



Espaço Plural

ISSN: 1518-4196

espacoplural@yahoo.com.br

Universidade Estadual do Oeste do
Paraná
Brasil

Bianchi, Paula Daniela

Hiperbólicas y recatadas: representaciones del cuerpo de prostitutas muertas en dos
novelas latinoamericanas

Espaço Plural, vol. XI, núm. 23, julio-diciembre, 2010, pp. 48-57

Universidade Estadual do Oeste do Paraná

Marechal Cândido Rondon, Brasil

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=445944365007>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Hiperbólicas y recatadas: representaciones del cuerpo de prostitutas muertas en dos novelas latinoamericanas

Hyperbolic and maidenlike: representations of the body of dead prostitutes in two Latin American novels

Paula Daniela Bianchi¹

Resumen: El propósito central de este trabajo es abordar algunas representaciones de cuerpos muertos de prostitutas que responden a diversas articulaciones - discursivas, sexuales y políticas- en dos textos de la literatura latinoamericana contemporánea: *La reina Isabel cantaba rancheras* (1998) del escritor chileno Hernán Rivera Letelier, y “Cuerpo presente” (2006) del escritor mexicano Luis Eduardo Parra. Que estas representaciones sean latinoamericanas, mujeres prostitutas y muertas y que vivan fuera de la ciudad delimita un contrapunto para tener en cuenta y para preguntarse ¿cuál es la espacialidad que atraviesan estas representaciones literarias? ¿Desde dónde se constituyen sus interacciones? Y ¿cómo se delimita el cruce de las construcciones corporales en relación con las configuraciones sociales, políticas, sexuales y discursivas?

Palabras claves: Cuerpos; Prostitutas; Literatura Latinoamericana; Género; Exclusión.

El propósito central de este trabajo es abordar algunas representaciones de cuerpos muertos de prostitutas que responden a diversas articulaciones - discursivas, sexuales y políticas- en dos textos de la literatura latinoamericana contemporánea: *La reina Isabel cantaba rancheras*² (1998) del escritor chileno Hernán Rivera Letelier, y “Cuerpo presente”³ (2006) del escritor mexicano Luis Eduardo Parra.

En los dos fragmentos seleccionados los protagonistas son los cuerpos de prostitutas muertas. A partir de ellos se teje una cartografía textual vinculada con distintos modos de producción que atraviesan escenas simbólicas, con diferentes nociones de rituales funerarios y “usos” de estos cuerpos presentes que implicarán negociaciones y “tretas”⁴ donde el elemento ritual y la puesta en escena de los cuerpos serán sumamente relevantes.

El corpus seleccionado forma parte de un proyecto de investigación doctoral⁵ donde se trabaja

Abstract: This paper reflects on the triangulation between literature, dead bodies and prostitution as a productive mechanism for studying the prostitute's body as a site of both systemic violence and potential agency in two texts of Latin American literature: *La reina Isabel cantaba rancheras* (1998) by Hernán Rivera Letelier and “Cuerpo presente” (2006) Luis Eduardo Parra. That these representations are Latin American prostitutes and dead and live outside the city defines a counterpoint to consider and to ask what is the spatiality that cross these literary representations? “From where are their interactions? And what delineates the intersection of body structures in relation to social settings, political, sexual and discursive?”

Keywords: Bodies; Prostitutes; Latinoamerican Literature; Gender studies; Exception.

también la novela *La novia oscura* (1999) de la escritora colombiana Laura Restrepo y *Qué raro que me llame Guadalupe* (1999) de la escritora argentino-mexicana Myriam Laurini. En los cuatro textos ficcionales el eje fundamental es reflexionar sobre el lugar que ocupan las representaciones de las prostitutas muertas en algunas ficciones latinoamericanas contemporáneas. Como así también exponer de qué modo se configura el sistema ritual para estas representaciones. Es decir, qué implicancias conlleva pensar en términos literarios estos cuerpos marginales, que además están muertos y habitan en la América latina del fin de siglo XX, inmersos en una contextualización de sistemas hegemónicos dominantes.

En el discurso *del* cuerpo inerte de estos personajes la fascinación y la amenaza se fusionan en una zona liminal y de centro simultáneamente. El cuerpo se vuelve territorio de fronteras, ya que ocupa

¹ Licenciada en Letras (Fac. Filosofía y Letras, UBA). Alumna de doctorado (UBA). Integrante del proyecto UBACyT. E-mail: signosk@gmail.com

un lugar central en los relatos y al mismo tiempo es un cuerpo periférico, “desviado”; del mismo modo es amado por la comunidad de pares y señalado por los otros, que pertenecen a sectores dominantes. No obstante, esa visión se problematiza a partir de experiencias marginales y situaciones de exclusión. El cuerpo muerto prostituido es deseado y rechazado como consecuencia de la discriminación de una cultura regulativa estructurada, históricamente, entre clandestinidad y exhibición dentro de un sistema exclusivo que transforma al cadáver en algo doblemente monstruoso: por su condición de cadáver en sí y por ser éste el de una prostituta. Entonces, ¿qué estrategias colectivas e individuales despiertan estos cuerpos donde se franquean diferentes pactos que escapan a los sistemas de control y aceptabilidad? ¿Qué miedos, fantasías y deseos provoca la exhibición de éstos en un funeral? Importa destacar que estos cuerpos están situados en una periferia geográfica: el personaje de Macorina llega de Tampico al pueblo de Hualauises al sureste de Monterrey, México y la Reina Isabel llega para quedarse en Pampa Unión, un pueblo desolado en las minas de sal chilenas. Que estas sean mujeres prostitutas y muertas y que vivan fuera de la ciudad delimita un contrapunto para tener en cuenta y para preguntarse ¿Qué interacciones se constituyen entre esas marcas? Y ¿cómo se delimita el cruce de las construcciones corporales con las configuraciones sociales, políticas, sexuales y discursivas?

