

CENTROAMERICANA

28.2

Revista semestral de la Cátedra de
Lengua y Literaturas Hispanoamericanas

Università Cattolica del Sacro Cuore
Milano – Italia



2018

CENTROAMERICANA

28.2 (2018)

Direttore

DANTE LIANO

Segreteria:

Simona Galbusera

Dipartimento di Scienze Linguistiche e Letterature Straniere

Università Cattolica del Sacro Cuore

Via Necchi 9 – 20123 Milano

Italy

Tel. 0039 02 7234 2920 – Fax 0039 02 7234 3667

E-mail: dip.linguestraniere@unicatt.it

Centroamericana es una publicación semestral dedicada a la divulgación del conocimiento en los campos de la lengua, de la literatura y de la cultura de los países de Centroamérica y de las Antillas. Asimismo, la Revista se propone fomentar el intercambio de ideas entre autores y lectores, propiciar el debate intelectual y académico y presentar el espíritu multicultural de un área rica de historia, cultura y literatura. Acepta trabajos escritos en español, italiano, inglés y francés.

La Revista puede consultarse en: www.centroamericana.it

Comité Científico

Arturo Arias (University of California – Merced, U.S.A.)

Astvaldur Astvaldsson (University of Liverpool, U.K.)

Dante Barrientos Tecún (Université de Provence, France)

† Giuseppe Bellini (Università degli Studi di Milano, Italia)

Beatriz Cortez (California State University – Northridge, U.S.A.)

Gloria Guardia de Alfaro (Academia Panameña de la Lengua, Panamá)

Gloriantonia Henríquez (CRICCAL – Université de la Nouvelle Sorbonne, France)

Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore, Italia)

Werner Mackenbach (Universität Potsdam, Deutschland)

Marie-Louise Ollé (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)

Alexandra Ortiz-Wallner (Freie Universität Berlin, Deutschland)

Claire Pailler (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)

Emilia Perassi (Università degli Studi di Milano, Italia)

Pol Popovic Karic (Tecnológico de Monterrey, México)

José Carlos Rovira Soler (Universidad de Alicante, España)

Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia)

Michèle Soriano (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)

Periodicidad: semestral

Junio-Diciembre

La pubblicazione di questo volume ha ricevuto il contributo finanziario dell'Università Cattolica sulla base di una valutazione dei risultati della ricerca in essa espressa.

© 2019 **EDUCatt** - Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica

Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215

e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione); librario.dsu@educatt.it (distribuzione)

web: www.educatt.it/libri

ISBN: 978-88-9335-430-1

ÍNDICE

DANTE LIANO	
<i>Humberto Ak'abal, in memoriam</i>	5
HÓLMFRÍÐUR GARÐARSDÓTTIR	
<i>Representación filmica de la migración centroamericana. Archivos verosímiles que confirman condiciones persistentes de exclusión y la falta de resoluciones políticas</i>	9
ELENA GRAU-LLEVERIA	
<i>Feminidades bajo sospecha. El malestar feminista en «Pezóculos» de Aída Toledo</i>	33
DANTE LIANO	
<i>«El tiempo principia en Xibalbá»: la primera edición y el manuscrito definitivo. Semejanzas y diferencias</i>	57
ANDREA PARADA	
<i>Érase una vez... Claribel Alegría y la destrucción de los mitos</i>	75
ALEXÁNDER SÁNCHEZ MORA	
<i>Las exequias episcopales en el antiguo Reino de Guatemala (1751-1811) Poder eclesiástico y relaciones clientelares</i>	99
<i>Instrucciones a los autores</i>	125
Normas editoriales y estilo.....	125
Sobre el proceso de evaluación de «Centroamericana»	127
Política de acceso y reuso.....	128
Código ético.....	128

FEMINIDADES BAJO SOSPECHA

El malestar feminista en «Pezóculos» de Aída Toledo

ELENA GRAU-LLEVERIA
(University of Miami)

Resumen: En este ensayo se analiza *Pezóculos* (2001), de Aída Toledo, como un texto cuyo anclaje ideológico se sitúa en una lógica de mundo feminista posmoderna donde la concepción de sujeto, de escritura y las vivencias femeninas de las que parten las micronarrativas se alteran, se distorsionan, se desdibujan para constituirse en espacios de disputa de sentido sin nunca proveer un significado único o estable. En relación a lo anteriormente expuesto se concluye que Toledo, en *Pezóculos*, elabora un conjunto de micronarraciones que plantean cómo pensar y gestionar actos feministas que desestabilicen y desnaturalicen los discursos sobre feminidades (conceptualizados como realidades femeninas) heredados como saberes hegemónicos.

