho, por no sentirlo (741).

La auto-fagia es explícita en esta cita. El diario narra la disolución del ser (y el lenguaje)

a partir de un proceso que Pizarnik considera intolerable. La violencia de la obra configura la construcción y deconstrucción del sujeto literario y deja, en la obra de Pizarnik, la huella de un lenguaje fragmentado. La auto-fagia narra la dislocación del ser mientras expone su conflicto con la imposibilidad del lenguaje. El desdoblamiento del “yo” nos sirve como el espejo textual –escisión del sujeto literario de Pizarnik – de la oscilación entre prosa y poesía. Dicotomía necesaria para entender el proceso de autodestrucción del sujeto literario.

2.5 LA BÚSQUEDA DE UNA ESCRITURA TOTAL: LOS *DIARIOS*

Yo presentía una escritura total [...] ¿Qué significa traducirse en palabras? Y los proyectos de perfección a largo plazo; medir cada día la probable elevación de mi espíritu, la desaparición de mis faltas gramaticales.

—Alejandra Pizarnik, *Extracción de la piedra de la locura*

El tópico recurrente en los *Diarios*¹⁵ de Pizarnik es la búsqueda de una prosa que le

¹⁵ Los *Diarios* (1954-1971) de Alejandra Pizarnik publicados por la editorial Lumen en el año 2003 han abierto un debate sobre la fragmentación y manipulación de estos textos. Si bien los originales comprenden un “total de veinte cuadernos manuscritos, seis legajos de hojas mecanografiadas y varias hojas sueltas con correcciones hechas a mano”, existen artículos que argumentan sobre la censura de una gran parte de éstos, por Ana Becciu (Venti, 2). El collage o palimpsesto es un tópico sugerente en los debates sobre la autobiografía pero en este trabajo me centro en las declaraciones de Becciu, en cuanto a considerar la selección como “diario de escritora”, el laboratorio del proceso constructivo

permitirá escribir una novela. El proyecto de la novela es la obsesión constante de la poeta, por su imposibilidad de llevarlo a cabo. Vemos, cómo se manifiesta alrededor de este tópico una serie de conflictos que Pizarnik utiliza para convertirse en el personaje literario de sus *Diarios*. Pizarnik intensifica su necesidad de poseer un lenguaje propio en la medida en que ella establece una relación con la tradición literaria canónica. En su escritura del diario son constantes las referencias a los diarios de Katherine Mansfield y de Franz Kafka; sus lecturas e impresiones sobre el Quijote, Artaud, Nerval y Blanchot. La obsesión por el tiempo que debe invertir en sus lecturas crece de manera agobiante, pues solamente así podrá dominar una lengua para crear la suya.

En efecto, el proyecto de novela plantea una búsqueda de lo absoluto, que se encuentra con las limitaciones del lenguaje poético. Pizarnik, al encontrarse en contradicción con su propio proyecto, siente la necesidad de desviarse de su poesía con la finalidad de llenar el espacio vacío entre sus deseos y la realidad, entre los sueños y la acción. La novela es, en los *Diarios*, el deseo y el sueño de ser. En consecuencia, Pizarnik construye un sistema lingüístico dentro del cual ella queda atrapada. La estructura circular de este sistema lingüístico, denominado por Pizarnik como “onanismo literario”, refleja como el sujeto literario queda atrapado en una cadena de representaciones: “La vida perdida para la literatura por culpa de la literatura. Quiero decir, por querer hacer de mí un personaje literario en la vida real fracaso en mi deseo de hacer literatura con mi vida real pues esta no existe: es literatura” (1055). Como

de su obra poética. Para este proyecto de tesis he utilizado la versión aumentada y corregida de los *Diarios*; publicada en el año 2013.

podemos ver es la literatura quien la figura como sujeto, entre tanto, su vida “real” figura a la literatura.

El diario es el médium del proyecto de la novela, lugar por excelencia para practicar la búsqueda de la prosa. El diario, como recurso escapista, se convierte en un ensayo de novela, la cual, funciona como generadora de una autoviolencia. Dicha violencia se presenta a lo largo del diario a través de imágenes y sueños y, por medio de las relaciones entre el cuerpo y el mundo exterior, el cuerpo y la comida. Pizarnik desea dotarse de un nuevo lenguaje. Vemos, cómo su tentativa está dirigida a eliminar su propio lenguaje de voces fragmentadas. Su postura respecto a la prosa y la poesía pone en cuestión su obra hasta entonces publicada.

Los poemarios de Pizarnik son reflexiones sobre la fusión entre la poesía y la prosa. Por lo tanto, debemos considerar las atribuciones que Pizarnik da a lo que ella define o desea de la poesía y de la prosa. Depetris en su estudio, *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik*, describe los procesos dialécticos que toman como punto de partida las transformaciones del yo poético de Pizarnik, desde su contemplación en el espejo¹⁶, para explicar la relación conflictiva entre la poesía y la

¹⁶ Es un *leitmotiv* en la obra de Pizarnik la utilización alusiva al espejo y al personaje mismo de *The Adventures of Alice* de Lewis Carroll. En la obra *Through the Looking-Glass and What Alice Found There*, Alicia en un diálogo con su gata promete contarle todos los secretos sobre el espejo, el personaje hace énfasis en dos aspectos: del otro lado del espejo es posible ver todo lo que está del lado del punto inicial salvo un pequeño espacio detrás de

prosa. Si bien los *Diarios* son el espacio donde se expande este conflicto, distingue Depetris entre una “poética del deseo” y una “poética del temor”.

La “poética del temor” define los proyectos basados en la prosa, los cuales aspiran a la exactitud de la retórica y de la palabra y a un sentido de unidad. La prosa es entonces el género por el cual accedemos a la sinceridad y a la sencillez; las palabras están concatenadas bajo la fluidez del ritmo. En cambio, la “poética del deseo” enfrenta la idea que tiene Pizarnik sobre la poesía. De la poesía surge una generación de violencia. La problemática de la fragmentación, la ambigüedad y la falta de control sobre el léxico operan en función de un deseo de perfección, que sólo alcanza su imposibilidad. La escritura total sólo será alcanzada en la unión de los fragmentos representados en el poema en prosa. Pero, Pizarnik habla de una esterilidad en la palabra que parece irreparable. El lenguaje es insuficiente para narrar lo inenarrable, y la poesía se convierte en el deseo de una prosa inalcanzable:

Me tortura mi estilo – después de todo lo es -. Me tortura pensar que nunca escribiré en una bella prosa. Y ello por una razón mental, por esta semiafasia que me obliga a romper cualquier ritmo incipiente. Pensando en el asunto, se trata de mi imposibilidad de incorporar o percibir el ritmo. [...] En suma, se trata de un problema musical [...] (559-60)

Pizarnik explica su recaer en lo abstracto del lenguaje, su imposibilidad de fluidez
imposibilidad de escapar del lenguaje fragmentado que la constituye como sujeto

la chimenea; el otro aspecto es que “the books are something like our books, only the words go the wrong way” (167).

literario. Esto nos lleva a visualizar la funcionalidad del diario como el espejo de sus deseos, y como el alivio de la realización de la obra: “Incluso encuentro cierto placer sin alegría en escribir este diario, placer de escribir deprisa y saber que muchas palabras me esperan para subir de un salto a mi prosa como un tren rápido” (789). Y más adelante escribe: “Esta prosa de mi diario se parece a lo que llaman una prosa normal. ¿Por qué, cuando escribo, no trato de apelar a ella?” (841).

Llegados a este momento, debemos volver a Blanchot. Su idea de la fascinación por la imagen, permanentemente, atrae al escritor hacia la realización de su obra. Considero estos presupuestos como una especie de centro que sugiere dos desplazamientos. Por un lado, el deseo habla sobre una relación única entre el poeta y el poema; sugiero con esto algo tan subjetivo como una relación única de amor. Por otro lado, esta relación pudiera convertirse en una fuerza de autodestrucción que desemboca en la auto-fagia.

Cuando Pizarnik elige el poema en prosa, como género para su creación poética, residen dos factores correlativos con la exigencia de la obra: primero, la imposibilidad de escapar totalmente de la poesía y, segundo, la imposibilidad de llevar a cabo el proyecto de novela, es decir, la imposibilidad de adquirir un lenguaje total, en prosa. Ambos casos resultan en el desenlace fatal de una afasia lingüística, que recuerda su imposibilidad con el lenguaje; en definitiva, prevalece la insuficiencia misma del lenguaje. Como bien nos dice Pizarnik:

Desearía abandonar todo esfuerzo. Dejar que vengan y me devoren. En lugar de hacerlo yo. Autofagia. Ojalá no hubiera publicado un solo poema. [...] Solo sé hablar de la poesía. En una mesa de café. Pero la obra, la obra. Me ata el miedo.

Nadie escribe tanto como yo y no obstante balbuceo penosamente. Es un hecho mental. No puedes con el lenguaje. El lenguaje no puede por ti. (568-69)

Los temas de la prosa y la poesía ocupan un tópico central en el diario de la escritora. Ambos funcionan como el espejo textual, donde Pizarnik se desplaza, entre el “yo” que desea prevalecer – por medio de la prosa y de la narrativa del diario – y su transformación en “El”, en “Alguien”, es decir, la ausencia que habla arduamente en el lenguaje fragmentado de su poesía. Los imposibles están presentes en el diario, el cual, ofrece su función escapista, pero termina siendo el río donde Narciso se contempla y cae en él buscando su propia proyección, hasta desaparecer. La tentativa de recordar el “yo” por medio de los *Diarios* (el proyecto de la novela, la búsqueda de la prosa) fracasa. Proceso que denomino como perteneciente a la auto-fagia, donde persiste infinitamente la exigencia de la obra.

2.6 CONCLUSIÓN

A modo de conclusión quiero resaltar algunas ideas fundamentales que han sido expuestas en los distintos acápites de este capítulo. Partiendo del contexto histórico rígido y violento que, de alguna manera, constituyó la atmosfera social en donde Pizarnik se desarrolló como escritora, vemos un silencio sociopolítico que puede interpretarse como relaciones problemáticas con el poder. Si bien es cierto que la aproximación blanchotiana a la obra de Pizarnik nos da la impresión de que un análisis de género no tiene lugar, me parece que resulta interesante entender por qué en el terreno íntimo de los diarios, Pizarnik insiste en autopoicionarse dentro de una

tradición literaria masculina occidental. El proyecto de escribir una novela –en ocasiones “escribir novelas en el estilo más realista y tradicional que existe” (*Diarios* 417) – sirve de paradigma literario, de ahí que Pizarnik busque leer obsesivamente a los autores del canon literario no sólo para imitar sino para dominar la gramática y el lenguaje total.

El análisis de Blanchot nos muestra con detalle, el acercamiento de Pizarnik hacia una mística contemporánea que busca incesantemente una unión con lo absoluto por medio de la aniquilación del yo. La demanda de la obra blanchotiana pone de manifiesto en Pizarnik una relación con el deseo que siempre será deseo porque la carencia es la característica que la constituye. Y es en este sentido que vemos los efectos de esta demanda blanchotiana, no sólo en la experiencia interior y abstracta del diario que he analizado sino en los efectos de la demanda en el cuerpo mismo de Pizarnik. Con esto quiero decir que existen repercusiones discursivas, simbólicas y físicas, al Pizarnik asumir esta tradición mística que la reduce al no ser, al no decir, al no conocer, además de atacar su cuerpo, y entender que el dominio y triunfo del escritor radica en el no escribir.

Entiendo que la exigencia que hace de sí Pizarnik respecto a la escritura, al asumir el discurso de Blanchot, tiene un origen eminentemente patriarcal que incorpora en sí por medio de ese proceso de ingestión y digestión del canon literario. Por esto la intersección entre el gesto autobiográfico de los diarios y la violencia como agente de constitución del sujeto literario que Pizarnik construye es sugerente. En este sentido, he elegido el término de auto-fagia no sólo por el uso autodevorador con que la poeta

utiliza el término sino por esa pulsión de muerte, violenta y constante, que proviene de esa tradición mística, autodestructiva.

La aniquilación del yo expuesta en este capítulo por medio de las paradojas de la escritura, del deseo incesante de escribir una novela, y de la “semiafasia” que recuerda a Pizarnik lo inalcanzable que es la prosa para ella se describe, hasta cierto punto, por medio de una experiencia interna descorporizada. Pero, los efectos de escribir la novela (obra), también influyen en el discurso sobre el cuerpo. La violencia en los diarios afecta la integridad del cuerpo físico representado por medio de imágenes relacionadas con el hambre, la imagen corporal y la comida.

Pizarnik deconstruye la imagen de su propio cuerpo. La aniquilación aquí tiene un lugar mucho más corpóreo por la representación de un cuerpo anoréxico. Aunque no muy distinta de la experiencia de soberanía (de Bataille) o de dominio del escritor (de Blanchot), la autofagia que propone Maud Ellmann en su libro *The Hunger Artists* sirve para entender el discurso del hambre voluntaria (o autoinanición) como una lucha por liberar al cuerpo de todos sus contextos (Ellmann 14). Los diarios de Pizarnik, y como mencioné en uno de los acápite, sirven como estrategia disciplinaria, como sometimiento a las exigencias de una disciplina exterior que intenta someter al cuerpo. Como señala Gilmore, en los textos de naturaleza autobiográfica nos encontramos con “el desarrollo de un yo capaz de hacer un escrutinio de sus acciones” (*Limits* 20).

Monica O’Brien, en su artículo “Anorexia as Panoptic Discipline: Regulating Ourselves to Death” estudia el cuerpo disciplinado de Foucault y su intersección con los estudios feministas sobre el cuerpo. Observa que el modelo panóptico de Foucault pone

de manifiesto el fenómeno de la anorexia. La autoregulación, el autoabuso y el aislamiento del individuo están regulados por el poder y sus discursos. O'Brien señala:

Anorexia is a power struggle that is peculiarly original because the oppressed lurk within one person: the anorectic is comprised of prison guard and prisoner, the invisible figure in the tower of her mind and the scrutinized criminal body monitored constantly. This makes her the ideal, panoptic, disciplined subject. (96)

La visión foucaultiana de O'Brien ofrece una nueva interpretación del deseo de escribir una novela, y de los ideales de perfección escriturales que agobian a Pizarnik en sus *Diarios*. Hay una relación entre el deseo erótico, el deseo provocado por el hambre inducida del anoréxico, y el deseo de escribir. La insatisfacción de sus deseos primarios remite a Pizarnik a iniciar un proceso de escrutinio con su cuerpo que luego la conducirá a iniciar su proceso de escritura. La subjetividad que construye incluye una actitud observante y minuciosa hacia sí misma y su cuerpo. Aquí el hambre está relacionada con el impulso de escribir:

Me saqué los pantalones y me subí a una silla para mirar cómo soy; vi mi cuerpo adolescente; después bajé de la silla y me acerqué al espejo nuevamente: Revisé mis rasgos y me aburrí. Tenía hambre y ganas de romper algo. Me dirigí a la mesa con el mantel rojo con libros y papeles, demasiados libros y papeles y quise escribir pero me dio miedo aumentar el desorden y me pregunté para qué lo aumentaría con un poema más que luego exigiría ser pasado a máquina y guardado en una carpeta. Me mordía los labios y no sabía qué hacer con las manos. Yo misma me asustaba porque me miraba a mí misma... con la boca

devorándose. (1054)

Esta escena de la escritura asociada, primero, a un escrutinio lastimoso del propio cuerpo, segundo, a la declaración de hambre (como necesidad primaria) y como deseo escritural que provoca la inhabilidad, ya sea de comer o de escribir. El sujeto que se presenta aquí somatiza corporalmente la inutilidad de escribir otro poema, y se torna sobre sí misma, observándose a sí “con la boca devorándose”, sin palabras. En definitiva, podemos concluir que la auto-fagia se manifiesta aquí como una escritura autobiográfica en donde la violencia física, literaria y simbólica, es constitutiva de la identidad y del cuerpo femenino y, que los efectos de la demanda de la obra tienen repercusiones corpóreas y más lacerantes en la construcción de la subjetividad femenina.

Aunque Pizarnik no fuera consciente del contexto autoritario y patriarcal desde donde escribió, las representaciones del hambre, del cuerpo y de las paradojas escriturales, como elementos que construyen al sujeto femenino, están estrechamente relacionadas a una historia de la subjetividad femenina, y a un proyecto ético que ha intentado leer los mensajes ocultos y suprimidos de una escritura femenina que devela las dinámicas de la cultura patriarcal.

CAPÍTULO 3:
AUTOFAGÍA: DEVENIR Y DISOLUCIÓN EN *LA PASIÓN SEGÚN G.H.* DE
CLARICE LISPECTOR

3.1. INTRODUCCIÓN: CLARICE LISPECTOR Y EL CONTEXTO PATRIARCAL

La crítica literaria latinoamericanista siempre ha comparado a la literatura brasileña con el resto de la literatura producida en los países de habla hispana. La comparación surge como un mecanismo retórico para resaltar la idea de que la producción literaria brasileña escrita por mujeres ha sido mucho más visibilizada que en el resto de Latinoamérica y el Caribe. Esto es particularmente cierto cuando consideramos el contexto desde donde Clarice Lispector (1920-1977) escribió. El *Boom* latinoamericano se caracterizó por su internacionalismo y por la experimentación de nuevas formas para la novela. El movimiento fue reconocido gracias a las obras de cuatro escritores: Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Julio Cortázar y Gabriel García Márquez. Mientras el mundo de habla hispana era reconocido por su escena intelectual masculina, en Brasil, Lispector era considerada una de las más famosas novelistas junto a un número extenso de poetas y escritoras, entre ellas Nérida Piñon y Lygia Fagundes Telles (Pastor y Davies 95).

A diferencia de la proliferación literaria e internacionalismo que alcanzó el *boom* en el mundo de habla hispana, la prosa brasileña si bien fértil encontró obstáculos que impidieron su difusión. Con el advenimiento del gobierno militar en el año de 1964, muchos textos pasaron por la censura. Así lo señala John Gledson:

No one can doubt that the political events of the 1960s and 1970s –the military coup of

1964, the ensuing repression, and censorship (gradually removed in the 1970s) –had a profound effect on the manner of, and the subject matter tackled by, many writers. Perhaps it would be truer to say that the whole period, one of widespread and often traumatic change in all spheres, not simply political, changed the whole climate in which authors wrote. On the most immediate level, writers had to battle with censors.

(189)

La misma Clarice en el año de 1968 participó en demostraciones públicas declarando su oposición a la represión y al silencio impuesto. Su publicación de *A paixão segundo G.H.* (1964) muestra de manera implícita las luchas sobre el poder simbólico que se dan en el lenguaje, y específicamente, en el lenguaje falocéntrico, en medio de la escena política brasileña de los 60. También, y de manera más ambivalente, Lispector reaccionó a las dinámicas de poder que surgieron en el *Estado Novo* de Getúlio Vargas (1939-1945) y su posterior gobierno electo (1950-1954) en donde ocupó el rol de esposa del embajador Maury Gurgel Valente.