Para ello se trabajará entre otros, el concepto de muerte que trabaja Elisabeth Bronfen, la categoría de pose de Silvia Molloy, la noción de melancolía de Julia Kristeva y la conceptualización del vestido realizada por Roland Barthes. También se tendrá en cuenta la alusión a los conceptos y significaciones de los términos latinos *prostitutio* y *recaptare* cuyo desarrollo y relaciones están en proceso de elaboración en la tesis de una investigación mayor.

“Ponme la mano aquí Macorina”
Joaquín Sabina, Por el bulevar de los
sueños rotos
Macorina, Cuerpo presente
Prosto, prostritis (exhibir, exponer)

El cuento “Cuerpo presente” narra la vida y la muerte de Macorina, la prostituta de Hualauises, que llegó al pueblo siendo una niña para iniciarse en la prostitución. Macorina que fue “desvirgando a dos generaciones de ese pueblo” (p. 56) pronto se transformó en la más querida y requerida de los hombres de lugar, aunque no sucedió lo mismo con las mujeres quienes la despreciaron por ejercer el oficio. Para el análisis me centraré principalmente en la representación del cuerpo muerto de Macorina. Muerto pero siempre presente desde el inicio del relato que comienza con una doble y potente connotación anclada en el título. Éste alude por un lado, a la misa de cuerpo presente que se imparte en las exequias religiosas y por otro, al cuerpo narrativo de la protagonista del cuento que está presentificado a lo largo de toda la trama textual.

El cuerpo de Macorina es fuertemente sexualizado, incluso cuando es cadáver, en cada una de las descripciones que de ella realizan las voces narradoras. Es un cuerpo erotizado por la mirada y el recuerdo de los hombres del pueblo Hualauises, es un cuerpo en el que el deseo se intensifica ante su exhibición en la muerte, es un cuerpo desnudado, hecho carnalidad frente a la marca de la ausencia.

Si bien Macorina fue “la mujer más querida de Hualauises” (p.48), por sus hombres, nunca lo fue por sus mujeres. Ellas nunca la quisieron y Macorina “nunca pudo con el rechazo” (p.60). Y “de ver caras agrias, de tanto sentir la aversión de las mujeres y la hipocresía de los hombres en público” (p.60) que la ignoraban cuando estaban fuera del burdel, se cansó

² RIVERA LETELIER, Hernán. *Lareina Isabel no cantaba rancheras*, Buenos Aires, Planeta, 1998.

³ PARRA, Eduardo Antonio, “Cuerpo presente” en *Parábolas del silencio*, México, ERA, 2006.

⁴ LUDMER, Josefina, 1985, “Las tretas del débil” en *La sartén por el mango*, Ediciones El Huracán, Puerto Rico. 1985, p.2

⁵ Este trabajo forma parte de mi investigación doctoral: “Representación de cuerpos y espacios en el imaginario de la prostitución en la literatura latinoamericana a partir 1990” y se propone investigar la articulación existente entre literatura y prostitución como dispositivo de producción de sentidos y representaciones políticas, sociales, culturales y discursivas en la literatura de América Latina a partir de 1990. Para ello me propongo estudiar cómo las construcciones del cuerpo de la “prostituta” reflejan la emergencia de nuevos sujetos de carencia producidos por las crisis de empobrecimiento latinoamericano en los últimos años a raíz de las políticas neoliberales. Entonces, los planteos son analizar cómo afectan estas transformaciones a las nuevas subjetividades y a la representación de los cuerpos y cómo se manifiesta esto en la literatura y en los nuevos testimonios “ficcional” emergentes. Y cómo estas corporalidades se organizan a partir de la articulación y confrontación de los conceptos de violencia, abyección y erotismo.

⁶ Todas las citas de este apartado en las que sólo se especifica la página pertenecen al cuento “Cuerpo presente” edición correspondiente a la citada en la introducción.

un día y afirmó contundentemente: “soy una puta, no una mercenaria” (p.60) para que la despreciasen de esa manera. En esta sentencia, el personaje marca el punto de tensión y expresa su profunda necesidad de ser amado, de ser aceptado: “ansiaba ser querida” (p.63). Esta declaración manifiesta que la materialización de su cuerpo erotizado en presencia de la mirada masculina la constituye en objeto de deseo, es un impedimento para ser amada por todos y todas, puesto que para las otras mujeres se torna en un sujeto peligroso. Sin embargo, el deseo de ser amada se le concede a Macorina cuando en un accidente por salvar la vida de un niño tuvieron que amputarle su brazo izquierdo. El narrador dice: “tuvo que hacer un pacto con Dios para perder una parte de su cuerpo de pecadora” (p. 63). Macorina construida como una representación de la estereotipia hegemónica masculina (religiosa, judeo cristiana) respecto de la figura de la prostituta, es una pecadora, una desviada, en consecuencia pierde su brazo izquierdo, y en cierto modo logra que se cumpla su anhelo de sentirse querida.