Palabras clave: Feminismo – Aída Toledo – Técnicas narrativas – Literatura guatemalteca.

Abstract: «Feminities under suspicion: the Feminist Distress in *Pézoculos* by Aída Toledo». This essay analyzes *Pezóculos* (2001), by Aída Toledo, as a text whose ideological anchor is grounded in a post-modern feminist world view where the conception of subject, writing and the female experiences, from which the micronarratives set out, are altered and distorted, in order to become spaces where the hegemonic meaning is disputed and disrupted. As a consequence, the possibility of a stable and an unequivocal meaning fades away. In relation to the above premises, it is concluded that Toledo, in *Pezóculos*, elaborates a set of micronarratives that propose how to think and manage feminist acts that destabilize and de-naturalize the traditional narratives about femininity (conceptualized as female realities) inherited as hegemonic knowledge.

Key words: Feminism – Aída Toledo – Narrative techniques – Guatemalan literature.

Consuelo Meza Márquez, al analizar la cuentística de las escritoras centroamericanas de las últimas décadas, destaca dos puntos en común: las

rupturas del deber ser como mandato cultural y la destrucción de arquetipos femeninos pasivos¹. El libro de microrrelatos *Pezóculos* de Aída Toledo² comparte a la vez que se distancia paródicamente de la configuración ideológica propuesta por Meza Márquez. Si bien es cierto que el fragmento del poema “Debe haber otra manera de ser” (1948) de Rosario Castellanos, que Toledo utiliza como uno de los epígrafes de su texto, hace pensar que las micronarraciones de este libro responden al llamado de la escritora mexicana de imaginar guiones vivenciales alternativos a los hegemónicos para la Mujer³, las narraciones de Toledo establecen un diálogo intertextual genealógico, aunque paródico, con los imaginarios femeninos de los que Castellanos quiere distanciarse. Toledo no ofrece ‘nuevas formas’ de ser Mujer, sino que extraña las feminidades hegemónicas y las narrativas de estas feminidades⁴.

Las narraciones de *Pezóculos* ponen en circulación la base material de la Mujer (desigualdad sociosexual, precariedad económica, desposesión de recursos, explotación familiar, sexualidad) a la vez que se desmarcan críticamente de posiciones feministas como las que detentaba Castellanos, ya que Toledo incorpora la ideología hegemónica sobre imágenes y modelos femeninos y los desestabiliza sin negarlos, ni afirmarlos, sino desplazándolos a

¹ C. MEZA MÁRQUEZ, *Narradoras centroamericanas contemporáneas. Identidad y crítica socioliteraria feminista*, Editorial Universidad Autónoma de Aguascalientes, Aguascalientes 2007, p. 31.

² A. TOLEDO, *Pezóculos*, Editorial Palo de Hormiga, Guatemala 2001.

³ Utilizo el concepto Mujer como un universal paródico que en parte se vacía de significado desde el feminismo, pero que sigue siendo un uso válido dentro de nuestros patriarcados. Es por ello que pongo el término Mujer en mayúscula como forma de extrañar y llamar la atención gráfica sobre el uso problemático que hacemos de este término-concepto.

⁴ En *Microfísica del poder*, Michel Foucault define la genealogía como una metodología que permite la construcción de un objeto por medio del establecimiento de un corpus de discursos, aunque alejados en el tiempo y el espacio se pueden enlazar para conformar dispositivos de saber y poder (M. FOUCAULT, *Microfísica del poder*, La Piqueta, Madrid 1992, pp. 179-181).