Aunque Lispector (de origen judío) fue bastante reservada respecto a su historia familiar y datos personales, creo que es importante señalar la afiliación del *Estado Novo* de Vargas con la tolerancia de grupos antisemitas con quienes contaba para suprimir las agrupaciones comunistas que estaban surgiendo en Brasil. Gustavo Barroso, ideólogo del movimiento integralista y tres veces electo como presidente de la Academia brasileña, se destacó por sus escritos antisemitas. Si bien no todos los integrantes del Integralismo eran antisemitas, la pregunta por el judaísmo permanecía en cuestión y se comparaba con la amenaza del comunismo. Como resultado, uno de los símbolos que marcó la dictadura de Vargas fue la

deportación de la esposa de Luis Carlos Prestes, líder de los comunistas. La esposa embarazada de Prestes, Olga Benário Prestes, judía nacida en Múnich, fue deportada a Alemania, en donde murió en la cámara de gas. Los primos de Clarice, Bertha y Samuel Lispector recuerdan el miedo que generó el antisemitismo de los integralistas en la comunidad judía de Boa Vista:

‘We were scared. We knew what *could* happen. We had seen it in Europe. There was fear, quite a lot of fear.’ At school, where Samuel remembers students and even some teachers wearing the green shirt and sigma armband, Jewish students were frequently harassed. ‘You’re a Jew, you shouldn’t be here,’ they said. He paused. ‘You never forget that.’ (Moser 72)

Por otra parte, para estos años vemos en Brasil procesos políticos similares al resto de Latinoamérica, en dónde el populismo, las dictaduras militares y las figuras autoritarias marcaron años de opresión en el pensamiento y en la literatura, y contradictoriamente, vemos también el apoyo a ciertos procesos democráticos que favorecieron a la población femenina. Oficialmente, para el año de 1932 y bajo el mandato de Vargas, Brasil fue el segundo país en Latinoamérica en otorgar el derecho al sufragio femenino, además de promover la inclusión de la población femenina en las fuerzas laborales. Sin embargo, esta inclusión no promovió necesariamente un cambio en los roles de género. En este sentido, el trabajo de Joel Wolfe sobre la creciente clase trabajadora industrial en Brasil nos muestra más bien cómo la población femenina fue parte de la agenda nacionalista en los gobiernos de Getúlio Vargas (1930-45, 1951-54) y Juscelino Kubitschek (1956-61) como recurso retórico.

Ambos gobiernos utilizaron el populismo para incorporar grupos marginados de la

población brasileña. Aunque este era el objetivo de ambos, la orientación era diferente. Las políticas de Vargas, basadas en su figura paternalista como padre y protector de la nación, se proponían incorporar a trabajadores hombres y mujeres. El discurso de género aquí tuvo un cierto apogeo y para 1934 se introdujeron medidas para garantizar a las mujeres el derecho al voto como mencioné anteriormente. En oposición al discurso sobre el trabajador de Vargas, Kubitschek tenía una agenda mucho más moderna. Este quería transformar a los trabajadores en consumidores, e hizo un cambio en la idea de ver a las mujeres no como fuerza laboral sino como esposas (Wolfe 92-93). Esto lo hizo gracias a su propuesta por el desarrollismo en donde la industria automovilística reforzó roles de género. Como señala Wolfe:

“Kubitschek’s developmentalism embraced the most conservative and seemingly traditional gender roles for Brazil’s working class: Men were to earn high enough wages for women to stay at home (in houses the families owned) to raise the children and care for their husbands” (106).

El mismo discurso de Vargas, si bien no relegaba a las mujeres a sus roles de esposas, ya que se intentó proteger los derechos de las mujeres trabajadoras, sí permanecían los roles de género ya existentes: “Women workers were to be protected, not emancipated or considered true equals” (Wolfe 106). En este sentido considero cómo la agenda política de Vargas contiene rasgos ambiguos respecto a los derechos de la mujer. Algunas pistas de la razón de ser de esta ambigüedad la podemos encontrar en el artículo de Michael Conniff “Women and Populism in Brazil” en donde se examina la influencia que tuvieron las figuras femeninas en las campañas electorales de Getúlio.

Una de estas figuras influyentes fue la misma hija de Vargas. Alzira Vargas tuvo el rol de asistente personal de Getúlio desde el año 1937 hasta el 1945. Hizo un cuidadoso trabajo de archivística en donde separó la correspondencia personal de la correspondencia interdiaria que llegaba a su oficina, y que luego pasó a ser el núcleo de la biblioteca presidencial en el CPDOC. Ella fue parte del éxito que obtuvo en las elecciones del 1950, y como señala Conniff: “Other politicians realized that Alzira was Getúlio's chief campaign manager and later advisor, and she herself acknowledged that they considered her a Rasputin, an ‘eminence parda... destruidora de ministros,’ that is, a gray eminence and destroyer of cabinet officers” (113).

Esta visión ambigua de una mujer en el poder es posible que haya influido en la decisión de apoyar o no políticas feministas. Si bien hubo un apoyo a numerosas organizaciones femeninas, la asesoría de Alzira no incluyó la creación de partidos y/o ramas femeninas como hicieron otros líderes populistas en Latinoamérica. Getúlio se caracterizó más por ser un político tradicional alejado de las nuevas corrientes de las urbes.

Sin embargo, es interesante notar que, a pesar de su alejamiento de un discurso feminista, Vargas pudo contar con la confianza no sólo de su hija Alzira sino de su sobrina Ivete Vargas. Tanto Getúlio como Alzira promovieron la carrera política de Ivete quien fue luego la principal heredera de la ideología *trabalhista* que caracterizó el populismo de Getúlio. Ivete ganó gran popularidad y para el 1950, a la edad de 23 años fue elegida al Congreso. Más adelante su carrera política se vio frustrada debido a que el gobierno militar en el 1965 le prohibió su ejercicio político.

Vemos entonces, cómo Vargas aceptó el apoyo de figuras femeninas cercanas en su trayectoria política. A pesar de esto, los roles activos de estas mujeres se vieron truncados por estar en una posición subordinada en la jerarquía de poder. Como sugiere Conniff, Getúlio pudo confiar en el rol de Alzira porque ésta al ser miembro de su familia, además de ser mujer e hija, no representaría ninguna amenaza y: “such arrangements may have discouraged other females with political aptitude from launching public careers that might rival their male relatives” (114).

Creo que Clarice fue particularmente sensible a esta situación de género. Aunque no hizo declaraciones públicas respecto a esto u a otro tipo de represión por parte del Estado de Getúlio debido a su posición de diplomática o amistad con la misma Alzira, es posible identificar, como señala Trigo, el efecto melancólico de la dictadura en su voz narrativa (*Remembering* 25). Sus obras *Laços de família* (1960) y *A Maçã no Escuro* (1961) fueron escritas a finales de los 40 y principios de los 50 y reflejan de alguna manera la especificidad de la experiencia femenina. Más aún creo que refleja la misma experiencia de Lispector como esposa del diplomático. Luego de vivir por más de una década en Europa y finalmente en los EEUU, Clarice confiesa, ya viviendo en Washington, el disgusto de esa vida cargada de formalidades, cenas y fiestas. En el libro póstumo *Outros escritos*, Clarice confiesa: “Eu detestava, mas eu cumpria com minhas obrigações para auxiliar meu ex-marido. Eu dava jantares, fazia todas as coisas que se deve fazer, mas com um enjôo...” (161).

La forma evasiva de Lispector comentar la realidad política brasileña fue criticada muchas veces por sus contemporáneos. Como señala Earl Fitz muchos críticos de la época se ensañaron en contra de la escritura de Lispector considerándola contraria a los objetivos

nacionalistas del modernismo brasileño en la búsqueda de una literatura auténtica y alejada de la realidad social y política del país. Contraria a esta idea, Fitz intenta crear una clara distinción entre Clarice como autora políticamente consciente y Clarice como autora que produce un arte apolítico (Fitz 14). Considerando, además, que el modernismo brasileño contó con tres etapas, la narrativa lírica de Clarice responde a la tercera generación de escritores que escribieron entre los años de 1945 al 1960. Ya para este momento histórico, los modernistas brasileños rechazaron cualquier sentido de identidad artificial y se ocuparon de temas más urbanos. En este sentido creo que la mejor caracterización que hace Fitz de Lispector es al considerarla una escritora urbana preocupada por la condición femenina y por los roles de género culturalmente asignados y perpetuados por los distintos sistemas de gobierno de Vargas y Kubitschek. Fitz señala que “Lispector, as a post-World War II or stage 3 Modernist, sought to call attention to the despair, frustration, and angst that derive from the attempt of people, especially middle-class urban women, to live out a life based on materialism, self-delusion, and dependency” (Fitz 23). Este enunciado del crítico, de alguna manera, define la trama principal de *La pasión según G.H.* objeto principal de este capítulo. Al resaltar este componente urbano podremos ver en el texto de Clarice los efectos de la vida moderna y del desarrollismo que fue impulsado en Brasil desde los años 40 y también, las preguntas sobre nuevos tipos de relaciones intrapersonales e interpersonales, es decir relaciones con el yo y con el otro, especialmente para las mujeres

Luego de presentar esta panorámica del contexto político y literario de Brasil en donde la cultura patriarcal se vio desplegada en las agendas políticas y culturales del país, nos enfrentaremos a la escritura de Lispector la cual resulta en una inteligente, y muchas veces,

irónica y humorística respuesta al orden simbólico patriarcal. La escritura de Lispector fue captada en la obra dialógica de Hélène Cixous. Sin duda alguna, el paradigma de Cixous sobre la escritura femenina, creado alrededor de la obra lispectoriana, coloca al lenguaje en el centro de las luchas por el control simbólico o de representación de la subjetividad y del cuerpo de la mujer. Esto se debe en parte a lo que ya otros pensadores han identificado como la estructuración de un pensamiento basado en oposiciones jerárquicas -cultura/naturaleza, forma/materia, oralidad/escritura, hombre/mujer- que siempre privilegian como superior al primero. Estos mecanismos o estrategias de poder y exclusión son particularmente notable en el uso que hacemos del lenguaje. Clarice en este sentido escribe desde la transgresión de un lenguaje falocéntrico que la ha intentado formar y definir como ente culturalmente subordinado. Por medio del lenguaje mismo, Clarice hace uso de un tipo de violencia que deconstruye las ideas sobre los roles sociales tradicionales de la mujer y su femineidad.

El objetivo de este capítulo es explorar el devenir simbólico de G.H. en *La pasión según G.H.* Las estrategias de representación del sujeto y del cuerpo femenino muestran una disolución del mismo. Esta deconstrucción de diferentes niveles de la subjetividad femenina es realizada por medio de una alianza con el animal (cucaracha) desde su constitución como totalmente Otro. Por esta razón, algunas de las preguntas que subyacen en este capítulo parten de una acumulación de tensiones en la narrativa que conducen hacia el momento de ingestión de la cucaracha por parte de G.H. ¿Al ingerir la cucaracha, podemos articular la noción de autofagia? La distinción entre el yo y el otro se vuelven borrosas en la novela ¿Cómo podemos establecer las diferencias entre “comerse” a sí mismo o “comerse” al otro? La

cucaracha, ¿es el doble de G.H., o un doble fantasmagórico de la criada? Probar el insecto ¿es un intento de comerse al “otro”? o ¿estamos frente a un proceso autofágico?

De manera similar a los *Diarios* de Alejandra Pizarnik, en *La pasión según G.H.*, el concepto de autofagia pone de manifiesto la relación entre el yo y el otro. En la medida en que G.H. decide caminar a través del pasillo hacia la habitación de la criada, vemos el proceso de narrar la experiencia del yo en relación con el encuentro de la otredad, y el consumo del otro. La problemática del doble se hace presente, y el proceso de la autofagia envuelve el consumo del otro que resulta ser el “mismo”.

Las imágenes ginofagas en las obras de Clarice son constantes. Es decir, los procesos de ingestión, náusea y expulsión de objetos alimenticios son centrales en los personajes femeninos de su narrativa. Algunos críticos como Trigo sugieren que este proceso de incorporación y expulsión tiene que ver con una ambivalencia frente al cuerpo simbólico de la madre. En cambio, Fitz lo asocia con una erótica del ser en donde el hambre y el deseo de incorporación se traduce a una puesta en escena de la sexualidad y del placer femenino.

En esta línea creo que la narrativa de Clarice como los movimientos artísticos de los 60 (Tropicália) ofrece un *continuum* del movimiento antropofágico y de la figura del canibalismo. Los tropos sobre la asimilación e incorporación del otro (cultural) por medio del caníbal son abundantes. Un ejemplo de esto sería la película de Joaquim Pedro de Andrade: *Macunaíma*. En la pieza fílmica de Pedro de Andrade, *Macunaíma*¹⁷ no puede resistir el llamado de una sirena/caníbal que luego lo devora. La acción de comer y/o devorar a otro es simbólica, porque la imagen caníbal es autofágica, es decir, de autoconsumo: Brasil

¹⁷ Basada en la novela modernista, *Macunaíma* de Mário de Andrade.

(sirena/canibal) devora a Macunaíma (brasileño). Randal Johnson en su artículo “Tupy or not Tupy: Cannibalism and Nationalism” atribuye como causa de este síntoma autofágico, el poder industrial vigilado por el estado-nación/régimen militar. Bajo la promesa del desarrollo se impuso un modelo económico que perpetuaba las relaciones de dependencia. El canibalismo es entonces un símbolo de resistencia y “a complex metaphor that expresses [...] the symbol of all social relations” (42).

Desde la crítica literaria, Sara Castro-Klarén realiza una relectura interesante del *Manifesto antropófago* (1928) de Oswald de Andrade. Por medio de una lectura intertextual del *Manifesto*, Castro-Klarén identifica ciertas tensiones en la estructura aforística y sugiere una lectura de los vacíos y silencios. Este silencio es ocupado por un análisis de la tesis doctoral de Andrade titulada *A Crise da Filosofia Messianica*. Se observa aquí una influencia nietzscheana y una posición de rechazo frente a la idea de un estado-nación, es decir, para Andrade detrás de la idea de nación se esconde la lógica de la razón patriarcal.

A grandes rasgos, la antropofagia ha sido interpretada como una metáfora cultural, en donde la figura del canibal consume, devora y asimila la cultura del “Otro”: la antropofagia y/o el canibalismo como absorción. En este caso, la cultura europea, luego de ser devorada, sería reelaborada a partir de los problemas locales. Otra forma de reelaborar la idea de la antropofagia es pensar en la polémica común de las vanguardias: el localismo/cosmopolitismo. La resolución del conflicto sería aquí, la síntesis entre lo foráneo y lo local. La cultura brasileña puede redescubrirse en sintonía con las vanguardias europeas. En desacuerdo con estas ideas, Castro-Klarén rechaza la idea de síntesis porque perpetúa la lógica patriarcal. Cuando Andrade expresa en su manifiesto “Tupi or not tupi” opta por un

lado la lógica o razón subalterna y matriarcal, y por otra parte presenta “las ansiedades que acompaña la ruptura con la razón europea” (245). La recuperación de la lógica matriarcal (tupi) por parte de Oswald no necesariamente reconstruye un discurso feminista dentro de los confines de la vanguardia, pero sin duda alguna entran en escena las mujeres como parte de una rearticulación del ritual antropofágico. A partir de estas ideas expuestas sobre el *Manifiesto* y la ruptura con la razón europea considero que el ritual antropófago o lo que podríamos denominar como canibalismo espiritual es central en la narrativa de Lispector, especialmente, en *La pasión según G.H.*

3.2 ESCRITURA, LENGUAJE Y EXPERIENCIA DEL YO EN *LA PASIÓN SEGÚN G.H.*

En *La pasión según G.H.* (1964), Clarice Lispector narra el proceso de la transformación simbólica del personaje principal conocido como G.H, de quien nunca se nos revela el nombre porque es el devenir de un personaje buscando su identidad. La trama es bastante sencilla, pero Lispector por medio de su prosa lírica y abstracta explora una serie de conceptos filosóficos por medio de los cuales crea una visión diferente del mundo desde su constitución como sujeto femenino. El personaje de G.H. es una escultora *amateur* y vive en el último piso de un lujoso apartamento. El “pent-house” representa el status social del personaje, quien observa de manera distante y privilegiada al mundo. El privilegio de G.H. incluso dentro de los confines de su propio apartamento va mutando, y transforma al personaje al penetrar en la habitación de su empleada doméstica y encontrarse con una representación gráfica en la pared y una cucaracha. G.H., al comienzo de la historia, espera encontrar en la habitación “sombras,” “esquinas oscuras,” y en general, un cuarto sucio. Pero

en cambio, ésta encuentra una habitación que describe como “la visión de una habitación que era un cuadrilátero de blanca luz” (35).

Si bien conocemos por las descripciones del sujeto que narra la clase social del personaje, esta se vuelve borrosa en la medida en que entra a un espacio atemporal: la habitación de la criada. La “persona acabada” que G.H. solía pensar que era (y que “humanizaba” la vida), se encuentra en el lado opuesto, en donde siente perder su “constitución humana”. Más aún, el poder seductor y tentador que tiene la moribunda cucaracha sobre G.H. la abre a una experiencia única con el mundo orgánico, –en donde comienza el proceso de deconstrucción (“deshumanización”) de su “yo” –, y con un mundo interior que la conecta consigo misma como mujer. En la medida en que ella intenta reconocer su “experiencia” al intentar organizarla, el lector participa en los diferentes estadios o despliegues del “yo”.

Paradójicamente, este despliegue o “deshumanización” de G.H. será reevaluada por el mismo personaje como triunfo y fracaso simultáneamente.

Al entender que la estructura narrativa de *La pasión* es bastante simple debido a que nos topamos con pocas acciones que nos hagan entender la progresión de la historia, Lispector logra que nuestra atención se centre exclusivamente en la experiencia del yo narrativo e incluso en los efectos que esta experiencia pueda causar en el yo lector. El personaje G.H. básicamente se traslada del salón de su apartamento hacia la periferia del inmueble: entra en la habitación de la criada y permanece allí en estado de estupefacción observando el espacio y la cucaracha salida del armario. A partir de ahí se desencadena una exploración filosófica que irrumpe su identidad. El lector, entonces, es testigo del proceso de gestación del lenguaje en donde las palabras intentan representar un momento pasado que desde la experiencia del yo

resulta irrepresentable. En este sentido, es posible llegar a la conclusión de que *La pasión* es una obra literaria que tiene como tema principal el lenguaje y el arte de componer, es decir, el devenir de la escritura, y por lo tanto el devenir de una nueva subjetividad. Estos temas se desarrollan dentro del marco de una narrativa alegórica al lenguaje religioso: la pasión entendida desde la acción de padecer como estado necesario para la salvación. Es decir, el sufrimiento constitutivo de dejar una vida para entrar en otra.