Por medio de este acto todas las mujeres del pueblo comenzaron a sociabilizar con ella creyendo que esa lesión espantaría a sus hombres. El cuerpo bello y joven queda fragmentado, incompleto y deja de ser amenaza. El miembro izquierdo⁷, el siniestro ha desaparecido. La activa protagonista queda para el imaginario de sus pares femeninos en estado de pasividad. Macorina, la salvadora de una vida angelical, a través de su sacrificio es transformada en heroína y perdonada socialmente por las mujeres del pueblo, las que creyeron en el cuerpo femenino culturalmente regulado en función de determinadas convenciones hegemónicas⁸ genérico-sexuales en relación con el canon de belleza imperante. Asumieron que sus maridos la rechazarían, que “ya no la buscarían y por tanto podían aceptarla entre ellas” (p.65) puesto que esa mutilación está simbolizada en el texto como una castración, un

castigo. En principio tuvieron razón, los hombres no quisieron verla. En el acto del sacrificio Macorina casi es santificada por todas: “Igual que la Magdalena, Macorina de prostituta pasó a ser casi santa” (p.65), su estatus es elevado al nivel de lo sagrado. El sacrificio de Macorina la redime, la hace ser una par, queda incluida en la comunidad de mujeres como una igual. Deja de ser peligrosa, de ser monstruosa. Como un ángel caído es equiparada a una santa que dejará de trasgredir las normas que perturbaban la clama.

A partir de la incompletud, le cambian el apodo a Macorina y pasa a ser La Tunca en relación con su brazo mocho, con su transformación, de esa manera el segmento ausente de su cuerpo no deja nunca de estar presente en el sonido de su nombre. Éste repone el miembro ausente. El cercenamiento es significativo de castigo, es el umbral que debe cruzar para ser aceptada, porque aquello que se castiga es “el deseo que despierta en los otros, es el espejeo del deseo del otro⁹. Ahora bien, en el instante que la función erótica pareciera haber desaparecido, aumenta. Macorina, La Tunca, se torna más genital que nunca, en una devoradora de maridos, de hijos y de nietos. A Macorina ahora “le urgía sentirse aún deseada por los machos” (p.65). La incompletud corporal cede ante el proceso de escisión que materializa el cuerpo. Es decir, la escritura en el cuento traza en este momento una nueva cartografía respecto de la configuración presupuesta del cuerpo como objeto de deseo. Esta cartografía está en correspondencia con una nueva representación corporal que no se vincula con el modelo del cuerpo femenino, erotizado y estándar dominante. No obstante, logra ella subvertir ese estereotipo y se reconstruye como nuevo objeto de deseo donde se destacan sus marcas de sexualidad. Ella exhibe su brazo mocho, se tiñe el cabello de rojo y se reconoce en el nuevo nombre (del padre), ya que el apodo le fue (im)puesto.

⁷ En relación con la etimología de la palabra “izquierdo” se señala que deriva del vocablo latino *sinister*, -tra, -trum, que significa izquierda pero también siniestro, enemigo, funesto. Y si estas connotaciones se vinculan con un personaje concebido desde el pensamiento hegemónico como una amenaza, como peligroso, es sumamente pertinente que en la narración sea el brazo siniestro el perdido y no el diestro.

⁸ “La hegemonía no se consume ni tiene su mayor eficacia en el proyecto explícito: se ramifica y disemina en los recodos de lo cotidiano. Su fuerza se oculta en la invisibilidad, las formaciones hegemónicas hunden las relaciones de poder mucho más allá de la coacción, visten lo cuerpos con la misma “naturalidad” que la ropa, impregnan las voces a un nivel tan constitutivo como el acento, se muestran y se ocultan a la vez en el sentimiento con que son recubiertos los símbolos de la semiosfera nacional (bandera, himno, dramatizaciones patrias, monumentos y narrativas míticas de los próceres, nacionalización de los Santos, etc.). Grosso, José Luis, “El revés de la trama: cuerpos, semiopraxis e interculturalidad en contextos poscoloniales”, Universidad de Catamarca, Catamarca, vol.3, Nº 2, 2007 pp.184-217 (p.202).

⁹ Carreño, Rubí. “El huaso y la lavandera: significaciones de la sexualidad y la violencia en la construcción de géneros en la narrativa chilena” (En: Olavarria, José, ed. Moletto, Enrique, ed. Hombres: identidades y sexualidad/es III Encuentro de Estudios de Masculinidad/es Flacso-Chile, 2002. pp.29-36 en www.flacsoandes.org/biblio/catalog/resGet.php?resId=15364 (25 de julio 2010).

Pasados los años, Macorina murió súbitamente una noche del corazón y fue velada en la iglesia del pueblo. Al ser repentino su deceso decidieron colocarla en un lujoso féretro que estaba reservado para Doña Lilia, la distinguida anciana del pueblo que no terminaba de morir, ya que carecían en el lugar de otro ataúd apropiado para Macorina. En la iglesia al principio sólo fueron hombres los que asistieron a la misa de cuerpo presente, puesto que creyeron que las mujeres jamás irían. Dentro de esa hermandad masculina, Silvano, el hijo de Lilia se expresó frente al cadáver:

“Mal sitio este para pensar en ti. ¿Cómo evocarte en una iglesia? Como recordar en un lugar sagrado tus aromas, tus palabras sucias, la textura de tus muslos, los pliegues de tu sexo? Mejor deberíamos pensar en tu muñón. En ese brazo que al troncharse te guardó el respeto de quienes te aborrecían...tu presencia aún desde la muerte, nomás nos traen imágenes pecaminosas, repeticiones de cuando gozábamos enredados en tu cuerpo” (p. 56).

El personaje la recuerda en singular, con un yo elidido, pero luego percibe que el santuario no es el sitio apropiado para pensar en la carnalidad de Macorina. De inmediato utiliza el nosotros inclusivo en el verbo deber, de esta manera ese “debemos” interviene como un colectivo. (Se)agrupa a los hombres como una totalidad frente al cadáver presente de Macorina en un espacio venerado como la iglesia, mientras el cuerpo de ella profanado por tantos hombres que lo usaron irrumpe con su presencia muerta y “pecaminosa” en el recinto sagrado. Entonces, mientras el narrador imagina a Macorina de modo carnal, erótico y genital, se interrumpe con el “debemos” restrictivo que le prohíbe en cierta forma pensar en genitalidad. Por lo cual incluye el “deber ser” que le regula el pensamiento, evocando el muñón, esa parte del cuerpo ausente “que le valió el respeto” (p.56) de todos como un fragmento disciplinador del deseo. La ausencia del brazo funciona como un recordatorio de aquello que no se debe hacer. Ella tuvo que perderlo para ganar aceptación y los personajes

masculinos para recordarla incompleta. La falta del brazo es enunciada por Silvano en esta escena como un símbolo de castración donde prevalece la discursividad del mandamiento: “no tendrás sexo”, “no pensarás en ella genitalmente”.