un espacio que los posiciona en un malestar sociosexual⁵. De ahí que las vivencias y las narrativas sexo-genéricas femeninas tradicionales son, irónicamente, la genealogía que Toledo subvierte en sus microrrelatos⁶. Así, *Pezóculos* responde con ‘violencia oblicua’, ampliando el término que Dante Liano acuñó para la narrativa de la violencia en Guatemala⁷, al llamado que hizo Rosario Castellanos de generar otros modos de ser para las mujeres, desde los cuales poder pensarse como sujetos y, con ello, distanciarse de los marcos hegemónicos de comportamiento femenino. De modo que, como afirma Claudia García, los microrrelatos de Toledo configuran «una ficción feminista centrada en la revisión crítica de las relaciones de género y en una búsqueda expresiva cuestionadora de las convenciones patriarcales»⁸ que elaboran una «recontextualización de mitos y cuentos de hadas» que se entrelaza con una reflexión metatextual que se asienta en una cosmovisión feminista⁹. Ampliando el análisis crítico propuesto por García, quiero destacar que la recontextualización de las narrativas de feminidad que propone Toledo deviene altamente ofensiva para el patriarcado. Asimismo, las transformaciones a las tradicionales narrativas patriarcales sobre las feminidades vehiculizan, implícitamente y por medio de una ironía paródica, los malestares feministas sobre ciertas representaciones de lo femenino que en este texto se vuelven, en diferentes formas, abyectas.

⁵ En ninguno de los microrrelatos de Toledo se apela a un macro sujeto Mujer ni a «Otro modo de ser humano y libre / Otro modo de ser» (R. CASTELLANOS, *Poesía no eres tú. Obra poética 1948-1971*, Fondo de Cultura Económica, México 1972, p. 316).

⁶ R. SCHOEDER, “Introducción”, en TOLEDO, *Pezóculos*, p. 15. En este sentido, Schroeder señala el complejo entramado intertextual que Toledo construye en este libro respecto a las producciones de diversas y diferentes escritoras latinoamericanas.

⁷ D. LIANO, *Visión crítica de la literatura guatemalteca*, Editorial Universitaria, Universidad de San Carlos, Guatemala 1997, p. 261.

⁸ C. GARCÍA, “Y los pechos se irguieron en lo oscuro. Política y género en el cuento escrito por mujer en Guatemala (1987-2001)”, *Ciberletras*, 18 (2001), p. 3, en línea <www.lehman.edu/guinazu/ciberletras/v18/garcia.html>, consultado el 5 de mayo de 2018.

⁹ *Ivi*, p. 8.

Partiendo de las propuestas interpretativas presentadas por Meza Márquez y García, en este ensayo se analiza *Pezóculos* como un texto cuyo anclaje ideológico se sitúa en una lógica de mundo feminista posmoderna, donde la concepción de sujeto, de escritura y las vivencias femeninas de las que parten las micronarrativas se alteran, se distorsionan, se desdibujan para constituirse en espacios de disputa de sentido sin nunca proveer un significado único o estable. Es decir, la multiplicidad interpretativa, la transitoriedad, la incertidumbre, la perplejidad ética son los modos emocionales en los que estos textos instauran al público lector, que a su vez forjan la misma relación especular distanciada que las protagonistas despliegan hacia sus realidades vitales. De hecho, *Pezóculos* opera en lo que Lauretis denomina el sujeto del feminismo, «un constructo teórico (una manera de conceptualizar, de comprender, de explicar ciertos procesos, no las mujeres)»¹⁰, donde se enfatiza una elaboración de género ubicada fuera del contrato social heterosexual e inscrita en prácticas micropolíticas que «pueden tener también una parte en la construcción de género, y sus efectos están más bien en el nivel “local” de las resistencias, en la subjetividad y en la auto-representación»¹¹.

En la misma medida que las micronarrativas de este texto extrañan e irracionalizan las realidades femeninas que nombran, la configuración misma del texto y sus narraciones «cuestiona suposiciones tradicionales del cuento

¹⁰ T. DE LAURETIS, “La tecnología de género”, en *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, Macmillan, London 1989. Traducción de Ana María Bach y Margarita Roulet, p. 16, en <blogs.fad.unam.mx/asignatura/adriana_raggi/wp-content/uploads/2013/12/tecnologias-del-genero-teresa-de-lauretis.pdf>, consultado el 15 de marzo de 2018.