El sujeto que inicia la narrativa intenta contar una experiencia imposible de traducir, y que el lector desconoce. La novela desde su inicio pasa a ser un intento de contar o hablar sobre una experiencia que aún no ha podido ser organizada. El lenguaje y la forma serán entonces las herramientas más importantes en la traducción del acontecimiento. La narradora oscila entre dos categorías para dar “forma” a la experiencia que la ha conmocionado. En primer lugar, la noción de “organización” entendida como la “forma” de una vida pasada y, en segundo lugar, la “desorganización” como nueva “forma” amorfa de entender y conocer el mundo. Podríamos decir que *La pasión* posee una estructura circular que va de la organización a la desorganización y nuevamente a la organización.

A pesar de que lo acontecido se resiste a la organización, el personaje insiste en dar “forma” a la “desorganización”: G.H. dice “[...] tampoco sé qué forma dar a lo que me ha ocurrido. Y sin dar una forma, nada existe para mí” (15). En parte este sentido de dar “forma” proviene de su sentido de escultora y que Lispector utiliza para elaborar una idea de la escritura afín con las artes plásticas. La escritura sirve entonces como medio para “integrar”, “encontrar”, “componer”, “elaborar” la “propia desintegración”. Paradójicamente, G.H. insiste en componer su experiencia, pero el personaje reconoce la acción de no escribir como

valor: “Vida y muerte han sido más, y yo he sido monstruosa. Mi valor fue el de un sonámbulo que simplemente avanza. Durante las horas de perdición tuve el valor de no componer ni organizar” (16). Como podemos ver, el personaje se encuentra en un momento de suspensión para luego situarse en una encrucijada entre decir o callar.

Si bien G.H. opta por hablar, decir o escribir, no hay palabras para reproducir lo vivido y es necesario entonces hacer violencia a las palabras: “si no hago violencia a las palabras, el mutismo me sumergirá para siempre en las olas” (19). A pesar de esta violencia, la escritura y el lenguaje siempre serán insuficientes. Ella tendrá que crear o fabricar las palabras “será más un grafismo que una escritura [una] transcripción fonética” (19). Con esto podemos ver cómo Lispector propone una liberación del significante.

Otra forma en que *La pasión* nos lleva a reflexionar sobre el lenguaje como base de todo acto de comunicación es cuando la narradora apela al lector o a un “tú” imaginario que le permita “organizar” su experiencia. En este sentido la recepción de la obra literaria y/o el deseo de compartir la experiencia (o lo vivido) con un tú (o lector) imaginario es fundamental. Lo acontecido ha conmocionado tanto al sujeto que es necesaria la presencia de un otro para lograr la articulación de algo que parece ser inenarrable. El sujeto imaginario o “tú” es la única salida que encuentra G.H. para dar “forma” a la experiencia aterradora por la que ha pasado. En este sentido, el lenguaje y la relación del sujeto con un otro hacen que las palabras puedan fluir para poder “decir” lo vivido.

Esta centralidad del lenguaje y de la escritura en la obra lispectoriana tiene sus bases en un ejercicio de control sobre la propia voz y cuerpo que se manifiesta por medio de una pérdida fundamental caracterizada como la pérdida de una “tercera pierna”, la cual significaría su

compresión de lo que constituía ser “persona” o ser “humano”. Es esta pérdida que coloca al personaje en un estado anterior o previo que no había conocido. Hay en la narrativa un proceso de deconstrucción del personaje mismo gracias a esta pérdida que luego hará emerger un nuevo sujeto femenino. G.H. dice: “he perdido algo que era esencial para mí [...] perdí durante horas y horas mi montaje humano [...] durante horas he perdido mi formación humana” (11-13). Lispector reitera cómo la representación de esta pérdida “humana” es representada en lo que G.H. denomina como la pérdida de una tercera pierna.

La corporalidad de esta pérdida es bastante significativa debido a que es una pérdida simbólica. ¿Cómo es posible perder algo que desde un principio no estaba ahí? Y, ¿Cómo es posible sentir la ausencia, el miedo y la falta de algo no real? ¿En qué consiste esta experiencia de amputación? ¿Qué sustentaba esta tercera pierna? La narradora declara con certeza saber que sólo con dos piernas puede caminar. Sin embargo, gracias a esa tercera pierna, G.H. tenía una idea de persona o una especie de esquema previo en la cual podía insertarse, es decir, un sistema ya construido al cual pertenecer y que la hacía hallable “sin necesitar siquiera inquietarse por ello” (12). Este esquema o sistema previo representaba la facilidad con que G.H. se desenvolvía dentro de las reglas sociales que definían claramente los roles femeninos y masculinos. Ella era un sujeto femenino íntegro dentro de los confines de la cultura patriarcal, apreciada por “la mirada de un hombre experimentado [...] una mujer generosa y encantadora, y que no causa molestia, y que no devora a un hombre: mujer que sonríe y ríe” (29). La pérdida de su integración como “humano” se debe a la pérdida de la perspectiva patriarcal.

De alguna manera Lispector está comentando sobre las estructuras patriarcales que

sustentan la identidad y por lo tanto la visión del mundo del personaje G.H. En la novela podemos observar las inquietudes identitarias del personaje respecto a su idea de la femineidad o del cuerpo social de la mujer. G.H. constituye su identidad a partir de la percepción de los demás y, antes de la pérdida sentía cumplir satisfactoriamente las expectativas sociales de una mujer. Sin embargo, este cumplimiento de género se da de una forma ambigua debido a que G.H. goza del privilegio de una clase social particular. Ella misma señala que el ser considerada una escultora aficionada por su ámbito social la ayudaba a navegar libremente en su identidad de género como mujer, a pesar de sentirse identificada con “los modos y las costumbres masculinas”. También señala un sentido de libertad en “no tener ni marido ni hijos, no he necesitado, como suele decirse, mantener o romper cadenas: yo era continuamente libre [...] Y, también, es evidente, mi libertad procedía de ser yo financieramente independiente” (27). Más adelante señala el placer de ser femenina como un don de su persona y se caracteriza a sí misma desde una minuciosa delicadeza femenina:

[...] sin estar siendo irónica, soy una mujer de espíritu. Y de cuerpo gracioso. En la mesa del desayuno me encuadraba con mi vestido blanco, mi rostro claro y bien esculpido, y un cuerpo sencillo. De mí irradiaba una especie de bondad que nace de la indulgencia para con los propios placeres y los de los demás. Saboreaba yo delicadamente lo mío, y delicadamente me limpiaba la boca con la servilleta. Esa mujer, G.H. en el cuero de las maletas, era yo; soy yo, ¿todavía? No.

Precisamente, esta performatividad femenina representa el esquema social organizado en el cual G.H. encajaba sin discernir sobre su rol. La pérdida de este sentido de ser forma parte de un proceso de autoescrutinio que como señala Fitz es una búsqueda en proceso para responder

a la forma en que “we respond to the patriarchal structures that dominate our lives” (*Sexuality and Being* 21). El rol que juega el lenguaje y la escritura en esta respuesta al andamiaje patriarcal es central debido a que, quizás, la pérdida esencial, la tercera pierna, la remonta a una ausencia o falta que pone en contacto al sujeto con el lenguaje falocéntrico. En este sentido, Lispector pone de manifiesto la teoría de la falta de Jacques Lacan. La pérdida simbólica de la tercera pierna, -algo que de por sí está ausente-, y en analogía con lo que Lacan denomina como la pérdida del falo, es la pérdida de la falta misma. La teoría de Lacan sobre la falta (*manque*) está estrechamente relacionada con el deseo como metonimia de la falta del ser, que a la vez, es traducido como un “deseo de ser”. Para Lacan “Desire is a relation of being to lack. The lack is the lack of being properly speaking. It isn’t the lack of this or that, but lack of being whereby the being exists” (Citado en Evans 95). Más adelante, Lacan comienza a correlacionar la falta con la falta de un objeto. Esto hace que distinga distintos tipos de faltas, pero enfatizando la castración simbólica como la más importante falta desde la experiencia analítica. Cuando G.H. pierde la tercera pierna o en términos de Lacan el “falo imaginario” pierde la castración simbólica y con esto su estar en el mundo simbólico patriarcal. Comienza aquí un proceso de alteridad que afecta la forma en que G.H. percibe su propio ser, y que, como señala Joyce Anitagrace “the phallogentric vision of woman as ‘lacking’ the phallus, is a vision of woman as Other to the male Self” (40).

La entrada en la habitación de la criada genera un efecto sobre la forma de contar y/o componer la historia que logra cambiar la estructura y el lenguaje mismo de la novela. Aferrándose al “tú” o lector imaginario, G.H. expresa el tipo de narrativa que constituía su subjetividad: “Dame tu mano, no me abandones, juro que tampoco yo quería: también yo

vivía bien, era una mujer de quien se habría podido escribir *Vida y amores de G.H.* No puedo expresar con palabras cuál era el sistema, mas yo vivía en el sistema” (139). A diferencia de este título, la novela que leemos se titula *La pasión de G.H.* en donde el sujeto narrador intenta narrar su experiencia a partir de una estructura novelística y una construcción sintáctica de las oraciones diferente. En definitiva, hay una ruptura con un sistema previo que, si bien la deja afectada y en un estado de padecimiento, la hace encontrar un nuevo sentido de libertad. Al liberar el significante, G.H. busca conocer el “mundo” o la “cosa” por lo que es en sí mismo y fuera de un sistema previo que lo determine o le dé un nombre: “Pero a mí me corresponderá impedirme el dar nombre a la cosa. El nombre es la añadidura, e impide el contacto con la cosa. El nombre es un intervalo para la cosa” (122). Vemos en esta cita una reflexión metareferencial y, quizás una explicación y/o propósito de las abreviaturas de G.H. Al personaje no le interesa que conozcamos la añadidura, es decir el “montaje humano” al cual se refiere al inicio de la novela, sino le interesa que conozcamos por medio de la experiencia, que tengamos contacto con un lenguaje que empuja los límites del orden patriarcal y forja un sujeto femenino en devenir.

3.3 EL ESPACIO Y LA CAVERNA MATRIZ: TRANSFORMACIONES DEL YO EN OTRO EN *LA PASIÓN SEGÚN G.H.*

La experiencia significativa que conmociona al personaje de *La pasión* sucede dentro de los límites de una habitación. Este espacio es cuidadosamente representado en la novela como parte de toda una estructura arquitectónica que sirve de recurso metonímico de la experiencia de transformación de G.H. El personaje contempla minuciosamente el espacio que le

devuelve una imagen de sí diferente y la hace permanecer en un estado de introspección continua que, además, afecta el estilo de la narrativa. En la medida en que G.H. avanza desde el salón hacia la habitación de la criada la narración se vuelve mucho más realista u objetiva, y tenemos más conocimiento sobre el espacio y el personaje.

Uno de los rasgos más características de estas escenas de la habitación es la continua referencia a la clase social del personaje: su posición de privilegio le da un sentido de poder ya que, al vivir en el último piso de un edificio de apartamentos, dice poseer elegancia y una visión panorámica de la ciudad que le da esa sensación de dominio: “es un verdadero placer: desde allí se domina una ciudad” (28). Las marcas sociales del personaje, su posición privilegiada, su poder y la forma despectiva en que caracteriza a la criada se reflejan en el momento mismo en que G.H. entra en la habitación de la criada con la firme creencia de que encontrará un “desorden”. Sucede entonces un cambio en la jerarquía psicológica del apartamento: “la habitación parecía estar en el nivel incomparablemente superior del propio apartamento” (36), pero esta inversión no sucede sólo a nivel del espacio sino también respecto a la percepción que tenía de la criada. El hecho de encontrar la habitación “organizada” es interpretada como una transgresión por parte de la criada quien “con osadía de propietaria” libera la habitación de su función de “trastero”. Es por medio de esta alteración de perspectiva que, de hecho, la empleada logra excluir o “alterizar” de su propia casa, al personaje de G.H.

G.H. intenta relatarnos una experiencia con la alteridad. La mirada del otro, es decir la mirada de Janair, se torna sobre G.H. y la transforma a un punto tal en que ella misma se vuelve otro para sí. Se describe, por lo tanto, un proceso complejo de subjetivación: Janair se

hace visible en la representación de su relato en la medida en que G.H. reconoce la relación que la empleada tenía con ella desde su propia subjetividad. Esta mirada que le devuelve la presencia de Janair en la habitación comienza en el momento en que G.H. reconoce la representación gráfica en la pared de un hombre y una mujer desnudos y un perro. A partir de esta escena, algunos críticos han interpretado la experiencia de G.H. como el efecto de ver y leer una obra arte. Como señala el mismo personaje: “el dibujo no era un adorno: era una escritura” (37). Desde este momento, todos los esfuerzos del personaje se concentrarán en decodificar la representación gráfica.

La primera reflexión que le devuelve la contemplación del dibujo de Janair es sobre la misma habitación. G.H. establece una relación despótica con este espacio vuelto ajeno u otro dentro de su propia casa. Sin lugar a dudas hay una molestia “por la presencia que Janair había dejado de sí misma en la habitación de mi casa” (39) y por medio de una especie de anagnórisis se da cuenta de la condición de sujeto y de privilegio que Janair imitaba de G.H. El personaje se da cuenta de que Janair “había aprovechado más que yo la vista que se tenía ‘bajo los tejados’” (39). Además de nuevamente marcar su clase social, la escena llama la atención porque le devuelve un reflejo del resto de la casa que se asocia al tipo de sujeto femenino que encarnaba: “personas de mi ambiente procuran vivir en lo que se llama ‘bajo los tejados’. Es mucho más que una elegancia” (28). G.H. divisa, entonces, tres categorías para entender este espacio en el que habita: lo real, la reproducción o copia y el plagio. Según G.H., su vida antes de su experiencia era un plagio, una parodia de cómo se debía de vivir. Era mucho más fácil para ella “plagiar una vida” porque le daba un sentido de seguridad ya que esa vida “no era una responsabilidad para mí” (28). De la misma manera, creo que G.H. al

ver la forma en que fue alterada la habitación por la empleada, se siente airada al reconocer cómo Janair ha podido crear algo más real y auténtico fuera de las categorías por medio de las cuales entendía la vida y el arte. Janair logra parodiar a G.H., la propietaria de la casa.

Este proceso de alteridad, -en donde, primero, G.H. se da cuenta de que el espacio propio le es ajeno y, segundo, en donde se reconoce como otro frente a la mirada ausente de Janair-, tiene repercusiones en la forma en que G.H. se autopercibe no sólo desde su clase social sino desde su constitución misma como mujer. La crítica literaria sobre la obra de Lispector se ha preguntado por el concepto de matriz y su relación con el origen de una esencia femenina. Siguiendo la teoría sobre la escritura y el placer femenino de Hélène Cixous, tanto los trabajos de Maria Luisa Nunes como de Tace Hedrick entienden la concepción del sujeto femenino dentro de un espacio que se resiste a cualquier tipo de socialización, así como también se resiste al lenguaje y a la representación: el espacio de lo femenino es “a non-linguistic and wholly body-oriented”, esto sería la estructura performativa del placer en la narrativa de Lispector. Un placer inscrito por medio de imágenes y movimientos de gestación que anuncia un “pre-sujeto” o sujeto *a priori* anterior al lenguaje falocéntrico. Lispector hace mimesis de este esencialismo performático con la finalidad de establecer, por medio de la construcción del cuerpo femenino, preguntas sobre el lenguaje, el ser y el otro (Hedrick 42).

En *La pasión* me interesa destacar los mecanismos que Lispector utiliza para poner de manifiesto un proceso de alteridad, en donde el yo se transforma en un otro para sí mismo, llevando así al sujeto a un estadio previo, en donde este comienza a gestarse nuevamente: el pre-sujeto. En la novela, la alteridad se manifiesta, primero, en el espacio de la habitación, segundo, en el recuerdo de la empleada doméstica, tercero, en la cucaracha, y finalmente en

G.H. misma: ella es el otro. G.H. por medio de una fenomenología del ser, es decir, por medio de su relación con los objetos y los otros (el apartamento, la habitación, la fotografía, la empleada y la cucaracha) logra reducirlos no a partir de su relación con ellos, sino a partir de lo que son en sí. Por esto se vuelven objetos siniestros, en el sentido freudiano, *Unheimliche* (poco familiares) incluyéndose G.H. a sí. De esta manera consigue el personaje llegar a los límites del ser tomando la posición de la no-esencia, anterior al lenguaje (Castillo en Hedrick 43).

Exiliados del orden simbólico, ocurre una dislocación del cuerpo y del sujeto de G.H. Esta dislocación produce una violencia inusual que es experimentada en el momento en que G.H. entra a la habitación de la criada. Reflexionando sobre este punto: las imágenes situadas en la puerta de la habitación de la criada, en las cuales G.H. se reconoce a sí misma, pone en cuestión primero, un rechazo y una reacción violenta en contra del espacio interior de la habitación; y segundo, un movimiento hacia el espacio vacío, hacia una “no-esencia” e “indiferencia”.

En cuanto entra a la habitación, G.H. encuentra un mural en la pared: “donde yo debía de hallarme representada”. G.H. señala que “la figura en la pared me recordaba a alguien, que era yo misma”. Ella se vuelve más autoconsciente de los rastros y no-rastros dejados por la criada, y por lo tanto, reacciona de manera violenta en la medida en que reconoce al cuarto como “el retrato de un estómago vacío” (38-39). En un momento de alteridad climática, podemos ver como simbólicamente hay una representación de autoviolencia. El espacio a violentar, si bien es objeto de repugnancia y molestia de G.H., es también reconocido por ésta como un cuasi cuerpo de sí. Dispuesta a desarmar el cuarto organizado por Janair, G.H.

declara:

[...] me obligué y me hice violencia: hoy mismo iba a modificar todo aquello [...] llevar al pasillo las pocas cosas que había en la habitación [...] echaría agua en el armario para atragantarlo hasta la boca [...] Una ira inexplicable [...] se había apoderado de mí: quería matar algo allí dentro [...] rasparía de la pared el trazo granuloso del carboncillo, desincrustando con un cuchillo el cachorro, borrando la palma extendida de las manos del hombre, destruyendo la cabeza demasiado pequeña para el cuerpo de aquella mujerona desnuda. (40-41)

G.H. se reconoce en el mural de la pared y en todo el cuarto, y desea recuperar su perspectiva anterior en donde ella existía como sujeto en relación a los objetos que moldeaba como escultora, y en relación a su apartamento que una vez consideró como “una creación puramente artística” (28). Al reconocerse en el mural y admitir la mirada del otro ausente que la observa a través de imágenes/representaciones/rastros que Janair deja atrás, siente una ira irresistible por la transformación de sí misma en otro: de sujeto a objeto. Anterior a este momento, la mirada del otro provenía de su círculo de amigos, los cuales la concebían como “persona hecha”. En cambio, la mirada ausente de la criada la perturba y la lleva a reaccionar de manera compulsiva y violenta: arrojando agua en la habitación con la finalidad de restaurar un orden, y restaurar su condición de sujeto.