Macorina como configurada como objeto de deseo de toda la población masculina de Hualauises y fuente de conflicto por parte de las mujeres del pueblo debe morir, ser sacrificada para poder ser redimida completamente y ocupar un lugar “decente” y definitivo. Su cuerpo sirvió como base de intercambio de poderes, iniciaciones, prohibiciones y secretos y al morir es su cuerpo el intercambio de la estabilización del orden. La muerte de Macorina es la única que puede reconciliarla con esa carga política y económica que portaba su cuerpo peligroso.

El cadáver de Macorina fue ubicado en el féretro de otra, de la primera dama del pueblo con quien mantuvo un conflicto en el pasado al enterarse de que ella y su marido mantenían encuentros carnales. A pesar de ello, “ese día despertó en la señora cierta simpatía la prostituta (...) se firmó entre ellas una unión oculta que ahora llega a su fin con el cuerpo de Macorina ocupando el ataúd que debería ser para doña Lilia” (p. 58). Y es la misma mujer, Doña Lilia quien acude a la iglesia con el resto de las mujeres del pueblo y le cede su propio cajón: “Ese féretro era para mí...no vengo a echar pleito...yo misma aprobé la decisión de darle ese ataúd a la muchacha. Estoy aquí porque quiero ofrecerle mi último adiós como todas las señoras que me acompañan” (p. 61). En ese momento ingresan a la iglesia todas las mujeres del pueblo, felices y dispuestas a acompañar a la muerta hasta el reposo final. Con la cesión del ataúd se cierra ese pacto oculto, le cedió a su esposo y ahora el sitio que será su lecho final. Incluso encabezará la procesión desde la iglesia al panteón. En las dos escenas de lechos, el amoroso y el mortuorio, los lugares interceptan deseos, descansos y sueños son conquistados por una corporalidad inquietante. Macorina conquista otro espacio, el lugar de la otra, diferente, de esa que siempre quiso obtener respeto, a través de un movimiento de desplazamiento. Éste es posicionarse en el territorio de la otra, de los otros y para ello tuvo que desplegar diversas tácticas, la primera fue sufrir el mutilamiento del miembro superior

¹⁰ BRONFEN, Elisabeth, *Over her dead body: death, feminity and the aesthetic*, Manchester University, UK. 1992, p. 134

izquierdo, y la segunda parecerse a esas otras a través del vestido. Cuando preparan el cuerpo muerto en la funeraria y la exhiben no la reconocen. Pascual, uno de los personajes, “no pudo reconocerla. Con esa falda negra y un suéter de monja parece la esposa de cualquiera de ustedes” (p. 47). Vestida con recato, como las demás, Macorina pierde su singularidad, se asimila a las otras que la aborrecían por ser diferente, pero como ahora se parece a cualquiera de ellas en la muerte igualadora, es honrada y respetada por esas otras. La tercera táctica es la de conquistar un sitio más, el cementerio. Unas semanas antes de morir Macorina compró una parcela en el camposanto con el dinero ganado a través del uso de su cuerpo, pero no eligió cualquier parcela, sino una ubicada en la mejor posición, en la galería de los hombres nobles del pueblo. En este punto como señala Elisabeth Bronfen¹⁰, estas mujeres son peligrosas y poderosas, se igualan a los hombres y ella lo logra cuando subvierte el orden y consigue descansar en el mismo espacio que los otros. Macorina es una simuladora, ella despliega tretas, adopta una pose y obtiene un resultado. Esa ropa oscura, “decente” y normativa con las que es vestida en la muerte funciona como estrategia para territorializarse en un espacio diferente. La pose, es un gesto político¹¹, es la burla, el guiño para colarse por los intersticios y reposar con los hombres “morales” del pueblo. Que el cuerpo mocho y muerto de Macorina esté vestido de manera “correcta” según los patrones heteronormativos significa que esa vestimenta determina la relación con la integridad corporal, porque tiene injerencia directa en el ordenamiento genérico. Esto es, el vestido discreto y recatado la oculta de esa que fue, la transforma en La Tunca, en la señora que puede ingresar al panteón, al camposanto. El vestuario recatado es la borradura de ese cuerpo ambiguo que fue amado y rechazado al mismo tiempo. Macorina a partir de camuflar eso que la designaba como prostituta, logra ser querida.

También puede pensarse la construcción del género femenino supone cumplir ciertos preceptos establecidos convencionalmente.