¹¹ *Ivi*, p. 25. De Lauretis expone la contradicción sobre la cual debe construirse una teoría del género: el género en tanto Mujer y las individualidades históricas gobernadas por relaciones históricas (*Ivi*, p. 16-18). Es en esta tensión que Lauretis sitúa la compleja e incómoda relación de las mujeres con la Mujer (*Ivi*, p. 27). Y donde los textos ficcionales adquieren una importancia singular, pues son uno de los medios donde se pueden plasmar las reescrituras discursivas culturales «y definir los términos desde otra perspectiva, una perspectiva desde “otra parte”. Los puntos ciegos, el aquí y ahora de la otra parte del discurso, o lo que está afuera de las representaciones» (*Ivi*, p. 33).

como creación literaria y como género literario» como propone Schoeder¹². Desde esta perspectiva, *Pezóculos* responde a una «estética pluralista que pretende derribar todo tipo de fronteras convencionalmente aceptadas»¹³ donde se «privilegia el sincretismo de géneros y lenguajes, la combinación de formas incongruentes entre sí»¹⁴. Es más, desde el propio título¹⁵, Toledo se inscribe ella misma dentro de estas prácticas micropolíticas de desestabilización de la tradición simbólica heredada, como una más de sus protagonistas, para ejercer una ‘violencia oblicua’ sobre el campo de lo literario-sociosexual. Con su título, esta autora guatemalteca participa activamente de las prácticas de nombrar, de crear conceptualizaciones sociosexuales sobre el mismo género literario del que forman parte sus narraciones creando, a través de su título, una mirada metaliteraria sociosexual que pone de relevancia las prácticas patriarcales dentro del mismo campo literario. A tal propósito, Karin Vasicek explica el origen del título de Toledo poniéndolo en relación con las distintas nomenclaturas que el género del cuento híper corto ha recibido y, en especial, con la siguiente anécdota:

Alfonso Reyes creó el vocablo “opúsculo”, agregando a la palabra “opus” el sufijo “-culo” que denota ambiguamente al diminutivo, pero que, por uso común, tiene una connotación negativa. Fue Julio Cortázar con su peculiar sentido del humor quien nombró “textículos” a esos minicuentos. Es evidente el juego de palabras que se abre con la proximidad fonética que existe entre

¹² SCHOEDER, “Introducción”, p. 12.

¹³ H. VERANI, *De la vanguardia a la posmodernidad. Narrativa uruguaya (1920-1995)*, Ediciones Trilce, Montevideo 1996, p. 129.

¹⁴ *Ivi*, p. 127.

¹⁵ Forma parte de las convenciones narratológicas asumir que la autora o el autor de un texto es el responsable del título como lo es también de todos los elementos extraficcionales (S. LANSER, *Fictions of Authority. Women Writers and the Narrative Voice*, Cornell University Press, Ithaca 1992, pp. 124-135).

textículo y testículo. Aída Toledo dialoga con Cortázar cuando llama pezóculos a sus cuentos¹⁶.

Sin embargo, la polisemia de 'pezóculos' es mucho más rica, inestable y perturbadora genéricamente (en ambos sentidos de la palabra) que la que tiene 'textículos' puesto que el neologismo de Toledo no es una simple inversión o un cambio carente de política sociosexual. La operación lingüístico-paródica que Toledo lleva a cabo parte del género, en tanto que categoría analítica de las relaciones entre hombres y mujeres (no como categoría lingüística). El neologismo 'pezóculos', al confrontarse con su referente silenciado, 'textículos', deviene una estrategia ideológica que pone en evidencia las construcciones normativas de lo masculino y de lo hegemónico (escritor) y las formas de interiorización de dichas normas que rigen la masculinidad hegemónica (Cortázar). De hecho, si el neologismo de Cortázar hace clara referencia al cuerpo masculino, con lo cual se excluye al cuerpo y a la producción literaria de las mujeres, el de Toledo es mucho más ambiguo. En principio, es difícil asociar el título con pezón y reconocer el juego intertextual con la expresión de Cortázar¹⁷, en caso de conocerla, al menos a mí me lo fue, ya que una de las primeras referencias visuales que crea esta palabra es un híbrido de pez y ojos¹⁸, o

¹⁶ K. VASICEK, *El otro tiene la palabra. La construcción del sujeto femenino en la narrativa breve escrita por mujeres guatemaltecas*, tesis de maestría por la Universidad Rafael Landívar, Facultad de Humanidades, Departamento de Filosofía y Letras, Guatemala 2010, p. 55.

¹⁷ Claudia García señala la intertextualidad en *Pezóculos* con la producción de Cortázar en relación al «empleo del elemento fantástico y lúdico-humorístico» (C. GARCÍA, "Guatemala: microrrelatos en el fin de siglo", *Istmo. Revista Virtual de Estudios Literarios y Culturales Centroamericanos*, 2011, 23, p. 3).