Esta reacción sobre el espacio de la habitación es también un extenso comentario de Lispector sobre la experiencia de aborto de una mujer. El cuarto pasa a ser un dispositivo metonímico que representa el interior de la matriz. G.H. abruptamente limpia su matriz/habitación (una especie de aborto) y la abandona en su completo “vacío”, a la vez que

experimenta ella misma la “inexistencia”: “me parecía haber entrado en nada” (41). Como señala Rossi Braidotti, la limpieza del cuarto pasa a ser “a ritual whereby she cleanses her memory of the traces of her encounter with the organic matter that generates within a female body” (163). Esta limpieza de la memoria que señala Braidotti corresponde a una acción pasada del personaje, a su recuerdo del aborto que G.H. menciona haberse realizado. Sin embargo, al momento mismo de entrar al espacio de la habitación y confronta directamente la materia orgánica de la cucaracha, la memoria se restablece y se ve de frente con la abyección que significaría para ella el cuerpo materno desplegando así una serie de cuestionamientos sobre la identidad femenina.

3.4. AUTOFAGIA: LA CUCARACHA Y LA CONSUMACIÓN DEL SÍ MISMO

Cuando se ha sido torturada hasta llegar a ser un núcleo, entonces se pasa demoníacamente a querer servir al ritual, incluso aunque el ritual sea el acto de consumación propia; del mismo modo que para tener incienso, el único medio es el de quemar incienso.

—Clarice Lispector, *La pasión según G.H.*

El acto de encontrar, tocar y probar la cucaracha ha sido central en el análisis crítico de la novela. Esto se debe en parte al enfoque sobre los actos de otredad que envuelve toda la narrativa. La cucaracha es un animal que, a diferencia de nuestros animales domésticos, nos produce una reacción total de abyección y aversión. El estado generado por encontrarnos frente a un animal que consideramos como totalmente otro altera nuestro sentido de ser: la abyección nos coloca en un estado de repulsión y nos hace salir fuera de nosotros mismos.

G.H. se enfrenta a la cucaracha no sólo por medio de la visión sino también por medio del tacto y el gusto. Como señala Julia Kristeva la construcción del yo por medio de la abyección sucede por medio de fuerzas de atracción y repulsión entre el yo y el no-yo (Kristeva 8). G.H. oscila entre degustar y no degustar el animal. Sólo el pensamiento de hacerlo la coloca en un estado de abyección en donde se siente expulsada de sí: “sentir asco me contradice, contradice en mí mi materia” (142).

La narrativa de *Lispector* se distingue por seguir una estructura diferente a la escritura canónica de una novela, y si bien cada escena de *La pasión* parece disfrutar de una autonomía lírica, vemos cómo a lo largo de la novela se va construyendo una tensión narrativa, la cual confluye en la ingesta de la cucaracha. Desde el momento en que aparece el insecto, la ansiedad del personaje incrementa en función de la repugnancia del deseo de probar al animal. Puntualmente, lo más notable es, entonces, ver cómo el acto de alteridad se hace presente y hace la función de espejo, es decir, de reflejar, nuevamente, su condición de sujeto femenino. Cuando la cucaracha parece devolverle la mirada a G.H., ella dice:

La cucaracha es un ser feo y brillante. La cucaracha está al revés. No, no, ella misma no tiene ni derecho ni revés: ella es aquello. Lo que en ella está visible es lo que oculto yo en mí: de mi lado que debería estar visible he hecho mi revés oculto. Ella me miraba. Y no era un rostro. Era una máscara. Una máscara de submarinista. Aquella gema preciosa ferruginosa. Los dos ojos estaban vivos como dos ovarios. Me miraba con la fertilidad ciega de su mirar. Fertilizaba mi fertilidad muerta. ¿Estarían salados sus ojos? Si yo los tocara -ya que cada vez me volvía más inmunda gradualmente-, si los tocara con la boca, ¿los sentiría salados? (67-68)

De frente a la cucaracha, -considerada como peste que debería ser erradicada-, G.H. comienza a cruzar los límites de la otredad por medio de la mirada y tentativamente por medio del tocar. El resultado de este estado de contemplación es que el límite entre el yo y el otro se vuelve borroso. Cuando G.H. reconoce la otredad absoluta de la cucaracha, la visualiza como constitutiva de sí misma. El afuera de la cucaracha su “ser feo y brillante” está en correlación con su “revés oculto”: esta simbiosis siniestra entre G.H. y el insecto pone en cuestión la constitución de su cuerpo y la percepción que tiene el sujeto femenino sobre las capacidades reproductoras de su cuerpo. G.H. contempla cómo los ojos de la cucaracha se asemejan a dos ovarios vivos. La representación ominosa de la fertilidad coloca al cuerpo materno como objeto central de la abyección.

La experiencia de G.H. respecto a la otredad de la cucaracha se manifiesta no sólo por el sentido de ver sino por medio del tocar y comer. Respecto al tocar G.H. señala que “había realizado el acto prohibido de tocar lo que es inmundo” (64). Si bien hay una aversión o miedo a la contaminación, el personaje entiende que, para seguir en su proceso de “deshumanización” –en cuanto al desmantele del montaje humano que señala al inicio del texto– o desestabilización, debe inmunizarse de su abyección, contener el grito y el asco que produce este contacto. En este sentido, G.H. da un paso hacia probar el insecto y reconoce su constitución como algo comestible. La idea de comer el insecto la impregna con el miedo de encontrar algo insípido (ojos sin sal), neutral y/o “la nada”.

Más aún, a pesar de que G.H. quiere resistir la abyección, es decir, la desestabilización de su condición de sujeto frente a algo que representa el “no-yo” o el “no-sujeto” o como señala Kristeva “el otro lado del límite, [...] donde no soy [...] el cadáver, el más repugnante de los

desechos” (Kristeva 10), la repulsión la hace expulsarse de sí, su contacto con la materia orgánica: la naturaleza. G.H. preparada para “comer la masa de la cucaracha” es víctima de un vómito violento “que no había sido siquiera precedido por el aviso de una náusea” (143-44). Siguiendo las ideas sobre consumo y comida de Maud Ellmann, en su libro titulado *The Hunger Artists*, el acto de comer, -además de proveernos de materia fundamental para nuestra sobrevivencia-, es el origen de nuestra subjetividad: "for it is by ingesting the external world that the subject establishes his body as his own, distinguishing its inside from its outside" (30). Asimismo, sólo cuando nos abstenemos de comer, de alguna manera, inhibimos la invasión del otro. En el caso de G.H. hay una voluntad de trascender la distinción entre el adentro y el afuera, el sujeto y el objeto, y el yo y el otro; pero, en su intento de eliminar esta barrera, el vómito ejerce la función de restablecer su antiguo sentido de ser.

En las siguientes escenas, G.H. logra consumar el acto de comer la cucaracha, por medio de lo que denomina “una trascendencia”, es decir, “trascender el acto mismo de comerla” y transformar el instante en un recuerdo. Sin embargo, G.H. siente una revulsión tal que narra lo vívido del recuerdo:

Crispé mis uñas en la pared: sentía ahora lo repugnante en mi boca, y entonces comencé a escupir, a escupir furiosamente aquel sabor de cosa alguna, sabor de una nada que, sin embargo, me parecía casi dulcificado como el de ciertos pétalos de flor, sabor de mí misma; me escupía a mí misma, sin llegar jamás hasta el punto de sentir que por fin hubiese escupido mi alma entera [...] Lo que era difícil: pues la cosa neutra es extremadamente enérgica, yo escupía y ella continuaba siendo yo. (145)

Como he señalado anteriormente, el deseo de ingerir la cucaracha puede ser un mecanismo de

G.H. para establecer su nuevo ego. Alejada de la idea de ser una mujer adaptada a las exigencias de la vida moderna y de su posición privilegiada, ingerir la materia orgánica significaría comulgar con la naturaleza. Hay un flujo de intercambios en esta escena respecto a lo que entra y sale, que si bien nos hace recordar el motivo religioso de la expiación, lo que presenta es un continuo miedo de invasión del Otro: ese Otro que es “the contemplation of the room, the drawing, the mattress, the suitcases, the wardrobe, and the cockroach all double for Janair, who plays the role of the Other” (Anitagrace 46) y que en última instancia hace el doble de G.H. “as she sees her participation in the act of Othering, as she steps outside of herself to identify with the Other and as she learns [...] to see the non-separation of subject and object¹⁸” (Anitagrace 46). G.H. entonces se purga y “escupe furiosamente” y en una identificación total con la cucaracha se escupe a sí misma.

La acción de traspasar las barreras de lo “inmundo” o de la moralidad por medio del tocar con las manos, y de probar el sabor neutro o de la nada proveniente del animal -comparado al sabor de la leche materna-, es para G.H. una violencia, y más aún, una violencia para consigo

¹⁸ Esta ruptura de los límites es analizada por la crítica a través del movimiento brasileño denominado Arte Neo-Concreto. Joyce Anitagrace analiza la obra visual de Lygia Clark y la forma en que esta artista juega con los sentidos corporales del espectador a través de su mirada de la obra de arte. Esto lo hace rompiendo con las relaciones jerárquicas básicas del arte como lo son el Sujeto y el Objeto. Clark en su obra titulada *Descoberta da linha orgânica (1954)* al integrar al marco en la pintura misma obliga a los espectadores a mirar dentro de la obra misma rompiendo así con las relaciones del afuera y adentro de la obra: “[O] que eu queria expressar era o espaço mesmo e não compor dentro dele” (citado en Anitagrace 36).

misma: “tengo que violentarme para necesitar más” (131). Por medio de una voz narrativa impaciente, G.H. se transforma en el otro, el ser torturado que representaba la cucaracha: “cuando se ha sido torturada hasta llegar a ser un núcleo, entonces se pasa demoníacamente a querer servir al ritual, incluso aunque el ritual sea el acto de consumación propia” (101). En esta cita, G.H. se abre a una nueva visión sobre el placer gratificante y demoníaco de convertirse en un “núcleo” o “nada” imperceptible. El énfasis de la cita está centrado en el aspecto transformativo, que comienza a través de una experiencia de dolor o tortura. Como resultado de esta experiencia dolorosa, G.H. se deconstruye a sí misma y acepta su nueva nada y ser por medio de un acto de autoconsumo. Autofagia sería la pérdida voluntaria de su estatuto de sujeto. G.H. se abandona a sí misma de una manera liberadora a través de un complejo proceso de identificación con el Otro.

3.5. CONCLUSIÓN

¿O debo dar una forma a la nada, y este será mi modo de
integrar mi propia desintegración en mí?
— Clarice Lispector, *La pasión según G.H.*

Clarice Lispector escribió desde un particular y complejo contexto histórico y literario para una mujer escritora. Una vez más, vemos la centralidad que ocupa el lenguaje en la escritura femenina como una forma de recuperar el control simbólico sobre la representación de la experiencia femenina. El lenguaje lispectoriano y su narrativa lírica forman parte de una escritura de transgresión que intenta devenir en un nuevo lenguaje alejado de las estructuras narrativas patriarcales. Sin duda alguna, el lenguaje y el proceso escritural como bases de una pugna entre el yo y el otro son los tropos fundamentales de la narrativa de Lispector. Hay una

conciencia metaliteraria en la novela que favorece la eliminación de opuestos binarios: sujeto y objeto, narrador y lector, hombre y mujer, yo y otro.

En esta línea de ideas, quizás una de las metáforas más importantes que Clarice articula en su narrativa, -y que tiene por objetivo presentar las relaciones entre el yo y el otro-, es la antropofagia o la idea de consumo e ingestión del Otro, ideas reevaluadas de la primera etapa del modernismo brasileño por los integrantes del movimiento *Tropicália* y con quienes Lispector dialoga. En parte, la metáfora corresponde al proceso desarrollista que ocupó gran parte del contexto desde donde Lispector escribió. La transición de una sociedad basada en una economía agraria a una sociedad moderna de consumo en donde los procesos de urbanización e industrialización provocaron conflictos en las clases sociales y en los roles de género. Los temas de esta creciente sociedad moderna -la fragmentación, el consumo, el deseo y el hambre- se hacen visibles en *La pasión según G.H.*, y las preguntas sobre la otredad y los grupos marginados incluyendo a las mujeres se hacen pertinentes.

En este capítulo he presentado mecanismos narrativos que Lispector utiliza para poner de manifiesto, primero, la relación de la experiencia del yo con el Otro, y la relación de metonimia del yo con las diferentes formas en que aparece el espacio. En este sentido, la representación del espacio o la habitación sigue una estructura metonímica que va reflejando la experiencia de abortar y las transformaciones que sufre el personaje, a la vez que, inicia el proceso de alteridad que caracteriza la novela. Si bien la novela utiliza diferentes dispositivos narrativos para manifestar la otredad (la habitación, las maletas, el mural, Janair), el principal encuentro con el Otro se manifiesta en la cucaracha, y en su preparación para comulgar y consumir el insecto o la “materia impura”. El efecto de probar el animal trae como

consecuencia un estado de neutralidad e insipidez.

La cuestión sobre la degustación del animal, además, forma parte de una experiencia de trascendencia que tiene por objetivo trascender los límites del “ser humano” o “humanidad”; esto quiere decir, el acceso a una libertad moral que pudiera darnos el derecho de matar. Esto se debe en parte a un extenso comentario sobre las preocupaciones de Lispector alrededor de las capacidades reproductoras del cuerpo femenino y su control. Podemos notar, una visión ambivalente sobre la reproducción femenina ya que *La pasión según G.H.* también narra cómo G.H. procesa su experiencia y decisión de abortar; el texto mismo pudiera ser considerado como la exposición de una culpa. Como señala Irving Goh en su artículo “*Le Toucher, le cafard, or, On Touching – the Cockroach in Clarice Lispector’s Passion according to G.H.*”: “G.H.’s violence against the cockroach is perhaps the projection of a repressed anger with herself and with ‘humanization’ for her decision to abort the child” (474). El cuerpo materno es, entonces, cuestionado a través de la abyección.

Quiero señalar que, además, Lispector retoma ciertas categorías de Blanchot como la soledad esencial y las transformaciones del yo. Esta transformación del “yo” se hace evidente en el momento en que G.H. penetra en la habitación de la criada y se convierte en otro para sí misma. La habitación misma, el mural y la fotografía comprenden ese “yo” real que se ha disuelto en “alguien”; un “alguien” que emerge como falta, como ausencia, como “no-ser”, como “nada”. Entrando a la habitación o “quien entrase se transformaría en “ella” o en “él”. Yo era aquella a quien la habitación llamaba “ella” (54). De ahí en adelante vemos una progresiva disolución de este yo que intenta gestar un lenguaje para narrar una experiencia que parte del principio de lo indecible. Asimismo, en *Agua viva* (1973) como en *La pasión*

vemos este principio de inefabilidad. El yo narrativo está preocupado por articular una realidad que se le escapa:

La realidad es la materia prima, el lenguaje es el modo como voy a buscarla, y como no la encuentro. Pero del buscar y no del hallar nace lo que yo no conocía, y que instantáneamente reconozco. El lenguaje es mi esfuerzo humano. Por destino tengo que ir a buscar y por destino regreso con las manos vacías. Más regreso con lo indecible. Lo indecible me será dado solamente a través del lenguaje. (*La pasión según G.H.* 154)

La pasión desde esta perspectiva representa un tipo de fracaso lingüístico, ya que el lenguaje es imposible de aprehender para expresar la realidad. El “instante-ya” es fugaz. Sin embargo, la postura del sujeto narrador se presenta de manera ambivalente. El lenguaje como instrumento no le permite encontrar la “realidad”, la “materia prima”, y por esto regresa con “las manos vacías”. Sin embargo, el sujeto presenta en esta cita, y otros momentos de la novela, una suerte de orgullo y triunfo porque el lenguaje le da a cambio lo “indecible”. Este triunfo ambivalente consiste además en la transformación hacia el “no-ser” o hacia la nada. En este sentido, la obra de Lispector hace eco de Maurice Blanchot, en donde la experiencia con la escritura y/o el lenguaje generan una serie de transformaciones del “yo” –el “yo” del escritor se transforma en un “Alguien” que siempre está presente– que tiene por objetivo la desintegración violenta de un sujeto y de un cuerpo que ha sido constreñido por las estructuras patriarcales.

CAPÍTULO 4:

AUTOFAGIA: CONSUMO, COMIDA E IMAGEN CORPORAL EN *EYES, BREATH, MEMORY* DE EDWIDGE DANTICAT

4.1 EL CONTEXTO PATRIARCAL Y LA VIOLENCIA SEXUAL EN EL HAITÍ DE *PAPA DOC* EN *EYES, BREATH, MEMORY*

Es de común conocimiento que la República de Haití ha sido la primera y única en constituirse como tal por medio de una bien pensada y sistémica revuelta de esclavos. Sin embargo, el efecto de este acto de independencia le ha costado, desde sus inicios hasta la actualidad, el rechazo y apoyo económico de otras naciones, y las sucesivas intervenciones de los EEUU agravando y perpetuando la violencia sistémica de Haití, por medio de su apoyo económico y militar a las distintas dictaduras del siglo XX. En su introducción al libro *Love, Anger, Madness: A Haitian Trilogy* de Maurie Vieux-Chauvet, Edwidge Danticat señala como Haití “has continued to fail at reaching its full potential, in part because of foreign interference and domination, but also because of internal strife and power struggles” (xi). Estas mismas luchas internas de poder se reflejaron en Haití desde un principio. El lenguaje mismo marcó una división entre las élites (francés) y las clases pobres (creole) creando una barrera lingüística que favoreció ejercicios perversos de poder por las clases dominantes. Las dictaduras y gobiernos de paso utilizaron a su favor estas pugnas constitutivas del Estado haitiano utilizando a su vez las costumbres patriarcales que definían claramente los roles del hombre y de la mujer haitiano.

El uso de las tradiciones haitianas para someter a la población masculina y femenina desde

el poder tiene sus orígenes en los tiempos mismos de la esclavitud. La producción azucarera a gran escala necesitó de una inmensa fuerza laboral que produjo un sistema de vigilancia sin control basado en una violencia en donde los dueños de las plantaciones torturaban, violaban y mataban de manera indiscriminada: “Visitors to the colony [...] reported that disobedient slaves were crucified, buried alive in large cauldrons, or drowned in weighted sacks in the Saint Domingue bays” (Deibert en Faedi 20). La violencia en las plantaciones se convertirá en el principal escenario y recurso retórico desde el cual la literatura haitiana construirá sus grandes relatos. Esta violencia tomará una especificidad en la mujer ya que esta representaría un arma de intimidación política. Así lo vemos en el caso de la novela de *Eyes, Breath, Memory* de Danticat en donde Martine es víctima de una violación en un campo de caña de azúcar, el cual hace alusión a las plantaciones y la historia de violencia que las acompaña.