Cuando Pascual ve el cuerpo muerto de Macorina con un pañuelo que cubre sus cabellos rojos, despojado de los adornos y maquillajes que operan en la construcción de la materialidad de un cuerpo disciplinado se le hace imposible reconocerla con ese vestuario. Es interesante ver cómo funciona el reconocimiento en Macorina, es repudiada por las mujeres cuando está completa y vestida como prostituta y deseada por los hombres y es rechazada por ellos cuando está sin brazo y querida por las mujeres. También se torna irreconocible cuando el hombre que más la amó, Pascual, la ve vestida de negro, el reconocerla o no se instaura a partir de la performance¹² y de su pose, según como encarne la construcción de género. El vestido funciona como el brazo, ambos son un fetiche, un sustituto, una reposición que se sitúa como metonimia del cuerpo erotizado en relación con la pose. Ésta pretende esbozar aquello que no se dice, el cuerpo de Macorina utiliza la astucia de la pose para provocar otra visibilidad, para reponer una mirada diferente, “para forzar una lectura, para obligar un discurso”¹³. La pose se organiza en “Cuerpo presente” como un acto performativo, como una puesta en escena que deconstruye la norma genérica imperante a través del vestido y el brazo ausente como sustitutos o fetiches. Los que registran en la materialidad del cuerpo la aceptación o el rechazo de determinados fragmentos corporales (el brazo ausente) o atuendos, en la medida que estos estén en correspondencia o no con el paradigma normativo regulador. Todo en Macorina es una exhibición, la exhibición de la pose de la provocación. Ella es juzgada y querida según su performance, su vestimenta, según la manera en la que disciplina su cuerpo como un instrumento de poder¹⁴. Por eso es notable que la palabra prostituta que deviene del latín “*prostituto, -is, -ere, -i, -utum*” en una de sus acepciones signifique exhibir públicamente el cuerpo, ostentar. Puesto que la ostentación es la que toma la materialidad del cuerpo de Macorina que posa y connota el exceso

¹¹ MOLLOY, Silvia. “La política de la pose”, Josefina Ludmer (comp): *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, Buenos Aires, 1994, p. 130.

¹² Se utiliza el término performance/performatividad entendido según Judith Butler. Para profundizar la performatividad en relación con el género, cuerpos y sexualidades ver los postulados de Judith Butler, Derrida, Kosofsky Sedgwick. BUTLER, Judith. *El género en disputa*. Buenos Aires, Paidós, 2007

¹³ MOLLOY, Silvia. “La política de la pose”, Josefina Ludmer (comp): *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, Buenos Aires, 1994, p. 134.

¹⁴ FOUCAULT, Michel: *Vigilar y castigar*, Buenos Aires, SigloXXI, 2002, p. 139

¹⁵ KRISTEVA, Julia, 1988, *Los poderes de la perversión*, Catálogos, Buenos Aires. p. 17

de la carnalidad, la exposición del deseo, la incitación de la mirada.

Cuando ya está casi por terminar el funeral, aparece Pascual, quien siempre la amó y jamás la había tocado, con un paquete entre los brazos, y antes de ponerlo en el féretro junto a Macorina, le “planta un beso en esa frente que jamás había besado, recorre con el índice la juntura de las cejas, el puente de la nariz, los labios mojados...le acaricia el cuello...se detiene en el muñón. Lo delinea” (p.73). Y traza imaginariamente el contorno del brazo faltante, de la mano y de cada uno de sus dedos, luego acomoda el envoltorio que traía en ese lugar dibujado. El paquete era el brazo amputado de Macorina. Él lo había tenido escondido y lo guardado hasta ese día. Pascual había dormido con el brazo de Macorina cada noche desde el accidente. El acto de Pascual es el dibujo contorneando su silueta, la reposición del brazo faltante como una sinécdoque del cuerpo femenino. El acto también es el resto de los hombres que acompañaron con la mirada el recorrido descendente que se detuvo en el escote para devolverle el brazo, para poder completarla. Ese acto conjunto es el que ultima el proceso de materialización del cuerpo de Macorina e incluso el que le restituye el nombre: “nunca más Macorina” (p. 74) le dice Pascual al cerrarse definitivamente el ataúd. Por lo tanto, el castigo de la ausencia, metáfora de la borradura de la completud del cuerpo, cede ante la mirada de los otros y las lágrimas de Pascual. El episodio casi necrófilo que se produce, intensifica la reproducción de las funciones que organizan la escena erótica y regulan el deseo heterosexual abalados por los testigos de la escena. Los que estuvieron con la mirada y con el pensamiento puestos en los celos de saber que sólo un hombre había dormido siempre con Macorina. Pascual fue el único “que no se atrevió a comprar el cuerpo público de Macorina” (p.73) aunque dormía con una parte íntima y privada de ella cada noche. Su cuerpo es exhibido como fetiche, el fetiche es el sustituto de la carnalidad, como una representación metonímica de la “xorá” semiótica¹⁵ de la movilidad incierta, de las unidades de la muerte que aseguran

en una posición fija común el cuerpo muerto, inerte. Lo que fascina a Pascual y a los otros al final no es la materialidad del cuerpo escindido sino el fragmento con el que durmió aquél. El equivalente de esa materialidad es el brazo mutilado y no el cuerpo “mocho como la Venus de Milo” (p.67). Es lo que le falta a ésta, porque la ausencia del miembro es la representación de la castración y ese brazo es el significante del falo que completa a todos los hombres de Hualauises. La apropiación del brazo y de la imagen de Macorina a través del deseo de dominación de ese cuerpo que nunca amó más que a un hombre pero que se hermanó con todos es la complicidad donde ella parece una más hasta el punto en el que se sienten casi incestuosos: “El pueblo de hombres, esa comunidad la evocaba como una hermana, casi incestuosamente” (p. 60). Donde Macorina era “una camarada, una compinche más” (p.69).

Para Pascual y el resto de los hombres la pérdida de Macorina supone un adentrarse en la melancolía. El cuerpo femenino muerto como fuente de añoranza, de ilusión promete una gratificación¹⁶. La muerte elimina la alteridad al borrar su objeto y reafirma su fantasía de estabilidad. Con el deceso de Macorina se muere el objeto de deseo, el cuerpo amado y deseado por ellos. La melancolía de Pascual por la pérdida de su objeto de deseo queda restablecida, de alguna manera al completar el cuerpo que antes dibujara en el aire con su dedo. Se produce la melancolía a partir de la herida¹⁷, ésta es la huella que deja. En Macorina hay un antes y un después de la amputación y también ocurre así con su muerte, ella es perdonada cuando está escindida y se la completa recién en el lecho de muerte. En la cadena de significantes, Pascual la sustituye por el brazo amputado. Con esa pérdida y con su muerte (por el corazón) ella consigue que por fin la quieran. La melancolía queda fija en esa parte, en esa sinécdoque que la repone dejando una marca, una huella para siempre en cada uno de ellos, ya no estará más el cuerpo deseado de ella, “sólo la nostalgia y la soledad” (p.74).