¹⁸ En este sentido, debo confesar que la asociación con Cortázar que hice y con la cual manéje una hipótesis intertextual fue con "Axololt", relato perteneciente a *Final de juego* (1956). Específicamente, la primera lectura de *Pezóculos* que hice me remitía extrañamente a este cuento.

una variante de ‘pezuña’ (por asociación fónica)¹⁹. En este sentido, el neologismo de Toledo nos lleva a la necesidad de pensar y gestionar la relación con el cuerpo humano, en tanto que poseedor de pezones y productor de significados metafóricos, y no exclusivamente con el cuerpo femenino como propone Vasicek²⁰. Con este gesto, Toledo se inscribe en el tropo de la posmodernidad que opera en la des-diferenciación de la diferencia sexual²¹, a la vez que crea una heteronomía que descentra tanto al referente (textículos-Cortázar), como los potenciales significados que crea desde el género-sexo y, desde el género literario con su *Pezóculos*²². Es más, al tomar como referencia y raíz semántica los pezones, Toledo resignifica la apelación de Castellanos de buscar otra forma de ser Mujer. Esta escritora guatemalteca ante la pregunta de dónde ubicar el género (en su doble acepción) se instala en una indeterminación sexo-genérica que incide de forma paródica, en la ideología corporal hegemónica que asocia pezones con Mujer, porque en nuestras sociedades, la vinculación directa entre pezones y Mujer atraviesa el ancestral mandato de la maternidad obligatoria para la mitad del género humano. Sin embargo, también es evidente que los cuerpos humanos tienen pezones y que estos no son un órgano privativo del cuerpo de las mujeres.

El gesto de multiplicar y sobreponer des-diferenciación sobre la conciencia de la diferencia sexual-textual es, precisamente, el ensamblaje de los diversos regímenes discursivos que se ponen en juego en estas micronarraciones y que forman parte integral de los malestares que en ellos se exponen, en referencia a las narrativas-guiones de feminidades preestablecidas. Es decir, en su mayoría,

¹⁹ Esta última asociación no se sostiene solo a nivel fonológico sino que en parte puede relacionarse con la alusión a las ‘garras’ que aparecen en la primera secuencia de *Pezóculos* (TOLEDO, *Pezóculos*, p. 49).

²⁰ VASICEK, *El otro tiene la palabra*, p. 56.

²¹ R. FELSKI, “Fin de siècle, Fin de sexe: Transsexuality, Postmodernism and the Death of History”, *New Literary History*, 1996, 27.2, p. 341.

²² El juego con el género literario es evidente en la narración de *Pezóculos* como puede evidenciarse por las distintas denominaciones que los trabajos críticos que han examinado este texto le dan.

los textos parten de retóricas narrativas femeninas perfectamente reconocibles (violencia de género, violencia infantil, desamor, experiencias y experimentación sexual, memoria histórica marcada por experiencia de género-sexo, soledad, adulterio, abandono) que se abordan desde una acumulación de modos discursivos (realismo, memoria histórica, surrealismo, testimonio, narración erótica, narración intimista) que, paulatinamente, se extrañan y se vuelven, peligrosamente, paródicos respecto al modelo de feminidad en el que parecían posicionarse inicialmente. La alteración del discurso de género en que juega a instaurarse la narración hace que la protagonista devenga monstruosa, no solo por desmarcarse de un modelo de narrativa femenina sino, precisamente, por desafiar esa misma tradición femenina a la que aparentaba inscribirse inicialmente. Esta estrategia narrativa crea en el público lector una doble perplejidad ética puesto que desfamiliariza, tanto las tradiciones de narrativas femeninas y feministas femeninas, como los textos mismos que está leyendo. De acuerdo a lo planteado, lo que se pone en juego es un conjunto de procedimientos y métodos narrativos que se proyectan hacia la creación de una desidentificación con una narrativa femenina hegemónica determinada.