El recurso de la violencia del cuerpo de la mujer ha sido sistemático. Luego de las dictaduras de Papa Doc y Baby Doc, desde los años 90 hasta nuestros días, las tasas existentes de violación a niñas y mujeres resultan escandalosas. En un recuento sobre la historia de violencia hacia la mujer, Benedetta Faedy Durami resume los regímenes políticos y sus políticas de violencia sexual. En los 90, la Junta Militar utilizó la violencia sexual “particularly gang rape among the weapons of political repression employed systematically by the putschists” (25). Luego, con el regreso de Aristide al poder, en el 1994, los grupos políticos de Lavalas “envisaged creating a new dictatorship base on corruption, political manipulation, and human-rights violations, including widespread and systematic sexual violence against girls and women” (25). Para el nuevo milenio, la situación de violencia sexual continuaba: “Young girls are often raped by the members of the rival gang as a way of

reprisal” (United Nations International Children’s Emergency Fund 2006 en Faedi Durami).

Sin duda alguna, la historia social y política de Haití es quizás la más visceral de los países de Latinoamérica y el Caribe: se destaca por una violencia interminable y sin medidas. Específicamente podemos ver una clara intersección entre violencia sexual y política, en donde las violaciones a mujeres y niñas ocurrieron, precisamente, en momentos de mayor inestabilidad. En este sentido, destacaré el terror que caracterizó a la dictadura de François Duvalier conocido popularmente como Papa Doc. Veremos a lo largo de este capítulo cómo el temor y autoridad de esta figura pervive como una sombra en la novela de Danticat, dominando la subjetividad, el cuerpo y la autoimagen de los personajes femeninos al punto de la autodestrucción.

A partir del contexto patriarcal de la dictadura de Papa Doc, los críticos han destacado cómo las representaciones literarias de la violación a mujeres en ese contexto se han convertido en una exploración de la raíz de los mitos nacionales. En su artículo sobre la representación de la violencia sexual en las novelas de Marie Vieux-Chauvet, Régine Jean-Charles señala aspectos problemáticos de lo fundacional de estas representaciones. La novela misma de Vieux-Chauvet por medio del personaje de Rose enuncia la violencia sexual como acción fundacional de Haití: “Haiti has its origins in the flanks of a black woman brutally fertilized by a slave in heat or a drunken white, a criminal escaped from Cayenne [the French colonial prison] or a degenerate from feudal nobility in quest of riches throughout the continent” (Citado en Charles 8).

Siguiendo esta lógica fundacional, Duvalier se dio a la tarea de convertir la violencia de estado en una estrategia para la dominación de género: este fue su sello político. Este proceso

se dio en un momento en que las mujeres comenzaban a ser consideradas, relativamente, sujetos políticos, es decir, sujetos dotados de derechos civiles. Esto se debió al surgimiento de algunas agrupaciones y movimientos civiles femeninos que con su activismo recuperaron a través de la historia oral, las historias de mujeres que lucharon en los procesos de explotación y esclavitud, Ezili Danto, Anacaona y Manbo Cecile Fatiman (Jack y Ali 314). Sin embargo, es de notar que la sociedad haitiana apenas reconocía a las mujeres como ciudadanas: estas eran legalmente representadas como esposas e hijas (Charles 137). Para el año de 1950, las mujeres tenían derecho al voto de manera limitada a través del permiso de sus esposos y, hasta el ocho de octubre de 1982, las mujeres casadas eran legalmente “menores” al cuidado y protección de sus esposos. A pesar de esta categorización inferior de las mujeres por las leyes del Código Civil Haitiano, la participación femenina en las luchas políticas desde la Ocupación Norteamericana de Haití (1915-1934) fue notable: desde la solicitud de fondos para enviar una delegación a Naciones Unidas hasta una procesión católica para demandar la liberación de Haití de los EEUU (Caple James 64).

Uno de los primeros golpes de violencia femenina del régimen de Duvalier fue el ataque a varios miembros fundadores de la primera organización feminista de Haití, la *Ligue Féminine d'Action Sociale* (1934). Esta organización dio paso a un grupo élite de mujeres profesionales e intelectuales de la clase media y alta, las cuales lucharon por la igualdad de derechos para las mujeres casadas, el derecho al voto y acceso a la educación. A finales de los años 50, muchas mujeres lograron ir a las universidades gracias a los logros de la organización. En este sentido, las haitianas lograron colocarse en el centro de las luchas por la democracia buscando no sólo la igualdad de derechos sino la subversión de sus roles tradicionales ya sea domésticos

o agrícolas. La indiscriminada violencia en contra de la mujer que adoptó el régimen duvalierista, irónicamente, reconocía a los sujetos femeninos como agentes políticos contradiciendo la asignación legal de éstas como “inocentes políticos” (Charles 139). Como señala Carole Charles en su artículo “Gender and Politics in Contemporary Haiti”:

In a country where the ideology of women’s weakness was strong, the regime’s indiscriminate use of violence against women and children was also a negation of the previous paternalist discourse of the state and a violation of the cultural codes of Haitian patriarchy. Women began to be detained, tortured, exiles, raped and executed.

Ironically, state violence created, for the first time, gender equality. (140)

Esta irónica igualdad de género a la que hace referencia Charles era parte de lo que Caple James denomina renegociación de los cambios tradicionales del sexo y del género. El activismo de estas mujeres de élite fue visto como una amenaza a los ideales del género femenino (Caple James 64). La violencia sistemática fue una solución no sólo para enviar el mensaje de mantener los roles convencionales de las mujeres sino para mantener, en última instancia, “fantasies of identity and power” (citado en Caple James 64). Según Caple James, la violencia política en contra de la mujer puede ser leída como el reflejo de las ansiedades masculinas, “a perceived breakdown in the social order, one that destabilized the traditional balance of power between women and men” (64).

Esta hipótesis sirve como marco interpretativo para comprender el horrendo crimen de la periodista Yvonne Hakime Rimpel fundadora de la *Ligue*, y editora de la revista *Escale*.

Rimpel se destacó por sus duras críticas a personalidades políticas por apoyar el ascenso al poder de Duvalier y su victoria. Su oposición le costó el abuso y la violación sexual por parte

de la inteligencia armada de Papa Doc: los *Tonton Macoutes*. La periodista fue encontrada inconsciente y desnuda por las calles de Petionville, luego de su recuperación nunca más volvió a escribir. Rimpel mantuvo silencio hasta su muerte en junio de 1986. Este caso representó un mensaje radical a la población: la oposición al régimen de Papa Doc sería castigada sin considerar clase, género y edad. Más aún, los crímenes cometidos por la dictadura de Duvalier se convertirían en formativos de sujetos femeninos fragmentados por generaciones. El legado de violencia resulta desmedido.

De alguna manera, este caso mostró la aversión que sentía Duvalier por las mujeres educadas, el cual sirvió de trasfondo para la producción literaria haitiana. En el caso de *Eyes, Breath, Memory*, la importancia sobre la educación de las mujeres es central. Las hermanas Caco, Atie y Martine soñaban con estudiar y convertirse ellas mismas en mujeres profesionales y médicos. La tristeza consume a estos personajes debido a la violación de Martine por un Tonton Macoute. Martine es el corazón de la novela en un sentido. Es el personaje femenino que, víctima de una violación en una plantación de caña, queda embarazada y traumatizada para el resto de su vida. En el transcurso de la novela, junto a Sophie Caco (su hija), vamos reconstruyendo su historia de salud mental. Luego de dar a luz trabajó en una casa de familia en donde se intentó suicidar numerosas veces. Toda la vida de Martine se desarrolló en una lucha interna entre el intento de olvidar y la irrupción del recuerdo del evento. Estas luchas continúan incluso después de mudarse en los EEUU en donde finalmente logra cometer suicidio. De ahí que, los efectos que sufre Martine por el trauma de la violación, la inhabilita no sólo social y culturalmente sino mentalmente.

Como mencioné anteriormente, la historia de Haití es una de las más viscerales de

Latinoamérica y el Caribe, particularmente en cuestiones de género y de la mujer. Es una historia que transmite la violencia generada en los tiempos de la esclavitud, generación tras generación. En este sentido, la dictadura de Papa Doc se destacó por una exacerbación de esta violencia; colocó en el centro de su mandato la politización de la violencia de género desde el Estado como estrategia de control de los roles de la mujer y el hombre. Los niveles de corrupción y agresión sexual alcanzados generaron un espectáculo de la tortura y, más aún, una cultura de violación. Es decir, el asentamiento y normatividad de un sinnúmero de creencias que tiene por objetivo fomentar la agresión del hombre en contra de la mujer. Siguiendo esta lógica Martine simbolizaría en la novela, esta violencia ancestral que constituye como resultado a un sujeto fragmentado y dislocado.

La normatividad de la violencia ha sido eje central de la crítica literaria de la literatura haitiana. Específicamente, la temática sobre la violación sexual y su representación. Como señala Jean-Charles en su artículo “They Never Called It Rape: Critical Reception and Representation of Sexual Violence in Marie Vieux-Chauvet’s “Amour, Colère et Folie”, las autoras haitianas han decidido muchas veces no colocar en primer plano las escenas de violencia sexual debido a la represión política y a la constante vigilancia de Duvalier. También, es posible comprender que la representación de la violación es un acto simultáneamente físico (corpóreo) y emocional o intensamente traumático y, por lo tanto, difícil de representar. Jean-Charles hace énfasis en cómo la autora de *Amour, Colère et Folie* representa la violación sexual de manera ambigua. El personaje Rose se ve en la situación de “ofrecer” su cuerpo bajo aparente consenso:

Rose [...] must forfeit her body for a period of thirty days during which she has sex

with one of the *hommes en uniforme noir*. Symbolically this predicament can be understood as the surrender of the female body to the dictatorial regime or as the use of gendered violence as a tool to avoid other forms of violence. (Jean-Charles 7)

La situación representada aquí evade la idea social que tenemos de la violación sexual ya que coloca al personaje femenino en una situación de consenso, obviamente, forzado. Da la impresión de que estamos frente a una situación de violencia menos criminal. Por esta razón, la crítica motiva a repensar las representaciones de violencia sexual, convocando una materialidad de la experiencia dentro de los confines de la ficción “restoring rape to the literal, to the body: restoring, that is, the violence -the physical sexual violation” (Jean-Charles 7); la experiencia no debe ser opacada.

La novela de Danticat reexamina las representaciones de violencia sexual y restaura, precisamente, la violación sexual a lo literal, al cuerpo. Sin embargo, esta reexaminación es representada a través de las “pruebas” de virginidad que ejerce la madre, Martine, a su hija Sophie. Danticat utiliza una exploración de la violencia simbólica de Bourdieu en donde madres e hijas reproducen, en complicidad, los mecanismos de control de sus propias sexualidades. Tanto la abuela como la madre de Sophie Caco no pueden reconocer que están participando en un acto de violencia. Las “pruebas” de virginidad son normalizadas por estos personajes. *Eyes, Breath, Memory* presenta un caso complejo de violencia sexual entre mujeres. Esto lo hace por medio de un entramado complejo en donde la diáspora, la identidad, la relación con la comida y el cuerpo, y las relaciones problemáticas entre madres e hijas, crean un sujeto que convive con un trauma histórico, pero es, finalmente, capaz de romper con la violencia simbólica a la que culturalmente ha sido destinada y cesar de ser cómplice.

4.2 *LE MAL DE MÈRE* Y LAS RELACIONES DIASPÓRICAS CON LA COMIDA EN *EYES, BREATH, MEMORY*

En *Eyes, Breath, Memory* existe una conexión compleja entre la comida, la memoria y el hogar. Esto apunta directamente a las relaciones fundamentales entre madres e hijas, las cuales permean las representaciones de consumo, comida e imagen del cuerpo, objeto de estudio de este capítulo. Propongo que esta cadena de representaciones sobre las prácticas de comer y no-comer está vinculada a historias específicas de subjetividad constreñida, a relaciones desiguales de poder, así como a la sujeción física y psicológica de la autoridad patriarcal y política del contexto histórico de Haití, bajo la dictadura de ‘Papa Doc’ (François Duvalier), la cual inició a finales de los años 50 y se extendió en el 1971 con ‘Baby Doc’ (Jean-Claude Duvalier, hijo). Es decir, podremos ver el impacto directo de los regímenes militares y autoritarios en la vida de las mujeres. Por lo tanto, el estudio de las relaciones entre consumo y comida nos llevarán a una discusión sobre el cuerpo y por ende a una discusión sobre las raíces e implicaciones de la auto-negación y de las prácticas del hambre o autoinanición.

De manera general, la novela *Eyes, Breath, Memory* narra la experiencia migratoria de Sophie Caco, la cual, a los doce años se marcha de Haití para reunirse con su madre, Martine, en la ciudad de Nueva York. Sophie apenas reconocía a su madre biológica y, su apego emocional y materno estaba vinculado a su tía Atie. Por esta razón, el inicio de la novela está marcado por un angustioso y triste proceso de separación o desapego que debe sufrir Sophie de Tante Atie: proceso descrito de manera sensorial, apelando al olfato, la visión y el recuerdo. La ansiedad de separación es manejada a través de la preparación de los alimentos.

El capítulo uno de la novela comienza con la recolección de hojas y comida para la cena del *konbit*. La casa queda sumergida en olores a batata (boniato), arroz con canela, esencias de coco, etc. Con esto se señala la importancia que ocupa la preparación de los alimentos y los rituales de comer en familia y en comunidad. La voz y el cuerpo de Tante Atie, sus condimentos y recetas son el primer lazo materno del personaje de Sophie. Desde el inicio podemos ver la relación entre los hábitos de cocinar y el amor materno de la tía Atie: es una apertura que, claramente, muestra la relación materna como foco de la narrativa.

No solo el olor de los alimentos y el proceso de alimentar a la cría se relaciona con el lazo materno sino la vinculación de estos olores con el cuerpo materno y la experiencia de cercanía física con el mismo. Sophie recuerda: “Tante Atie threw her arms around me and squeezed me so hard that the lemon scented perfume, which she dabbed across her chest each morning, began to tickle my nose” (7). Sin embargo, las comidas en familia y el acto de comer marcarán su estado emocional frente a la separación y posterior encuentro con la madre.

Danticat, en una entrevista realizada en la revista *Callaloo*, por Nancy Raquel Mirabal, señala cómo la comida se encuentra en un espacio de la memoria que permanece siempre con nosotros, de la misma manera que lo hace el lenguaje, nuestras historias personales y las personas que dejamos detrás. Por su parte, Danticat enfatiza en dicha entrevista, el rol simbólico de la comida:

Food is our primary link, our first link to our mothers and a first link to our motherland [...] It's one of our strongest symbols of home because it's our first connection to the place we were born; We are nostalgic about food because it's really our most immediate, our most primary, most necessary connection to home, and every meal is a

reminder that we're not home. (38)

Ciertamente, el mayor significado del acto de comer radica no tanto en su sentido biológico sino en su sentido simbólico. Las experiencias de alimentación que se inscriben en nuestra psique desde que nacemos son formadoras de nuestra propia identidad, y las mujeres y escritoras han utilizado la comida para fortalecer sus relaciones familiares, y para desarrollar afiliaciones de hermandad con otras mujeres, además de utilizar este tropo como un mecanismo discursivo para representar preocupaciones éticas y estéticas en sus obras.

El personaje de Sophie comienza a sentir el desapego de Atie. Por una parte, hay una insistencia de alimentar afectivamente a Sophie, pero a su vez, el personaje es consciente de la ruptura materna con su tía. Justo en el momento en que la niña se entera que su madre Martine ha enviado un ticket aéreo, Sophie muestra su rechazo a la comida: "I could not eat the bowl of food that Tante Atie laid in front of me. I only kept wishing that everyone would disappear so I could go back home ... I did not feel like eating" (14-18). Más adelante, el personaje de la abuela desea compensar su partida con sus alimentos favoritos, pero Sophie no sólo suprime su deseo de comer sino sus emociones. Desde este momento, vemos el inicio de una conducta que será identificada al final de la novela como un desorden alimenticio. Los personajes no son conscientes de su relación insana con la comida. Descubrimos al final, incluso, como la mamá de Sophie, confiesa tener la misma problemática pero sin reconocerlo como enfermedad. Se contraponen dos visiones sobre la bulimia: primero como enfermedad, la no ingesta o ingesta acelerada de comida y, segundo, la visión de que la comida es un lujo. La madre aconseja a Sophie aprovechar el acceso a la comida. Martine dice: "Food, it was so rare when we were growing up. We could not waste it." Luego, ella misma señala después de

mudarse a los EEUU cómo el acceso a la comida era una lucha personal: “To have so much to eat and not to eat it all [...] When I first came, I used to eat the way we ate at home. I ate for tomorrow and the next day and the day after that, in case I had nothing to eat for the next couple of days. I ate reserves” (179-180).

Si la relación materna con Tante Atie está definida al inicio de la novela por el afecto materno ya sea por medio de la educación en el hogar o la alimentación de Sophie, la relación con la madre biológica será en los siguientes capítulos lo opuesto. La relación distante con la madre se manifiesta por medio de las ingestas de comidas rápidas y frecuentes visitas a restaurantes en donde no hay un enlace afectivo con los alimentos. Sophie dice: “I usually ate random concoctions: frozen dinners, samples from global cookbooks, food that was easy to put together and brought me no pain. No memories of a past that at times was cherished and at others despised” (151). Nuevamente, vemos su relación con la comida como una forma de evadir sentimientos y recuerdos. En el centro de esta relación con la preparación e ingesta de alimentos radica la conflictiva relación con la madre.

Sophie es el producto de una violación brutal en Haití, y la nueva convivencia de la madre con la hija instauro el recuerdo de la violencia sexual vivida por Martine, habilitando a Sophie la posibilidad de reconstruir las piezas fragmentadas de la vida pasada de su madre en Haití, la cual involucra la pregunta sobre su padre. Sophie por medio de preguntas intrapersonales sobre su apariencia física analiza los rasgos físicos de la familia Caco confrontándolos con sus propios rasgos con el objetivo de imaginar a su padre físicamente. En este sentido, es interesante ver cómo la pregunta sobre el padre da lugar a diversas representaciones sobre el hombre haitiano. De modo interesante, a pesar de la violencia masculina y del autoritarismo

que es causante de que las vidas de las mujeres Caco sea vulnerable, los hombres que crean relaciones tanto con Martine y Sophie presentan rasgos de amor y cuidado hacia ellas, aunque dentro de algunos parámetros tradicionales y patriarcales. Martine describe a Marc como “one of those men who will never recover from not eating his *manman*’s cooking [...] If he could get her out of her grave to make him dinner, he would do it” (53). Es posible ver aquí el rol de la madre como agente principal de dar afecto y cuidado por medio de la preparación de los alimentos.