¹⁶ BRONFEN, Elisabeth, *Over her dead body: death, feminity and the aesthetic*, Manchester University, UK. 1992, p. 139

¹⁷ KRISTEVA, Julia, *Sol negro, depresión y melancolía*. Monteávila Editores, Venezuela, 1997. p. 23

¹⁸ Todas las citas de este apartado en las que sólo se especifica la página pertenecen a la novela *La reina Isabel cantaba rancheras*, edición correspondiente a la citada en la introducción.

¹⁹ Para ampliar la relación del vestido y la performance ver Bianchi, Paula Daniela, “Cuerpos y subjetividades travestis” 2009 en www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero.../06.%20BIANCHI.pdf (25 julio 2010)

“Quién supiera reír como llora Chavela”
Joaquín Sabina, Por el boulevard de los sueños
rotos
Isabel La Reina Isabel cantaba rancheras
Recato, recapture (ocultar lo visible)

En el norte de las pampas chilenas, en la última de las oficinas salitreras moría Isabel, la reina, “la más cariñosa y sentimental de todas”¹⁸ (p. 12) las prostitutas del lugar. Mientras anuncian la noticia de su muerte la consternación se apodera de todos. Son sus compañeras de oficio y amigas quienes se encargarán de preparar el cuerpo, la misa y las exequias que junto con los mineros la acompañarán hasta su descanso final.

El cuerpo muerto de Isabel fue encontrado por una de sus compañeras de oficio y luego descubierto por el resto, en la cama, preparado por ella misma. Isabel sabía que esa noche iba a morir entonces se vistió para la ocasión. Frente al momento final de su vida eligió desnudarse, quitarse la ropa de siempre, de prostituta y vestirse de manera diferente, sobria y oscura. Isabel en este acto preparó performativamente¹⁹ su cuerpo. La hallaron tendida en la cama vestida con un “cerrado y formal traje que había elegido como un postrer ajuar” (p.49). “Ni un asomo de afeitado coloreaba sus mejillas de cera. No lucía aretes ni collares” (p. 50). Verla así desprovista de maquillaje y de colores produjo tal estupor en sus colegas que no lo pudieron resistir.

En el cuerpo se inscribe la construcción de género que configura y legitima las normas que lo reglarán. En las escenas a trabajar sobresale la concepción de la subjetividad femenina como construcción ligada a la pose, al artificio. En función de ello se destaca la relevancia que implican el maquillaje, los adornos y los vestidos en las escenas relacionadas con la muerte de Isabel y cómo operan en la construcción del paradigma de la prostituta, es decir cómo categorizan el cuerpo generizado.

El uso de la ropa sobria es significativa de “putez”²⁰ u honradez en parámetros normativos dominantes. Es un significativo del artificio. El personaje de la Reina trata de asimilarse en muerte a un modelo de cuerpo regido por la norma reguladora, intenta igualarse a otras, táctica similar

a la implementada por Macorina. Cuando Isabel se probó el traje azul que le habían regalado, lo hizo para reírse un rato y “para que le dijeran cómo se veía vestida de señora” (p.49). En esta práctica de vestirse como una otra, de verse semejante a otro tipo de mujer según la percepción del personaje, interviene la norma reguladora de cuerpos, poses y actitudes. Sin embargo, sus pares al reconocerla como cadáver y ataviada así, impiden que esto suceda, ya que vestida con ese atuendo, su amiga parece otra, incluso dicen que la notaron más vieja. Entonces la perpetúan en su rol de prostituta mediante los atavíos. La puesta en escena del vestido “recatado” de Isabel intenta fijarse en las formas admitidas en la sociedad frente a la exposición de un cuerpo “recatado”. Se insiste con este término porque el vocablo “recatar” deriva del verbo latino “*recaptare*” que significa: esconder lo que está visible. E Isabel intenta en la muerte, ocultar eso que la hace parecer prostituta, eso que la señala públicamente como diferente en función de parámetros supuestos. La vestimenta delimita las normas de la apariencia y estipula la manera de mostrarse, de este modo el cuerpo de la reina intenta cumplimentar determinados parámetros presupuestos. Aunque sus compañeras prefieren vestirla según el mandato del “cuerpo correcto” según su oficio desde sus perspectivas. Los trajes y ornamentos femeninos son objetos suntuosos que adoptan un significado en el contexto del acto performativo. Para Roland Barthes, el vestido está vinculado con el deseo ya que lo que vende o despierta el deseo es el sentido que provoca²¹, por eso las ropas coloridas, ajustadas y cortas son desechadas por Isabel al seleccionar su ajuar mortuario. Prefiere algo que esconda eso que la señala y la excluye de determinados sitios ya que la ropa nunca pierde su carácter normativo²². No es casual que tanto Macorina como la reina Isabel lleven cubiertas sus cabezas con un pañuelo que cubre (esconde) el rojo cabello de la primera, y el desteñido de la otra. El pañuelo es el elemento que une a las dos, es aquello que oculta y que regula: “Un llamativo pañuelo de seda le cubría la escarmenada melena teñida una y mil veces. De tantas tinturas rubias encabalgadas unas sobre otras” (p.94). Con el cabello tapado las dos entraron a su sueño final.