De ahí que las distintas voces narrativas se construyan como conciencias disociadas o múltiples, que ponen al descubierto las formas de violencia física o psicológica sociogénica en las que están inmersas las protagonistas. Esta disociación y multiplicidad de las voces narrativas y de las protagonistas pone de manifiesto un determinado malestar que nunca se nombra pero que se percibe a través de las intertextualidades y de la autoría implícita²³. Al mismo tiempo, como propone Toledo para la producción de Mildred Hernández, «sus textos se ambientan en atmósferas difusas, enrarecidas y ambiguas»²⁴; las

²³ El autor implícito se distingue del narrador porque este no narra. El autor implícito forma parte de la ficción, pero lo reconstruye la persona que lee. Se construye a partir de la ideología del texto que es distinta a la de la voz narrativa (W. BOOTH, *The Rethoric of Fiction*, The University of Chicago Press, Chicago 1983, pp. 71-75).

²⁴ A. TOLEDO, *Vocación de herejes. Reflexiones sobre la literatura guatemalteca contemporánea*, Editorial Cultura y Academia Editora, Guatemala 2002, p. 62.

protagonistas se mueven en espacios indeterminados, una ciudad, un pueblo, un apartamento, un cementerio, una habitación, un puente sobre una carretera. Incluso hay narraciones que carecen de localización específica, el espacio carece de importancia en tanto que materialidad física. Sin embargo, el tiempo en que se mueven los distintos personajes se convierte en espacio puesto que el dominio de lo narrado quiebra el tiempo y se satura del estar del sujeto-objeto. Un sujeto-objeto que en su (mal)estar siempre se sitúa en una acción suspendida o inacabada.

Tal vez la narración que mejor ejemplifica este uso de la temporalidad sin espacialidad concreta, pero donde paradójicamente se privilegia lo espacial, es *Pezóculos*. En este texto se entrelazan los distintos modos de transacción espacio-temporal que están presentes en las otras narraciones que la preceden. Esta micronarrativa, que Schoeder considera «microcuentos ultrapoéticos»²⁵, y García los conceptualiza dentro de una estética surrealista de filiación más femenina que feminista «en tanto [que] se enfatiza el trabajo crítico sobre los géneros literarios»²⁶, es, en mi opinión, una aglomeración (en el sentido de la lógica posmoderna) de los distintos ritmos narrativo-espaciales y, de las dislocaciones de las retóricas de lo femenino-feminista que están presentes en los textos anteriores. En este sentido, García, muy sutilmente, expone en otro artículo que el mencionado previamente, que en esta narrativa predomina lo fantástico «asociado al bestiario y a las fronteras inquietantes entre humano, animal y monstruo»²⁷.

Es relevante tener en cuenta que *Pezóculos* se lee, se ve, no tanto como una serie de fotografías como apunta Schoeder²⁸, sino como una serie de cortos cinematográficos o, como propone Vasicek, como un montaje poético de alta plasticidad visual e indeterminación temática²⁹, cuyo punto en común parece

²⁵ SCHOEDER, “Introducción”, p. 17.

²⁶ GARCÍA, “*Y los pechos se irguieron en lo oscuro*. Política y género en el cuento escrito por mujer en Guatemala (1987-2001)”, p. 9.

²⁷ ID., “Guatemala: microrrelatos en el fin de siglo”, p. 13.

²⁸ SCHOEDER, “Introducción”, p. 17.

²⁹ VASICEK, *El otro tiene la palabra*, p. 65.

ser la arbitrariedad y la acumulación de imágenes y de modos narrativos³⁰. Sin embargo, propongo que lo que cohesiona esta narración es el modo en que se aborda la relación tiempo y espacio. En este texto, tanto los elementos espaciales como temporales quedan suspendidos al insertarse en una temporalidad ‘espacializada’ que mezcla presente y pasado, a la vez que se instala en una inminencia que nunca llega ni se anuncia, como se ve en la siguiente secuencia, donde la narración en pasado se siente como un presente: «Sentados, atónitos, mirábamos pasar los tiburones a las cinco de la tarde. Un día decidimos sumergirnos a la misma hora en que desfilaban. Pero no vinieron»³¹. Ahora bien, paradójicamente, la acción, el fluir temporal con calidad de espacio se convierte en el centro temático, como dije anteriormente. Son textos de acciones en espacios que se difuminan entre un pasado, un presente y un futuro que a la vez que se anuncia se cancela en sí mismo. Las acciones que se desarrollan se revierten en un deseo atemporal pero intrínsecamente espacial, como se presenta en la secuencia que cierra este micro-relato: «Escribir te necesito se vacía de sentido, quizá te necesito, no lo sé. Sé que escribo, describo e invento a ese alguien que se hace cuerpo, únicamente en mis palabras»³². La suspensión de la posibilidad de encontrar respuesta a los deseos de esta voz narrativa privilegia la lógica posmoderna basada en un constante descentramiento tanto del sujeto como del deseo de este sujeto, a la vez que del objeto que se desea. Los puntos de referencialidad, el yo narrador y el destinatario de lo que se lee como una respuesta a una potencial pregunta que nunca se formula, se pierden. Sin embargo, esta pérdida tiene el efecto de que el vacío, el referente silenciado, deje de ser relevante, a pesar de que no desaparece, y sea solo el texto que leemos lo que adquiere existencia, como solo existe el objeto de deseo a través de la escritura, como anuncia otra de las secuencias narrativas de *Pezóculos*: «Hay un espacio