A pesar de la presencia constante de Marc en la vida de Martine, se oponen dos representaciones literarias del hombre haitiano. Por un lado, está la representación de cuidado y protección que vemos en Marc, Joseph –esposo de Sophie– y la memoria del padre de Martine y Atie. Por ejemplo, Atie recuerda como su padre reinventó una de las historias orales de la madre en donde se contaba cómo las estrellas que las jóvenes buscaban para casarse eran hombres que se transformaban en monstruos. El padre de Atie decía: “that the stars were brave men [...] they would come back and fall in love” (165). Por medio de esta historia se expresa en la narrativa, el amor incondicional del padre. Por otra parte, vemos las representaciones de los hombres relegadas a la violencia, el adulterio, y la ausencia. Los hombres, también, son víctimas de asesinatos y, por lo tanto, están ausentes de la narrativa de Danticat. Como dice la madre de Martine y Atie: “We come from a place [...] where in one instant, you can lose your father and all your other dreams” (165).

En la novela de Danticat, los roles de la abuela, la hija y la madre-tía ejercen un rol simbólico funcionando como un tropo de lugar que hace alegoría a los conflictos identitarios de la diáspora. Como señala Valérie Loichot “more than individual family functions, each of

the three positions allegorizes, respectively, the native land, the adoptive nation, and a state of exile (67). Las relaciones de madre e hija en situación de diáspora resultan problemáticas debido a que la madre representa un forzoso exilio que interrumpe física y emocionalmente la relación con sus hijos e hijas. En la medida en que la madre de Sophie se aleja culturalmente de su identidad haitiana, en parte por los traumas políticos que dejó en Haití, su inserción en el mundo laboral neoyorquino no permite la anticipación y laborioso proceso de preparación de la típica comida caribeña; sólo queda, como señaló Sophie, la forzosa ingestión de comidas rápidas y refrigeradas. Estamos frente a lo que Loichot ha denominado en su libro *The Tropics Bite Back* como el “mal de madre”:

The figure of the mother is overdetermined by the past and present experiences of slavery, exile, and political and masculine violence against women [...] she is also a figure that has been stifled by centuries of oppression and negative representations. First, obviously, comes to mind the experience of slavery in which the mother-child relationship was invaded by economic definitions. Moreau de Saint-Méry, a white Creole born in Martinique, observed quite perspicaciously in his 1789 *Description* that enslaved mothers were victims of “le mal de mère” [...] The “mal de mère” indicates the complexity of motherhood during slavery. It refers simultaneously to the sufferance of the mother, in that case, “mother’s ache,” and also to the bad mother, or “mother’s evil.” In a nutshell, the term reflects the complex history of motherhood during slavery and its aftermath, in which the mother oscillated between the excruciating pains caused by the love for her child juxtaposed with necessity of saving the child from slavery by inflicting death. (68)

En el caso de Martine, la madre de Sophie, vemos una puesta en escena del “mal de mère”. Esta dualidad de amor y rechazo a la criatura se presenta debido a la compleja violencia sexual de la cual fue víctima el personaje. Si bien Martine lucha por establecer vínculos afectivos con su hija estos se ven truncados porque el rostro de Sophie “looked like no one in my family” (45). Su rostro era una máquina del tiempo que regresaba al momento del trauma, y por esta razón el personaje se desdobra constantemente entre lo que Loichot denomina “dolor de madre” y “mal(dad) de madre”. Martine misma le confiesa a Sophie su deseo de haberla abortado: “When I was pregnant with you, *Manman* made me drink all kinds of herbs, vervain, quinine, and verbena, baby poisons. I tried beating my stomach with wooden spoons. I tried to destroy you, but you wouldn’t go away” (190).

A pesar de que Danticat nos ofrece una representación dolorosa de la maternidad, vemos los esfuerzos de romper con la historia traumática de abusos, cuando Sophie se convierte en madre. Hay escenas que nos dan pistas respecto a cómo vive Sophie la maternidad y cómo la cadena de traumas sigue presente a pesar de sus esfuerzos: “[Sophie] nearly pushed the bottle down her throat. Brigitte began to cry spitting the milk out of her mother” (97). La bulimia presente a lo largo de la novela nos muestra una relación de conflicto con el mundo externo e interno. La ingesta del afuera no es procesada de manera adecuada porque la comida representa la invasión forzada de un elemento foráneo al cuerpo. Para restablecer un sentido del yo este elemento debe ser violentamente expulsado a través del vómito. El acto mismo de rechazar la comida (afuera) sirve de analogía respecto a la violencia sexual que sufren los personajes femeninos.

En *Eyes, Breath, Memory*, los personajes femeninos luchan por liberar sus cuerpos de las

heridas que ha infligido la autoridad patriarcal. Esta liberación se produce de manera autodestructiva (autofagia) a través de una conflictiva relación con la comida y, por tanto, con el cuerpo. La relación madre-hija es representada por medio del rol simbólico de la comida la cual funciona como dispositivo de la memoria y como la herramienta de control y supresión de las emociones. Además de ser el núcleo de la experiencia de la diáspora en donde constantemente se busca o se evade el recuerdo del hogar o lugar de procedencia. La representación de la madre exiliada levanta un cuestionamiento frente a la maternidad y a cómo se definen los lazos maternos. La irrupción misma de este vínculo forma parte de un efecto desgarrador de la historia de Haití en donde la fallida, pero resistente nación haitiana produce sujetos femeninos fragmentados.

4.3 ORALIDAD, ESCRUTINIO Y CONSUMO: VIGILANCIA Y AUTOVIGILANCIA DEL CUERPO FEMENINO

Breath, Eyes, Memory es una narrativa que enfatiza, -de manera estructural-, las historias orales de consumo enfocadas en un miedo simbólico de ser comido. Este miedo tiene su origen en la historia política de Haití, la cual está vinculada a una serie de abusos sexuales cometidos en contra de las mujeres haitianas. La novela de Danticat cuenta la historia de diversos tipos de abusos sexuales asociadas a las políticas de un estado poscolonial. La relación entre violencia sexual y estado poscolonial proviene de un complejo entramado de narrativas nacionalistas de resistencia local y narrativas imperialistas. Donette A. Francis, en su artículo titulado “Silences Too Horrific to Disturb”, presenta, por una parte, cómo la política imperialista estadounidense promulgó la violencia por medio del estado, y en contra

de las mujeres. Según Francis, los Marines estadounidenses al desmantelar el ejército haitiano para moldearlo a su imagen comprometieron los cuerpos sexuados de mujeres y niñas caribeñas. Por otra parte, se cuestiona la historia oficial, renuente en admitir los incidentes sobre violencia sexual por parte de los insurgentes nativos.

La novela de Danticat sitúa la violación sexual de Martine, madre de Sophie, en las postrimerías de la dictadura de Duvalier, en los años 70. El régimen de Duvalier fue una puesta en escena de las atrocidades cometidas en contra de las mujeres haitianas. En parte, estas atrocidades tienen como fundamento la idea de que las “mujeres son enemigas del estado” si estas subvierten con sus opiniones políticas el orden establecido. Por lo tanto, estas mujeres son posibles merecedoras de castigos en forma de tortura sexual. En el 1959, Duvalier instauró una milicia rural denominada los *tonton macoutes*. Esta milicia se caracterizó por un hipermachismo y ganó poder debido a sus métodos de abusos y tortura.

En el imaginario de la familia Caco, la presencia del *tonton macoute* -en la historia mítica de Haití y en la historia militar de los años de Duvalier- es transmitida por medio de historias orales que funcionan como sistemas de valores y creencias, y más aún de vigilancia sobre el concepto propio que deben tener las mujeres sobre sí mismas. En el texto, estas historias orales preparan al lector intentando dar una explicación posterior a las escenas de violencia y tortura que muestra la novela. Las historias orales son el fundamento y el sistema de vigilancia del orden patriarcal. En este sentido, es interesante ver cómo se contrasta el personaje letrado de Sophie con el personaje de Atie, quien a su edad no ha aprendido a leer y escribir. Sophie intenta motivarla a ir a la escuela –lo cual tiene un efecto luego de su partida– pero Atie señala: “My time is gone. Cooking and cleaning, looking after others, that’s my

school now” (4). Atie representa ese aspecto cultural de la oralidad en donde su arte de narrar historias establece una relación utópica con la tierra, además de ser el personaje matriarcal dotado de pericia culinaria y sabiduría. De alguna manera, las historias contadas a Sophie intentan ofrecerle una explicación de las tradiciones haitianas y de cómo han sido transmitidas sin cuestionamiento por generaciones.

En el capítulo 21 de *Breath, Eyes, Memory* vemos un ejemplo de cómo la historia oral irrumpe la narrativa. Si bien el miedo a los *macoutes* proviene de un peligro real de la dictadura de Duvalier, el uso de estas figuras míticas explica el uso de las tradiciones haitianas para ejercer control y poder sobre los sujetos. Tante Atie enfatiza el miedo a los *macoutes* cuando Louise anuncia el asesinato de un hombre de la comunidad. De manera inmediata, el texto cambia de tonalidad para dar entrada a la historia oral:

In the fairy tales, *Tonton Macoute* was a bogeyman, a scarecrow with human flesh. He wore denim overalls and carried a cutlass and a knapsack made of straw. In his knapsack, he always had scraps of naughty children, whom he dismembered to eat as snacks. *If you don't respect your elders, then the Tonton Macoute will take you away* [...] outside the fairy tales, they roamed the streets in broad daylight [...] When they [*Macoutes*] entered a house, they ask to be fed, demanded the woman of the house, and force her into her own bedroom. Then all you heard was screams until it was her daughter's turn. If a mother refused, they would make her sleep with her son and brother or even her own father. (138-39)

La historia sobre el *tonton macoute* hace una distinción entre el *macoute* de la historia mitológica y el *macoute* real. El cuento mitológico tiene un propósito didáctico de intervenir

en la educación de valores de los niños, los cuales serían cruelmente cortados en pedazos como alimento para el *macoute*. Analógicamente, el *macoute* real tiene la función de poner en estado de alerta a las mujeres y los hombres que se opongan a las políticas del Estado haitiano quienes recibirían el castigo de la violación sexual. Vemos un traslado semántico del apetito antropofágico del *macoute*, que advierte sobre los niños malcriados, al apetito sexual que debe ser satisfecho por la fuerza. Entonces, el miedo a ser comido pasar a ser miedo a la violación sexual.

Este cuento u historia oral, el cual tiene la función de dar forma al imaginario de las mujeres de la familia Caco, es seguido en los próximos capítulos por otras historias orales, en donde el consumo, el acto de comer y beber, y la preparación de los alimentos funcionan como mecanismos de terror que a su vez se interrelacionan con la construcción de una subjetividad constreñida, sujeta física y psicológicamente a una autoridad hipermasculina. Encontramos entre las historias orales, los cantos de los hombres que trabajan en el corte de caña, los cuales cuentan sobre una mujer que salía sin su piel por las noches. Al regresar, el esposo había pimentado su piel para enseñarle una lección.

Es importante señalar la historia sobre la virgen y el hombre rico quien decidió casarse con una joven pobre debido a que esta nunca había sido tocada. Llegado el día de la boda, el hombre rico compró sábanas blancas y leche de cabra, a la cual planeaba añadir una gota de sangre del himen de la virgen para luego beber. Las sábanas y la leche respondían a un ritual o muestra pública, en donde el hombre defendía su honor. Debido a que la virgen no sangró durante la noche de bodas, el hombre la hizo desangrar con un cuchillo hasta matarla. En el funeral de la “virgen”, el hombre mostró las sábanas manchadas de sangre y bebió la leche de

cabra mezclada con la sangre de la virgen. Esta historia refleja las concepciones tradicionales de la cultura haitiana que controlan al cuerpo femenino. La virginidad de la mujer forma parte de una condición para poder llevarse a cabo una transacción matrimonial. A cambio de acoger a la mujer bajo su tutela, es decir bajo la “autoridad [de quien] no tiene completa capacidad civil” (RAE), se debe de garantizar su pureza y virginidad. Como señala Lucía Stecher en su artículo “Tradiciones y ruptura en *Palabras, ojos, memoria* de Edwidge Danticat”: hay una “circulación de mujeres entre hombres, como diría Levi-Strauss, con anuencia de las madres encargadas de garantizar la ‘calidad del producto’ que permite construir y estabilizar las relaciones patriarcales” (101).

Las historias orales tienen una doble función. En primer lugar, muestran la ausencia de control que tienen estas mujeres sobre su propio cuerpo. En segundo lugar, muestran el proceso por el cual se internaliza el sometimiento físico y psicológico a la autoridad patriarcal. Las historias orales, al ser transmitidas vía madre-hija, son incorporadas en la psique y funcionan como un modelo de vigilancia. Es decir, la importancia de la virginidad/pureza de la mujer, y la necesidad de conservar el honor de la familia por medio de la castidad de las hijas da paso a una serie de inspecciones físicas que sirven para saber si las jóvenes permanecen vírgenes. En *Breath, Eyes, Memory*, Martine (quien fue violada por un *tonton macoute*) somete a su hija Sophie a las “pruebas” de virginidad. En efecto, Martine “viola” a su hija de manera repetida con la tentativa de preservar el honor de su hija y su familia. Al Martine abusar sexualmente de Sophie, le transmite a su vez sus propios miedos sexuales, su vergüenza y repugnancia por un cuerpo sexualmente abyecto. De acuerdo con J. Brooks Bouson, en su libro titulado *Embodied Shame*, vemos en la tradición de esta práctica

un ejemplo de una “opresión internalizada”:

the virginity testing reveals the ways in which oppressive cultural practices become enmeshed with emotional needs and crises, for not only is Martine anxious for her daughter’s virginity because the loss of her virginity was so traumatic, but she also feels that if she reinforces her daughter’s virginity, she can reclaim her own once-intact body and mind. (77)

En *Breath, Eyes, Memory*, el personaje de Sophie Caco, sometida por su madre a innumerables pruebas de virginidad, decide reclamar la propiedad de su propio cuerpo, introduciendo un pilón de cocina en su vagina, para así acabar con las pruebas, Sophie dice: “my flesh ripped apart...I could see the blood slowly dripping onto the bed sheet...Its was gone, the veil that always held my mother’s finger back every time she tested me” (88). El acto de automutilación realizado por Sophie, además de ser leído como un acto de liberación y de autonomía sexual, es también una reconstrucción del evento traumático de su madre, y en última instancia una utilización de la autoviolencia para controlar su propia sexualidad femenina incorporando así las practicas violentas de la opresión patriarcal.

La “opresión internalizada” y la reconstrucción de la violación sexual de su madre por el *macoute* traen como resultado una subjetividad fragmentada y disociada. Sophie reconoce que la única forma de soportar las “pruebas” era por medio de una técnica psicológica de desdoblamiento (Danticat 155). Esta técnica es presentada por la misma madre quien reconoce las prácticas de las pruebas como violentas. Martine es quien se desdobla para poder ejercer un acto de violencia que va en contra de su propia consciencia. En este sentido, el desdoblamiento es ese proceso por medio del cual se suspende la conciencia moral del yo para

dar paso a ese otro yo que perpetua las tradiciones patriarcales en torno al cuerpo de la mujer. Mientras Martine penetra a su propia hija, da paso a otra acción (contar historias) desvinculada de la acción primaria.

El desdoblamiento es un tema interesante de la novela porque Danticat logra plasmar las políticas de poder desde distintas esferas; además de presentar complejos problemas identitarios. Danticat habla del “doubling politics” refiriéndose con esto a la manera en que los personajes tienen que desdoblarse para ejercer control: para ser victimarios y víctimas. Este desdoblamiento forma parte de la tradición vudú: “following in the voodoo tradition, most of our presidents were actually one body split in two: part flesh and part shadow. That was the only way they could murder and rape so many people and still go home to play with their children and make love to their wives” (156).

Las pruebas de virginidad tienen un efecto traumático para Sophie. Luego de casarse con Joseph, el personaje tiene dificultades en tener relaciones sexuales con su esposo. En estas escenas se sintetiza toda la complejidad femenina que Danticat quiere mostrarnos. Por un lado, el trauma físico de violencia sexual que no le permite disfrutar de su sexualidad, y por otro, la influencia de las tradiciones culturales patriarcales que confunden a Sophie respecto a lo que debe o no debe hacer una mujer en su rol de esposa. Ella entiende que tener relaciones sexuales es una obligación; el placer femenino está completamente ausente. A pesar de esto el personaje está dispuesto a confrontar las tradiciones de su origen y decide regresar a Haití para confrontar las prácticas y cultos de control sexual (la virginidad) que han sido transmitidas de madre a hijas. Tante Atie dialoga con Sophie y nos habla de las complejidades de la mujer y su sexualidad: “They train you to find a husband,’ she said. ‘They poke at your

panties in the middle of the night, to see if you are still whole. They listen when you pee, to find out if you're peeing too loud [... They make you burn your fingers learning to cook" (136-37).

El efecto de la autoridad patriarcal en la vida de este personaje se manifiesta más radicalmente por medio de la ingesta acelerada de alimentos producto, además, de una imagen pobre del propio cuerpo. Después de tener relaciones sexuales con su esposo, Sophie permanece con los ojos cerrados: "during intercourse, so the tears will not slip out" (200), y luego de su esposo permanecer dormido se dirige a la cocina a comer todas las sobras para luego ir al baño a purgarse.

La bulimia puede ocurrir en un estado alterado de la conciencia, según explica Elizabeth Waites. El acto de vomitar es "a not-me experience". Como Sophie se siente fuera de control respecto al acto sexual, recupera el control sobre su cuerpo por medio del comer excesivamente para luego vomitar. También, el acto de purgarse expresa su deseo de expulsar su sentido interno de vergüenza y abyección sobre su propio cuerpo. Sophie dice:

Even though so much time had passed since I'd given birth, I still felt extremely fat [...] I felt both fat and guilty after eating my supper" [...] I call it humiliation,' I said. 'I hate my body. I am ashamed to show it to anybody, including my husband. Sometimes I feel like I should be off somewhere by myself. [...] I almost refused to let Joseph take pictures of me with her. I was too ashamed of the stitches on my stomach and the flabs of fat all over my body. (129)

Michel Foucault nos dice que el cuerpo ha sido construido a través del conocimiento médico y moral; sugiriendo con esto, no solo que las prácticas de comer y no-comer están determinadas por factores sociales y culturales, sino que las decisiones sobre si comemos o no, y la manera

en que lo hacemos conectan las dimensiones epistemológicas, culturales y corpóreas de la existencia. La afirmación foucaultiana de Leigh Gilmore, en su libro *The Limits of Autobiography*, empuja de manera provocativa hacia el concepto filosófico del Panopticon, en donde “[the] self [is] capable of scrutinizing its actions”, “through subjection to surveillance, learns to monitor himself/herself.” Como consecuencia, los estudios sobre cómo escritoras caribeñas representan el cuerpo femenino se torna esencial en el análisis de las relaciones de poder.