²⁰ El término “putez” fue tomado de la construcción discursiva oral de la teórica argentina Juan Péchin.

²¹ BARTHES, Roland. *El sistema de la moda y otros escritos* Buenos Aires, Editorial Paidós, 2003, p.14

Sin embargo, sus compañeras le eligieron “un vistoso vestido de tafetán morado, recargado de encajes y vuelitos inútiles” (p. 75) para vestirla en lugar del traje azul que les parecía sobrio. También le “embetunaban la cara de cremas, y le arrebolaban las mejillas de coloretes y le acorazonaban de rojo los labios sin sangre” (p. 79) y así seguían maquillando el rostro “con cosméticos baratos que la iban dejando convertida en una muñeca fúnebre, a medida que ellas mismas se sorprendían y regocijaban de lo hermosa que les iba quedando la finada” (p. 80). La visten y la preparan desde la concepción que ellas manejan de belleza, sienten fascinación con la metamorfosis de su apariencia. Con el cuerpo y el cuarto preparados, el camarote se transforma en escenario funebrero; la escena provoca en sus espectadores y hacedores pasión y fascinación por ese cadáver producido para la ocasión. El cuerpo de la reina queda espectacularizado, desde allí se organiza la mirada de los otros. Agotan en esta escena lo espectacular ya que se funden espectador y objeto en la identificación. Exuberancia simulada con un cuerpo reducido a las marcas significantes de maquillaje y lentejuelas es lo que queda de la corporalidad de Isabel. En la muerte el cadáver de Isabel deja de ser propio y se transforma en extraño, público. Isabel con “su prostitución humanitaria” (p. 116), siendo la “mujer legendaria, la meretriz de corazón, la puta heroica” (p.64), la amiga del alma se proyecta como un cuerpo colectivo y objeto de lucha.

Para entender este último sintagma es importante remarcar el contrapunto que se establece con la escena donde sus compañeras deben ir a la iglesia a convencer al cura para que éste le dé una misa de cuerpo presente. “Tendrán que ser ustedes. Porque siendo más putas que todas nosotras juntas, son las que menos caras tienen” (p. 56). De este modo, una de las camaradas de la Reina envía a otras a desarrollar las tácticas de negociación con el sacerdote, “recatadamente vestidas, sin un pellizco de pintura en la cara” (p. 57). Y una vez más, los personajes mudan ropas, afeites y adoptan poses diferentes a las cotidianas, para ocultar eso que las

constituye como tal: el vestido como transformador “natural” y configurador de identidades. Porque “las culturas se leen como cuerpos (...) A su vez, los cuerpos se leen (y se presentan para ser leídos) como declaraciones culturales.”²³ sociales, políticas y económicas. Los personajes femeninos se dirigen a hablar con el cura, sin embargo no tienen éxito, éste les responde con una negativa. Entonces, enojadas y todas juntas abandonan la pose de señoritas disimuladas y organizan un ardid para que su amiga tenga el oficio religioso. A la mañana siguiente se lanzan a la carga vestidas con todo lo que el vestido significa: “cómo deberían vestirse para ir a la iglesia: -¡Como putas de carnaval mijita!” (p.82). Y así arremeten contra la capilla todas con Isabel incluida:

“El cortejo irrumpió en la iglesia...Ataviadas de manera mundanal y pintadas como para una farándula de cabareteras caribeñas, las niñas rodeaban en silencio el largo ataúd de pino barato que iban cargando por turno las más corpulentas” (p.83)

Hiperbólicas y performativas irrumpen en un sitio donde saben que van a transgredir la norma. Traspasan el umbral del santuario y se lo apropian²⁴. En este acto, las prostitutas de la novela se unen y logran vestidas como ellas se identifican que el cura le dé la misa de cuerpo presente y la bendición a la Reina. En una puesta en escena corporal que desarrolla una de ellas, “emulando el efectismo caricaturesco de sus héroes”, (p. 84) le ofrecen opciones al sacerdote para que pueda elegir: “o nos da la misa y nos quedamos como vírgenes de yeso o le hacemos un estriptis” (p.84). La performance del vestido y de la actuación de las prostitutas funciona como una táctica, como una treta para poder conseguir el objetivo buscado y que por supuesto obtienen. Las representaciones de los cuerpos de las prostitutas de la pampa funcionan en la trama como un colectivo social de intercambio solidario, no como la mercancía de intercambio sexual. Sino que se visten de prostitutas como Amazonas en

²² Ver LAGARDE, Marcela, *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas* México, UNAM, 1997.

²³ MOLLOY, Silvia. “La política de la pose”, Josefina Ludmer (comp): *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, Buenos Aires, 1994, p. 129.

²⁴ Se detalla la cita casi completa donde se puede ver la manera hiperbólica de vestirse y la puesta en escena que realizan: “Embutida en una brillante minifalda de cuero sintético, luciendo una espectacular blusa color piel de leopardo asesino escotada hasta casi lo obsceno, haciendo tintinear todo el cargamento de brazaletes, pulseras y collares de fantasías (...) en un contoneo afectadamente sensual que a causa del gloriado o de los tacones demasiados finos resultaba más grotesco que provocativo” (p.84).

guerra, alterando los parámetros heteronormativos y se constituyen como cuerpos políticos mediante la pose, el artificio de la ropa, el acto performativo de la transgresión porque la pose es fuerza desestabilizadora, es un gesto político. Esta solidaridad no sólo la manifiestan con el cuerpo muerto de Isabel, sino también con los hombres que esperaban escondidos, afuera del santuario para no perder la paga de las minas al hacer escándalos en un recinto sagrado. De esta manera con una performance ostentosa, explotan de significantes con sus modales y vestidos.