³⁰ Vasicek propone un potencial ordenamiento temático tripartita: la nostalgia de la niñez y del mundo guatemalteco, el (des)poder de la escritura (que relaciona con “Cajita china”) y la creación de una línea ancestral de voces femeninas (que relaciona con “Sinfonía de voces”). *Ivi*, pp. 66-68.

³¹ TOLEDO, *Pezóculos*, p. 52.

³² *Ivi*, p. 57.

en el texto que no logra decir esto que siento. Palabras que se vacían del suave tacto de ese único día. Impresiones que han quedado en la palabra que no se dijo y que tampoco se escribe en este momento»³³. El predominio del (mal)estar (que no del ser) se hace evidente a lo largo de toda la composición, creando un ritmo, un paisaje sonoro emocional que conjuga tiempos asincrónicos en un mismo espacio, como puede percibirse en esta secuencia:

Sí, los cantos continuaban, el tiempo se fundía, éramos los mismos contando aquellas historias de terror, pero ahora la abuela ya no estaba y nosotros sentados ahí en un tiempo inexistente, con los rostros disueltos en espejos desquiciados, nos tomábamos de las manos y sólo éramos oídos y ojos y reflejos de luna en la memoria³⁴.

En *Pezóculos* la yuxtaposición en un solo espacio (micronarrativa) de distintos espacios, reales, imaginarios, simbólicos, pasados y presentes, crea una cadena de heterotopías que desarticulan cualquier intento de unificación de sentido puesto que encapsulan a la vez discontinuidad y acumulación temporal en un mismo espacio que se dota de múltiples y distintos significados. Así, ante la pregunta de dónde ubicar una narración como *Pezóculos*, la respuesta debe converger con el proyecto de narrativa posmoderna que delinea Lozano Mijares de una «representación de una realidad fluida, múltiple, sin asideros ni respuestas»³⁵, o con lo que propone la misma Toledo al analizar la narrativa de Eugenia Gallardo donde señala la creación de paradojas productivas que multiplican la posibilidad de sentidos, que potencian la distorsión y la ambigüedad³⁶. Desde esta perspectiva es importante subrayar que la complejidad e indeterminación de los significados no cancela el proyecto ideológico de estas narraciones. Más bien, al contrario, ya que los malestares

³³ *Ivi*, p. 55.

³⁴ *Ivi*, p. 50.

³⁵ M.P. LOZANO MIJARES, *La novela española posmoderna*, Arco Libros, Madrid 2007, p. 175.

³⁶ A. TOLEDO, “Visiones discursivas a partir de la aparición de un canon alternativo: Clarice Linspector, Diamela Eltit y Eugenia Gallardo y el cómo narrar desde espacios femeninos”, *Revista Iberoamericana* LXX (2004), 26, pp. 243-245.

con las poéticas de la feminidad se instauran precisamente en esos quiebres a los sentidos únicos, a los finales cerrados, en la subversión de las poéticas de la feminidad hegemónicas.

Ahora bien, en los microrrelatos que preceden a *Pezoculos* los espacios y narrativas femeninos, ambos conceptos en sus más amplias y complejas acepciones, acentúan la radical soledad de las distintas protagonistas. Es desde esta soledad radical que estas mujeres ejercen formas de violencia sobre su realidad, sus silencios y sobre sí mismas (en tanto que partícipes de las poéticas femeninas) para constituirse en sujetos paródicos (en algunos casos sujetos paródicos trágicos) respecto a las poéticas de feminidad en que se inscriben. Es por ello que los microrrelatos de *Pezoculos* pueden pensarse como la elaboración de un circuito de (auto)representaciones paradójicas y paródicas que pone al descubierto un malestar cultural feminista respecto de los imaginarios literarios femeninos tradicionales. En este sentido, las diferentes y divergentes intertextualidades que se vehiculizan en este texto son también parodiadas a la vez que son los componentes extratextuales que actúan como mediadores de la parodia que converge con una aguda crítica sociogenérica.