La cita presentada arriba muestra la manera en que el personaje de Sophie se autovigila el cuerpo llevándonos a ver la construcción de una subjetividad fragmentada que tiene la autovigilancia del modelo panóptico. El modelo panóptico de Foucault, desde mi perspectiva, pone de manifiesto el fenómeno de los desórdenes alimenticios. La autoregulación, el autoabuso y el aislamiento del individuo están regulados por el poder y sus discursos. Estos desordenes son una lucha de poder peculiarmente originales porque el oficial opresor y el prisionero se encuentran dentro de la misma persona: la figura invisible, el *tonton macoute* y las historias de vigilancia transmitidas por Atie están en la torre panóptica de la mente de Sophie Caco moldeando continuamente su subjetividad.

4.4 CONCLUSIÓN

Paròl gin pié zèl [...] ‘Ou libéré?’ Are you free, my daughter?
— Edwige Danticat, *Eyes, Breath, Memory*

Eyes, Breath, Memory es un claro ejemplo de autofagia. Vemos en los personajes femeninos un complejo proceso de asimilación a la cultura patriarcal que se logra por medio

del consumo de las producciones orales que perpetúan las tradiciones y expectativas que la sociedad haitiana tiene sobre las mujeres. El proceso de internalización de este sistema opresivo logra insertarse en la interioridad de los personajes debido a la violencia simbólica que hace de las mujeres cómplices del poder patriarcal. A pesar de esta participación de las mujeres, vemos efectos y síntomas que muestran el rechazo a este sistema de violencia impuesto manifestándose a través del cuerpo mismo de las mujeres. El silencio, los desórdenes alimenticios, el odio al propio cuerpo –sistemas de defensa– forman parte de los síntomas que expulsan lo interiorizado y a la vez autodestruye el sentido de completitud de las mujeres.

La bulimia se manifiesta por medio de una urgencia corporal que no puede procesar lo ingerido. Danticat coloca la experiencia de violación sexual de Martine (y de Sophie) en primer plano restaurando la vivencia a lo literal, al cuerpo: la palabra violación no se esconde ni es secreto, sino que está presente en la mayoría de los capítulos de la novela. No sólo vemos el efecto del acto en sí, sino de las consecuencias culturales de no tener el control de la propia sexualidad. Martine pierde su virginidad y con esto su valor y utilidad como mujer. Por esta razón, la abuela al explicar a Sophie el propósito de las pruebas de virginidad señala: “if your child is disgraced, you are disgraced [...] the mother is responsible for her purity. If I give a soiled daughter to her husband, he can shame my family, speak evil of me, even bring her back to me” (156). Esta realidad es rechazada por Sophie quien manifiesta física y simbólicamente, por medio de la abyección que siente de su cuerpo, la expulsión de las tradiciones patriarcales impuestas. La comida contribuye a esta abyección y es expulsada violentamente.

Más allá del síntoma de opresión que he querido señalar por medio de la autofagia (como efecto autodestructivo de las culturales patriarcales), y a diferencia de otros relatos autofágicos, la narrativa de Danticat nos ofrece alternativas a los sistemas autodestructivos de los sujetos femeninos. El personaje de Sophie logra restaurar su sentido de ser al momento de regresar a Haití para enterrar a su madre. Es precisamente alrededor del cuerpo muerto de la madre que Sophie logra liberarse del objeto abyecto materno. Toda la historia de Sophie y de Martine que precede a este regreso a Haití se caracteriza por un intento de esconder la pulsión matricida. Esto se debe en parte a un proceso de introyección en donde madres e hijas son incapaces de lograr su individuación. Martine, por un lado, internaliza las tradiciones patriarcales que la hacen, forzosamente, realizar las pruebas de virginidad a su hija, y Sophie, por otra parte, intenta de manera inconsciente separarse de la madre a través de la ingesta y posterior expulsión de alimentos. Su bulimia es un intento fallido de individuación. Un ejemplo de esta imposibilidad de separación es cuando Martine cuenta a Sophie la historia de las *Marassas* mientras le hace la prueba: “The *Marassas* were two inseparable lovers. They were the same person, duplicated in two [...] the love between a mother and daughter is deeper than the sea [...] You and I we could be like *Marassas*. You are giving up a lifetime with me” (85).

Como señala Trigo refiriéndose a Kristeva, los procesos de individuación de los sujetos femeninos heterosexuales son complejos pues se requiere de un esfuerzo simbólico ya que no es posible separarse completamente de la madre, aunque la pulsión matricida esté allí (*Remembering* 6). La individuación es sólo posible por medio del matricidio y “only the matricidal drive recovers the lost maternal object by eroticizing it” (Trigo 6). De regreso a

Haití, Sophie es capaz de confrontar la herencia de violencia que heredó. De frente al féretro, cuando la abuela vierte tierra en el ataúd de su madre, Sophie no puede resistir la violencia física que vivió su madre y que la persigue incluso en la muerte: “I couldn’t bear to see them shoveling dirt over my mother” (233). Ella corre hacia los campos de caña, el lugar de violencia desde el cual fue concebida, y recrea reinvertiendo la violencia que sufrió su madre allí: “I ran through the field attacking the cane. I took off my shoes and began to beat a cane stalk. I pounded it until it began to lean over [...] I pulled at it, yanking it from the ground. My palm was bleeding”. Tante Atie desde lejos grita a Sophie: “Ou libéré!” (233).

La abuela señala a Sophie que nuestro proceso de individuación ocurre cuando nuestras madres mueren antes que nosotras “the daughter is never fully a woman until her mother has passed on before her” (234). Sophie es el sujeto narrante y sujeto-objeto narrado de la novela, y en este sentido las palabras han logrado traerla de vuelta a la vida. Vemos cómo logra después de su catarsis en los campos de caña sublimar a su madre: una sublimación que sigue la lógica de una de las historias orales por medio de las cuales las mujeres logran liberarse convirtiéndose en otro animal. La imagen de la madre, convertida ahora en mariposa, la confronta: “women return to their children as butterflies or as tears in the eyes of the statues that their daughters pray to. My mother was as brave as stars at dawn. She too was from this place [...] Yes, my mother was like me” (234). Sophie sublima a la madre, pero sin olvidar las huellas de la cultura patriarcal que erosiona a las mujeres y sus relaciones de madres e hijas.

CAPÍTULO 5:

CONCLUSIONES

A lo largo de esta disertación analicé textos de mujeres escritoras que reflejan las tensiones de escribir y de constituirse como sujetos femeninos autónomos desde el contexto autoritario latinoamericano y caribeño en que se produjeron. Particularmente, he resaltado la relación de estos sujetos con el lenguaje, el cuerpo, y la conflictiva relación del afuera (mundo exterior) con el adentro, la cual se manifiesta por medio del proceso de escritura y por medio de la ingestión y expulsión de los alimentos: representaciones simbólicas de desórdenes alimenticios. Mediante la exposición de estas representaciones en los textos de tres importantes escritoras latinoamericanas, he querido evidenciar las dinámicas históricas que han marginalizado a la mujer en dos niveles en particular: primero, las políticas de estado a lo largo del siglo XX que, si bien concedía a las mujeres el derecho al sufragio, seguían perpetuando los roles tradicionales de la mujer. Segundo, la violencia desde el estado ejercida contra la mujer que fue, en algunas ocasiones, una forma de controlar la opinión pública sobre las mujeres educadas e intelectuales. El caso de Yvonne Hakime Rimpel en Haití es un claro ejemplo del control sobre los cuerpos de las mujeres y su formación como sujetos femeninos pensantes y políticos. Como consecuencia, el espacio doméstico y la maternidad continúan definiendo su rol en la sociedad. La crítica feminista latinoamericana ha equiparado esta marginalización de la mujer con otros grupos desprivilegiados (indios, negros, no cristianos) enfatizando su condición de Otro (citado en Corbetta 15).

Las mujeres escritoras han respondido a esta marginalización por medio de procesos de

subjetivación que les ha posibilitado reescribir y controlar las representaciones de ellas mismas como escritoras, y de los sujetos y personajes femeninos contruidos. Este ha sido un tema extensamente abarcado por la crítica. Desde la publicación de *La sartén por el mango* (1985) de Patricia Elena González y Eliana Ortega, encontramos ideas sobre la escritura femenina de pensadoras como Molloy, Castro-Klarén y Josefina Ludmer que permanecen vigentes en la discusión crítica literaria y feminista. Particularmente destaco el artículo de Ludmer “Las tretas del débil” por su interpretación del espacio y el lugar de enunciación desde donde escriben las mujeres. Ludmer sostiene que en la *Respuesta a Sor Filotea* vemos una relación de poder entre la institución que otorga un espacio restringido a la mujer, y el espacio que Sor Juana misma logra recuperar y transformar para sí. Según Ludmer, Sor Juana, por medio del silencio (“no decir”) reorganiza el campo del saber: “El silencio constituye su espacio de resistencia ante el poder de los otros” (50). Es decir, Sor Juana, desde su posición de subalterna, concede la autoridad de sus superiores reconociendo frente a ellos su ignorancia, no sin antes implicar la violencia que yace en el decir público, en donde “otro es el que da y quita la palabra” (50). Por esto, Sor Juana escinde el campo del saber del decir, privilegiando el espacio privado como lugar en donde se puede leer y hacer la ciencia, la política y todo lo que había sido vedado a la mujer en el espacio público. Ludmer señala el género autobiográfico como género predilecto de la literatura femenina, en donde lo cotidiano y personal resulta ser una táctica del “débil” para producir política, ciencia, y filosofía.

Los tres textos analizados en esta disertación son de naturaleza autobiográfica y semi-autobiográfica. Estos responden a la representación de lo íntimo y de lo privado, poniendo de manifiesto las relaciones y dinámicas de poder evidenciadas en lo cotidiano y personal como

lo ha señalado Ludmer. En el caso de los *Diarios* de Pizarnik vemos cómo la autora se construye narrativamente en un sujeto que se crea en la medida en que se escribe a sí misma. Este proceso de construcción trae consigo paradojas del lenguaje. Núria Calafell Sala y otros críticos literarios que se suman a las propuestas teóricas de Paul de Man han enfatizado cómo toda escritura del yo se enfrenta al “intento de cubrir el vacío y la muerte del pensamiento” y, cómo ésta “se construye como el último y desesperado ejemplo órfico por sostener, cantar y recordar nostálgicamente aquello que ya no existe y que jamás existió” (Calafell Sala 58). Esto nos lleva a pensar en que la representación literaria del yo es un proceso doloroso debido a la insuficiencia del instrumento que se utiliza.

No sólo el sujeto literario que construye Pizarnik en sus diarios lucha con el lenguaje y con el tiempo, sino que otras autoras como Lispector colocan en el centro de su representación la disputa del yo con el lenguaje. En *Agua Viva*, la autora escenifica un yo corpóreo y deseante que busca escribir con el cuerpo: “Quiero como poder coger con la mano la palabra [...] aunque escribir sólo me esté dando la gran medida del silencio” (14-15). De igual manera, vemos en *La pasión según G.H.* un yo deviniendo en un nuevo sujeto femenino, por medio de un lenguaje que, también, se va figurando y descubriendo lejos de la lógica y estructuras lingüísticas falocéntricas. El lenguaje es insuficiente, además, porque ha sido utilizado a lo largo de los siglos para representar la civilización occidental enteramente masculina. En este sentido, tanto Pizarnik como Lispector muestran una lucha con el lenguaje como una experiencia que fragmenta su sentido de ser poniendo en cuestión las representaciones e imágenes literarias sobre la mujer que sustentan y legitiman la ideología de una cultura formadora de sujetos femeninos condicionados por roles limitados de género.

Al colocar la experiencia con el lenguaje y en última instancia la experiencia del yo como objeto de los espacios de escritura, las escritoras muestran un proceso de alteridad en donde el yo femenino que construyen por medio de la representación literaria se vuelve un Otro que diluye el referente real. Como señala Calafell Sala “decir ‘yo’ implica, más que nunca, decir una incompletud, atestiguar la realidad de una falta que, no obstante, le es sustancial” (58). El yo autobiográfico femenino intenta reconfigurarse a la vez que se pierde y desaparece en su ser lingüístico quedando atrapada en la máscara del lenguaje y/o intentando devenir en sujeto y, es en este proceso que se torna objeto de otredad del texto literario.

En el caso de la autobiografía ficcional presentada en la novela *Eyes, Breath, Memory* de Danticat, la experiencia del yo está entrelazada por las historias orales que enlazan al yo con tradiciones narrativas significativas que delimitan los roles de género. La experiencia de la mujer está constreñida por un pasado y una narrativa histórica que es vivenciada traumáticamente en el cuerpo de los personajes. De ahí que la novela presenta un contraste entre oralidad y escritura. La narradora cuenta su historia personal y encuentra su voz en medio de las voces colectivas (historias orales) que van marcando su experiencia del yo. En este sentido creo que podemos ver la mediación de la lectura y la escritura desde el principio de la novela. Sophie se lamenta de la inasistencia de Tante Atie en las clases de lectura en la escuela para personas mayores. A pesar de que Sophie motiva a Tante Atie, esta señala: “as long as you do not have to work in the fields, it does not matter that I will never learn to read that ragged old Bible under my pillow” (4).

Curiosamente, en la medida en que avanza la narrativa esta visión sobre la lectura y escritura cambia afectando las relaciones maternas de Tante Atie y su madre. Atie, sin duda

alguna el personaje más complejo de la novela aprende a leer, escribe poesía, critica la educación tradicional transmitida de madre a hija y, entiende la importancia y el poder de la palabra escrita. En el texto vemos además la relación entre escritura y propiedad. La abuela, aunque en algunas escenas de la novela se muestra resistente a la idea de registrar su nombre, se preocupa por dejar registrada legalmente a las propietarias de las tierras en La Nouvelle Dame Marie. Hay en esta acción un sentimiento de empoderamiento que contrasta con la falta de sentido respecto a la propiedad del propio cuerpo y, al ejercicio libre de la propia sexualidad que experimentan los personajes a lo largo de la historia. Asimismo, la centralidad de la escritura, el lenguaje y la experiencia del yo narradas por Pizarnik, G.H. y Sophie Caco representan un intento de liberación de una experiencia de sujeción corporal o violencia física y simbólica.

La violencia simbólica a la que me refiero en esta disertación hace eco del concepto de Bourdieu en donde los mecanismos de la violencia se manifiestan sin la presencia de un acto de coerción explícito: “the workings of domination can become invisible. Power is misrecognized so that it comes to be perceived not as power at all”. Es decir, el ejercicio del poder sobre un agente social no es percibido como violencia y ésta, a su vez, está normalizada. En este sentido, el trabajo de análisis realizado por medio del concepto de autofagia hizo visible los síntomas y/o efectos de un ejercicio de poder sobre el cuerpo y el sujeto femenino. Estos efectos impactan las representaciones y los procesos de subjetivación femenina de los textos estudiados. La escritura, el consumo, el acto simbólico y no simbólico de comer de estos personajes representan un intento, en algunos casos, de recuperar el control sobre las representaciones del cuerpo y de la sexualidad femenina o, por lo menos, de

exorcizar las voces del patriarcado que han constreñido la libertad creadora de las mujeres.

En el segundo capítulo de esta disertación propuse analizar el deseo incesante de Pizarnik escribir una novela. La retórica del deseo expuesto en los diarios tiene un impacto autodestructivo en la psiquis y cuerpo de la narradora. Los diarios se convierten en un cuerpo de disciplina externa en donde Pizarnik se recuerda a sí misma su deseo de escribir una novela. Como señalé en este capítulo, el proceso digestivo sirve de analogía del proceso de lectura y escritura en donde la poeta se afana por dominar la lengua española y el canon literario representativo de la cultura occidental masculina. Ella fagocita la literatura, pero se enfrenta a unos ideales de perfección que terminan devorándola. La respuesta es entonces asumir esta reducción del ser por medio de una tradición mística contemporánea que la lleva al no decir y en última instancia al no escribir. Debido a la simbiosis que hace Pizarnik de sí y de su cuerpo con el cuerpo de la escritura, no sólo el sujeto literario desaparece sino la misma Pizarnik: su profecía autocumplida. La aniquilación del sujeto literario pasa a ser una respuesta, una estrategia de confrontación a las dinámicas de poder.

Siguiendo esta misma lógica, en el tercer capítulo analicé la obra de Lispector *La pasión según G.H.* en donde la experiencia del yo se desarrolla por medio de una autoconsciencia sobre el lenguaje. En esta narrativa el yo en devenir da paso a un proceso de alteridad en donde el otro, representado por la habitación, la criada y la cucaracha, provoca una alteración de la consciencia que borra los límites de la “humanidad”. El proceso en devenir que la narradora nos va contando refleja la intención de expresar una experiencia no lineal sino fragmentada, con un ritmo que le es propio y, distinto a las estructuras narrativas canónicas. Vemos en *La pasión* la desintegración de un yo por medio de las metáforas de ingestión y

abyección. El asco ayuda al personaje a salir de sí misma para luego permanecer en un estado de “neutralidad” o no ser que curiosamente deconstruye el cuerpo materno representando de forma ominosa la fertilidad femenina y el rol de género asignado por la condición biológica. G.H. busca una experiencia de libertad que la inyecta de un gozo y una alegría demoniaca “anterior a lo humano”, fuera de las constricciones y sujeciones corporales de la estructura patriarcal.

Desde otro contexto social e histórico, en el cuarto capítulo abordo la terrible historia de violencia femenina que ha caracterizado a la nación haitiana por más de un siglo. Esta historia ha quedado marcada en los cuerpos de los personajes femeninos de *Eyes, Breath, Memory*. Las mujeres Caco han infligido de generación en generación los traumas corporales en los cuerpos de sus hijas. Cada personaje acepta o rechaza la tradición cultural impuesta y/o la violencia ejercida en sus cuerpos. Tanto Sophie Caco como su madre Martine se enfrentan inconscientemente a sus traumas reflejados en los desórdenes alimenticios y en una relación de madre e hija problemática. En este sentido, la representación literaria de la comida y la relación que los personajes establecen con ella son un reflejo de la relación conflictiva con el mundo y con un sistema social coercitivo para la mujer.

En los tres textos analizados, las imágenes literarias alrededor del acto de comer son reveladoras mostrando abyección por el consumo. Pizarnik organiza ansiosamente su mesa de comer/escribir y, en la mesa, se encuentra el exceso de libros y de poemas escritos acompañada de un hambre que la hace morder sus propios labios “me miraba a mí misma... con la boca devorándose” (185). Hay momentos anoréxicos acompañados de abstinencia de comer y excesiva producción escrita y, viceversa, momentos en donde Pizarnik ha comido y

siente revulsión por el acto. Vemos en *Lispector*, la abyección sentida por G.H. al momento de consumir o probar el insecto y, en *Danticat*, la experiencia de la bulimia en los personajes femeninos revelando no solo las complicadas relaciones maternas sino los ideales de perfección del cuerpo femenino arraigados en nuestra sociedad.