Esta contienda ganada a la iglesia puede leerse como una burla al sistema como un acto transgresivo, ya que logran su misa de cuerpo presente pero vestidas como aquello que la representa, igual que Isabel en vida, como una prostituta que no tiene porqué redimirse para poder ser igual al resto, que no tiene porqué recatarse. El cuerpo exhibido de Isabel configura como estrategia a la pose concebida como una provocación, que despierta en el otro una reacción, una mirada, en el caso narrativo la admisión del ataúd para ser bendecido. La puesta en escena de vestuario, maquillaje y pose llevada a la hipérbole del estereotipo de la representación de las prostitutas en el imaginario dominante opera como un disruptor en el que explotan las normas establecidas. Recatados o exagerados los cuerpos alteran el orden y logran subvertirlo en ese episodio.

Terminados los preparativos del funeral llegó el momento de ir al entierro, y otra vez el vestuario impacta en los personajes. Para ingresar a la iglesia, espacio regulador y disciplinador de cuerpos, el uso de los trajes se resignificaron, los coloretos, los tacones y los excesos fueron utilizados como herramientas o armas simbólicas para combatir, no para seducir. No obstante, para acompañar hasta la sepultura a su amiga, hacen una reutilización simbólica del atuendo y se visten de negro, de un luto convencional “tal vez demasiado recargado” (p. 244), “y de luto cerrado con el mayor recato que fueron” (p.244) al cementerio en procesión. En la procesión al camposanto invierten una vez más el significado convencional de las buenas costumbres

normadas culturalmente para un entierro. El cortejo es encabezado por una prostituta que enarbola una cruz blanca con el nombre de la reina pintado con “el lápiz de cejas” (p. 244). El féretro es llevado sólo por los personajes femeninos, mientras que los hombres acompañan desde atrás y como homenaje “acordaron no ocuparse por tres días” (p. 245) de su oficio. Las mujeres deconstruyen el ritual hegemónico de la muerte, incluso al escribir el nombre de Isabel con un delineador, se utiliza el maquillaje para escribir un mensaje e identificar a la mujer que allí llevan. Maquillajes y vestidos que en la novela funcionan como elementos sexualizados para seducir en la escena final de las exequias fueron resignificados. Se produjo un corrimiento del significante y fueron reutilizados como elementos disidentes de cuerpos disidentes.

En *La reina Isabel...* el exceso del lenguaje, de las descripciones corporales y de los colores en la vestimenta se relaciona con el desborde de la exhibición para mostrar la representación de la inestabilidad de las subjetividades, de los cuerpos in-dóviles, políticos y abyectos. “Las actuaciones excesivas y desviantes del cuerpo no abren, no expanden el género. (...) Por el contrario actúan dentro del marco de inteligibilidad cultural del esquema binario”²⁵ sin embargo, a través de ciertas tácticas esgrimidas, los personajes femeninos de la novela encabezados por Isabel intentan burlar el sistema hegemónico. Donde “Simular y burlar... parece ser la episteme táctica de la semiopraxis popular. La burla recorre inversamente las políticas nacionales de negación y silenciamiento, pero sigue gravitando en ella el peso de la ocultación del poder que el humor disfraza”²⁶.

Algunas conclusiones

No se trata de discutir en este artículo si los personajes analizados pueden subvertir o alterar las relaciones de poder o de género sino que se intenta destacar con qué artimañas cuentan para situarse en la trama y rescatar las tácticas que despliegan para burlar el sistema hegemónico.

²⁵ DOMÍNGUEZ, Nora, 2007, De donde vienen los niños –maternidad y escritura en la cultura argentina-, Beatriz Viterbo Editora, Buenos Aires. p.178

²⁶ GROSSO, José Luis, “El revés de la trama: cuerpos, semiopraxis e interculturalidad en contextos poscoloniales”, Universidad de Catamarca, Catamarca, vol.3, Nº 2, 2007 pp.184-217 (p.212).

²⁷ BIANCHI, Paula Daniela, “Cuerpos y subjetividades travestis” 2009 en www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero.../06.%20BIANCHI.pdf (25 julio 2010)

Si bien cada relato es diferente se podría concluir en relación con este análisis que la representación del cuerpo erotizado y deseado de Macorina abierto a los hombres del pueblo y herido para ser redimido transgrede a través de la pose la estigmatización y la condena sociales. Ello lo logra mediante las tretas del camuflaje al hacerse pasar por un cuerpo recatado que se exhibe en la muerte. Es decir, por ser finalmente construida como un cuerpo dócil, sin embargo el gesto final de la reposición de su brazo, la completa y la transforma nuevamente en Macorina. La burla que su cuerpo expone es que es enterrada en la completud absoluta.

Mientras que Isabel a pesar de intentar una pose de recato a través de la ropa oscura y normativa, transgrede el espacio que le toca ocupar con la exageración del maquillaje y del vestido. La estructura narrativa deconstruye el hiperbolizado entierro.

Ambas logran desestabilizar los paradigmas imperantes a través de las diferentes construcciones sobre las representaciones de sus cuerpos políticos, peligrosos y disruptores. La puesta en escena corporal de las prostitutas de estas textualidades funciona como un dispositivo “de inclusión de los cuerpos y voces periféricos que deambulan descentrados en el debate de las nuevas subjetividades en relación con las sexualidades, las relaciones de poder y la cultura latinoamericanos”²⁷

Por eso se cierra esta conclusión con preguntas que abren reflexiones ¿cómo influyen las representaciones de estos cuerpos en el entramado cultural? ¿Qué espacio ocupan estas prostitutas literarias en el contexto latinoamericano? ¿A quién le importan estos cuerpos?

Artigo recebido em 31.07.2010.

Artigo aprovado em 01.12.2010.