Los temas sobre el hambre y otros desórdenes alimenticios han sido abordados por otras narrativas caribeñas las cuales han quedado fuera de esta tesis, pero serán abordadas en estudios posteriores. Particularmente, la narrativa puertorriqueña contemporánea y actual representa un gran campo de estudio debido a la compleja historia colonial y su condición política como Estado Libre Asociado. Es decir, la tradición literaria de este país se ha ido conformando a partir de una noción del trauma y la enfermedad: rastros y/o "heridas" del colonialismo. Por ejemplo, en *El capitán de los dormidos* de Mayra Montero es posible ver por medio de la representación literaria del hambre en el personaje de El gran Ayunador la puesta en escena del drama nacional: el acto público del ayuno muestra una relación conflictiva con la figura materna de la nación.

Volviendo al término de autofagia como efecto y como síntoma de una cultura opresora de la mujer, vemos las diferentes manifestaciones performáticas del hambre no sólo en *El capitán de los dormidos* sino en la narrativa de Irene Vilar y sus continuos abortos expuestos en su memoria *Maternidad Imposible*. Ambos textos muestran, en el fondo, pulsiones matricidas profundas y cuerpos maternos muertos, por medio de los cuales se estructuran los sujetos y sus narrativas. Tanto en la novela de Montero como en la memoria de Vilar vemos un acto público de autoconsumo que tiene sus raíces en lo abyecto maternal. La introyección de este cuerpo materno abyecto dentro de las estructuras profundas del yo produce una

pérdida de sentido, y el sujeto se vuelve contra sí.

La pérdida de sí de Vilar se va caracterizando en su memoria por medio de la vergüenza, emoción que estructura y controla su memoria. Al narrar sus múltiples abortos a lo largo de dieciséis años, Vilar expone la relación de poder a la que estuvo sometida con un hombre treinta años mayor que ella y con quien obtuvo múltiples embarazos no planificados. Se manifiesta en su relato no sólo la genealogía de enfermedades mentales de sus familiares y la relación de poder con el profesor universitario sino las tensiones retóricas y discursivas de su puesta en escena autobiográfica. La historia personal de Vilar presenta las complicaciones de enlazar la memoria personal (o vida privada) y sus sucesivos traumas dentro de los confines de la historia y la memoria colectiva de un país. Pasamos entonces de un uso individual del término de autofagia a un uso colectivo del mismo. El aborto como tropo en la narrativa de Vilar presentaría una visión fallida de la nación puertorriqueña: una nación que disuelve así misma, una nación *autofágica*.

Dentro de los límites semánticos del término autofagia que he abordado en esta tesis, las representaciones literarias sobre el sujeto y el cuerpo femenino se inclinan por la presentación social y simbólica de una psicología anoréxica y bulímica excluyendo representaciones del exceso: el cuerpo obeso y otros cuerpos discapacitados. La crítica literaria latinoamericanista ya ha comenzado a abordar analíticamente estos cuerpos. Renée S. Scott en su libro *What is Eating Latin American Women Writers: Food, Weight, and Eating Disorders* ofrece un punto de partida interesante, reuniendo y analizando textos que ocupan en su narrativa central las dificultades sociales de las mujeres obesas. El título del libro hace eco, además, de la película de 1993 *What's eating Gilbert Grape*, quizás una de las primeras películas en abordar el tema

de la obesidad mórbida y las repercusiones físicas y psicológicas de la vergüenza social sobre el cuerpo obeso. Asimismo, vemos en el personaje de 250 libras de “Inmesamente Eunice” la ansiedad sobre su cuerpo cuando descubre que su amante ciego decide viajar para buscar una cura a su ceguera. La recuperación de la visión del ciego resulta en una mirada de autoescrutinio en donde “Eunice become aware of her huge body and social constructs begin to play a major role [...] [she] begins disintegrating as she realizes she may lose her lover unless she loses weight” (Scott 66-67).

En otras investigaciones futuras pienso abordar la importancia de analizar los cuerpos obesos y las representaciones literarias del exceso asociadas a la comida ya que nos sirven para deconstruir una idea favorecida de la anorexia, por parte de la literatura médica y crítica, como enfermedad asociada a individuos productivos, perfeccionistas y con autocontrol: “perfect children who are obedient, hard working and excelling academically”. Este tipo de representación arquetípica es celebrada en innumerables ocasiones por la cultura pop norteamericana y el cine estadounidense: *Black Swan* (2010) de Darren Aronofsky es un ejemplo de la celebración que hace Hollywood al coronar el trabajo de una actriz que ha llevado su método de actuación al extremo de herir su propio cuerpo¹⁹. A partir de estos discursos textuales y visuales de la anorexia es indudable que la obesidad sería el opuesto binario de control en donde la persona obesa es percibida socialmente como anormal, pecaminosa y sin ninguna capacidad de ejercer control sobre sí (Whitehead *et al* 346).

En los últimos años las editoriales han abierto su espectro temático a otras historias y

¹⁹ Para ver una interesante reflexión sobre el método del actor desde una perspectiva de género leer *Hollywood has ruined method acting* en <https://www.theatlantic.com/>

testimonios de mujeres que luchan con su cuerpo sin obtener resultados ni éxitos gloriosos que ajusten su cuerpo a los cánones actuales de belleza. Esto ha favorecido simultáneamente un activismo en la academia, en donde las mujeres académicas se han sentido empoderadas de contar las historias violentas de sus cuerpos. He querido en esta disertación, al mostrar las ansiedades alrededor del cuerpo de la mujer y los mecanismos de control que han participado en los procesos de subjetivación femenina, adherir a esta reciente literatura crítica un acercamiento que permita entrever formas e imágenes autodestructivas de la escritura femenina como efecto de un ejercicio de poder continuo que constriñe los procesos de subjetivación de la mujer y, su capacidad de decir yo, además de controlar el propio cuerpo. La crítica deberá seguir trabajando en descubrir y desarticular estos discursos literarios como una forma de emancipar a las mujeres de las representaciones simbólicas que las han limitado históricamente.

OBRAS CITADAS

- Anitagrace, Joyce. "The Writer as Visual Artist: Clarice Lispector's *A paixão segundo G.H.* in Dialogue with the Neo-Concrete Art Movement," *Luso-Brazilian Review*, vol. 51, no. 2, 2014, pp. 31-67.
- Bassnett, Susan. "Blood and Mirrors: Imagery of Violence in the Writings of Alejandra Pizarnik," editado por Anny Brooksbank Jones y Catherine Davies, *Latin American Women's Writing: Feminist Readings in Theory and Crisis*, Clarendon P, 1996, pp.127-147.
- Blanchot, Maurice. *The Book to Come*. Standford UP, 2003.
- . *El espacio literario*. Paidos, 1992.
- Braidotti, Rosi. *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*. Blackwell, 2002.
- Bourdieu, Pierre. *Masculine Domination*. Stanford UP, 2001.
- Bouson, J. Brooks. *Embodied shame: Uncovering Female Shame in Contemporary Women's Writings*. SUNY Press, 2009. EBSCOhost eBook Academic Collection.
- Burger, Peter y Burger, Christa. *La desaparición del sujeto: una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*, Ediciones Akal, 2001.
- Calafell Sala, Nuria. "Los *Diarios* de Alejandra Pizarnik: una escritura en el umbral." *Castilla. Estudios de Literatura*, vol. 2, 2011, pp. 55-71.
- Calbi, Mariano. "Prolongaciones de la vanguardia," editado por Noé Jitrik y Susana Cella, *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 10, Emecé, 1999, pp. 235-53.
- Caple James, Erica. *Democratic Insecurities: Violence, Trauma and Intervention in Haiti*. California UP, 2010.
- Carroll, Lewis. *More Annotated Alice*. Random House, 1990.

- Catelli, Nora. "La veta autobiográfica", editado por Noé Jitrik, *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 7, Emecé, 2004, pp. 145-67.
- Corbatta, Jorgelina. *Feminismo y escritura femenina en Latinoamérica*. Corregidor, 2002.
- Charles, Carolle. "Gender and Politics in Contemporary Haiti: The Duvalierist State, Transnationalism, and the Emergence of a New Femenism (1980-1990)," *Race, Gender & Class*, 2000, vol. 7, no. 4, 2000, pp. 60-76.
- Danticat, Edwidge. *Eyes, Breath, Memory*. Random House, 1998.
- . "Introduction," novela de Maurie Vieux-Chauve, *Love, Anger, Madness: A Haitian Trilogy*. Modern Library, 2010, pp. ix-xv.
- De la Cruz, Sor Juana. *Carta a sor Filotea de la Cruz*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.
- Depetris, Carolina. "La aniquilación poética como plenitud" editado por Cristina Piña, En la trastienda del lenguaje: nueve miradas a la escritura de Alejandra Pizarnik, Pittsburgh, UP, 2015, pp. 175-200.
- . *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik*. UAM Ediciones, 2004.
- Derrida, Jacques. "El teatro de la crueldad y la clausura de la representación," *Ideas y valores*, no. 32, 33, 34, 1969, pp. 5-35.
- Ellmann, Maud. *The Hunger Artists; Starving, Writing and Imprisonment*.
- Evans, Dylan. "Defense." *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, Routledge, 2006, pp. 34-35.
- Faedi Duramy, Benedetta. *Gender and Violence in Haiti: Women's Path from Victims to Agents*. Rutgers UP, 2014.

- Fitz, Earl. *Clarice Lispector*. Twayne Publishers, 1985.
- . *Sexuality and Being in the Poststructuralist Universe of Clarice Lispector: the Différance of Desire*. Texas UP, 2001.
- Francis, Donette A. “‘Silences Too Horrific to Disturb’: Writing Sexual Histories in Edwidge Danticat’s ‘Breath, Eyes, Memory,’” *Research in African Literatures*, vol. 32, no. 2, 2004, pp. 75-90.
- Franco, Jean. *Plotting Women: Gender and Representation in Mexico*. Columbia UP, 1989.
- Gilbert, Sandra M. y Gubar, Susan. *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Universitat de València, 1998.
- Gilmore, Leigh. *The Limits of Autobiography: Trauma and Testimony*. Cornell UP, 2001.
- . *Autobiographics*. Cornell UP, 1994.
- Gledson, John. “Brazilian Prose from 1940 to 1980” editado por Roberto Gonzalez Echevarría, *The Cambridge History of Latin American Literature*, vol. 3, Cambridge UP, 1996, pp. 189-06.
- Grammático, Karin. “Populist continuities in “revolutionary” Peronism? A comparative analysis of the gender discourses of the first Peronism (1946-1955) and the Montoneros,” editado por Karen Kampwirth, Pennsylvania UP, 2010, pp. 122-39.
- Goh, Irving. “*Le Toucher, le cafard*, or, On Touching – the Cockroach in Clarice Lispector’s *Passion according to G.H.*” *MLN*, vol. 6, no. 2, 2016, pp. 461-80.
- González, Patricia Elena, y Ortega, Eliana. *La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas*. Ediciones Huracán, 1984.
- Haddaty Mora, Yanna. *Autofagia y narración: estrategias de representación en la narrativa iberoamericana de vanguardia, 1922-1935*. Iberoamericana Editorial Vervuert, 2014.

- Hedrick, Tace. "Mother, Blessed Be You among Cockroaches: Essentialism, Fecundity, and Death in Clarice Lispector." *Luso-Brazilian Review*, vol. 34, no. 2, 1997, pp. 41-57.
- Jack, Dana C. y Ali, Alisha. *Silencing the Self Across Cultures: Depression and Gender in the Social World*. Oxford UP, 2010.
- Jade Bastián, Angelica. "Hollywood Has Ruined Method Acting," *The Atlantic*, 11 de Agosto 2014. <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2016/08/hollywood-has-ruined-method-acting/494777/>
- Jean-Charles, Régine. "They Never Called It Rape: Critical Reception and Representation of Sexual Violence in Marie Vieux-Chauvet's 'Amour, Colère et Folie,'" *Journal of Haitian Studies*, vol. 12, no. 2, 2006, pp. 4-21.
- Jrade, Cathy L. *Delmira Agustini, Sexual Seduction and Vampiric Conquest*. Yale UP, 2012.
- Johnson, Randal. "Tupy or not Tupy: Cannibalism and Nationalism in Contemporary Brazilian Literature and Culture," editado por John King, *Modern Latin American Fiction: A Survey*, Faber and Faber, 1987, pp. 41-59.
- Kaplan, Betina. *Género y violencia en la narrativa del Cono Sur 1954-2003*. Támesis, 2007.
- Kristeva, Julia. *Black Sun: Depression and Melancholia*. Columbia UP, 1989.
- Kuhnheim, Jill S. *Gender, Politics, and Poetry in Twentieth-Century Argentina*. Florida UP, 1996.
- LaGreca, Nancy. *Rewriting Womanhood: Feminism, Subjectivity, and the Angel of the House in the Latin American Novel, 1887-1903*. Pennsylvania State UP, 2009.
- Lispector, Clarice. *La pasión según G.H.*, traducción de Alberto Villalba Rodríguez. Siruela, 2013.
- . *Agua viva*, traducción de Elena Losada. Siruela, 2003.
- . *Outros escritos*, editado por Teresa Montero. Rocco, 2005.

- Loichot, Valérie. *The tropics bite back: culinary coups in Caribbean Literature*. Minnesota UP, 2013.
- Mackintosh, Fiona J. “Alejandra Pizarnik’s ‘palais du vocabulaire,’” editado por Fiona J. Mackintosh y Karl Posso, *Árbol de Alejandra: Pizarnik reassessed*, Támesis, 2007, pp. 110-29.
- Martinez-Raguso, Michael. *(De)forming woman: Images of feminine political subjectivity in Latin American literature, from disappearance to femicide*, State University of New York at Buffalo, 2015.
- Mirabal, Nancy Raquel y Danticat, Edwidge. “Dyasporic Appetites and Longings: An Interview with Edwidge Danticat,” *Callaloo*, vol. 30, no.1, 2007, pp. 26-39.
- Molloy, Sylvia. “Introduction,” editado por Sara Castro-Klarén *et al*, *Women’s Writing in Latin America: An Anthology*, Westview, 1991, pp. 107-124.
- . *Acto de presencia: la escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. Fondo de cultura económica, 1996.
- Moore, Gregory M. y Clement, Marcus. “Self-cannibalism: an unusual case of self-mutilation.” *Australian and New Zealand Journal of Psychiatry*, vol. 40, no.10, 2006, pp. 937.
- Moser, Benjamin. *Why this World: A Biography of Clarice Lispector*. Oxford UP, 2009.
- Nicholson, Melanie. “La muñeca argentina de Bellmer: Alejandra Pizarnik y la desarticulación del yo,” editado por Cristina Piña, *En la trastienda del lenguaje: nueve miradas a la escritura de Alejandra Pizarnik*, Pittsburgh, UP, 2015, pp. 219-42.
- Nouzeilles, Gabriela. “La plaga imaginaria: histeria, semiosis corporal y disciplina.” *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 26, no. 52, 2000, pp. 173-91.
- O’Brien, Monica. “Anorexia as a Panoptic Discipline: Regulating Ourselves to Death,” editado por

- Lori Kelli, *Bodily Inscriptions: Interdisciplinary Explorations into Embodiment*, Cambridge Scholars, 2008, pp. 93-108.
- Pastor, Brígida M. y Hughes Davies, Lloyd. *A Companion to Latin American Women Writers*. Woodbridge, Suffolk, 2012.
- Pizarnik, Alejandra. *Diarios*, editado por Ana Becciu, segunda reimpresión. Lumen Editorial, 2014.
- . *Obras completas: poesía completa y prosa selecta*. Corregidor, 1998.
- . 1954; 1954; *Alejandra Pizarnik Papers*, C0395; Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library.
- Prince, Craig. "Self-cannibalism in the absence of psychosis and substance use." *Australasian Psychiatry*, vol. 19, no. 2, 2011, pp. 170-72.
- Sagay, Misan. "Bringing Slavery into the Heart of Jane Austen." *Huff Post*, 2 de julio 2014, https://www.huffingtonpost.com/misan-sagay/bringing-slavery-into-the-heart-of-jane-austen_b_5255127.html
- Salazar, Claudia. "Canibalizar el artista." *El comercio*, 24 de agosto 2015, <https://elcomercio.pe/eldominical/actualidad/canibalizar-artista-386803>
- Scott, Renée S. *What is Eating Latin American Women Writers: Food, Weight, and Eating Disorders*.
- Solodkow, David. "Mediaciones del yo y monstruosidad: Sor Juana o el "fénix" barroco." *Revista Chilena de Literatura*, no. 29, 2009, pp. 139-167.
- Southerton, Dale. "Symbolic Violence." *Encyclopedia of Consumer Culture*, Thousand Oaks: Sage Publications, pp. 1422-24. EBSCOhost eBook Academic Collection.
- Stecher, Lucia. "Tradiciones y ruptura en Palabras, ojos, memoria de Edwidge Danticat." *Persona y sociedad*, vol. 20, no. 2, 2006, pp. 95-111.

- Trigo, Benigno. *Remembering Maternal Bodies: Melancholy in Latina and Latin American Women's Writing*. Palgrave Macmillan, 2006.
- . "Thinking Subjectivity in Latin American Criticism." *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 34, no. 2, 2000, pp. 309-29.
- Venti, Patricia. "Los diarios de Alejandra Pizarnik: censura y traición," *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 2014, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/diariosp.html>
- Verani, Hugo. "La vanguardia y sus implicaciones," editado por Enrique Pupo Walker y Roberto González Echevarría, *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. 2, Gredos, 2006, pp. 138-59.
- Vilches Norat, Vanessa. "La Mater Matrix de los discursos del yo", en *De(s) madres o el rastro materno en las escrituras del yo.*" Editorial Cuarto Propio, 2003, pp. 21-67.
- Whitehead, Kally; Kurz, Tim. "Saints, Sinners and Standards of Femininity: Discursive Constructions of Anorexia Nervosa and Obesity in Women's Magazines," *Journal of Gender Studies*, vol. 17, no. 4, 2008, pp. 345-358.
- Wilson, Jason. "Alejandra Pizarnik, Surrealism and Reading," editado por Fiona J. Mackintosh y Karl Posso, *Árbol de Alejandra: Pizarnik reassessed*, Támesis, 2007, pp.77-90.
- Wolfe, Joel. "Women and Populism in Brazil," editado por Karen Kampwirth, Pennsylvania UP, 2010, pp. 110-121.
- Zermeño Vargas, Carlos Gerardo. "Somos lo que hay y la autofagia social." *Ciencia Ergo Sum*, vol. 21, no. 1, 2014, pp. 77-84.