Los procesos de análisis distanciados que algunas de las protagonistas construyen en referencia a su propia situación vivencial marcan otro aspecto de la posmodernidad feminista de estos microrrelatos, ya que posiciona a las protagonistas como objeto y sujeto de la ideología discursiva. Esta estrategia narrativa hace posible que los textos sostengan y se sostengan en una disonancia ideológica. De tal manera que es posible afirmar que estos sujetos-objetos funcionan como símbolos analíticos de realidades femeninas patriarcales generales, arquetípicas, a la vez que son las mismas protagonistas los sujetos-objetos que las (mal)presentan y las desarticulan, no con su actuación, sino con la interpretación, con el análisis distanciado, paródico y paradójico de su actuación. De este modo, las protagonistas desestabilizan los discursos femeninos (en algunos casos también feministas) de los que parten porque, no solo distorsionan una determinada poética de feminidad, sino que las acumulan y con la acumulación muestran el carácter ficticio, el valor de discurso creado de estas narrativas de género. Asimismo, con esta estrategia de acumulación se hace posible poner en evidencia los recursos que algunas de estas protagonistas despliegan para poder decir y decirse de otra manera. Sin

embargo, no lo hacen participando de una lógica moderna sustentada en la innovación (la lógica que detenta Castellanos en su poema), sino por medio del ejercicio de una libertad de pensarse a partir de imágenes de feminidad contradictorias que, al promover enlaces discursivos, subvierten los discursos victimizantes sobre las mujeres.

Las narraciones de *Pezóculos* examinan y alteran distintos saberes de género sobre la violencia de la que son objetos y agentes sus protagonistas. Estas funcionan como el sujeto del feminismo analizado por Lauretis y examinado anteriormente. Las protagonistas de estos minirrelatos no encarnan una individualidad³⁷, sino que extrañan unos procesos de experiencia y unas narrativas propias de las vivencias de las mujeres. Cada una de las composiciones incorpora, a la vez que desplaza, unas determinadas estéticas y éticas enlazadas con las narrativas femeninas tradicionales que cada composición aborda. Dichas estéticas-éticas se ponen en circulación vertiginosa y devienen los espacios donde un sentido cancela a otro. Con ello el texto hace evidente las inconsistencias de estas narrativas de la feminidad y se asienta en una ética-estética mutante, inestable y profundamente incómoda, tanto para el patriarcado, como para ciertas formas de feminismos femeninos. Es decir, esta variedad de regímenes discursivos, unidos por una temática, se constituye en la técnica literaria que se aúna con una ética (ideología) de la perturbación. Para llevar a cabo análisis específicos de estos procesos me concentro en los siguientes microrrelatos: “El timbre”, “La coleccionista” y “Perpetuous Horror”.

³⁷ Vale la pena señalar que son múltiples las instancias en *Pezóculos* donde Toledo establece juegos paródicos con la cita del poema de Castellanos que funciona como uno de los epígrafes del texto. Esta técnica crea un sentido de trabazón ideológica entre los distintos microrrelatos. De hecho, este aspecto es uno más de los juegos paródicos con que Toledo mantiene, a lo largo de sus narraciones, diálogos oblicuos con la cita de Rosario Castellanos. Si la escritora mexicana apelaba al sujeto y a su agencia para una transformación de los destinos de las mujeres, Toledo confronta este mismo discurso y lo muestra como una construcción de género distanciándose de la individualidad y de la excepcionalidad propias de la cosmovisión moderna.

“El timbre” se narra desde una tercera persona focalizada en la protagonista de la que se desconoce el nombre. La retórica amorosa en que se inscribe inicialmente esta micronarración informa del presente y de los antecedentes de la obsesión amorosa de esta mujer y de su resolución de terminar con su amante que

[1]a tenía en sus manos, totalmente seducida, que no la quería dejar ir, que la había alejado de su familia, que no la dejaba trabajar de tanto pensar en él, en su cuerpo, en la forma avasallante de hacer el amor. Lo que más la molestaba era el cinismo del tipo, le decía que sí, que ella le interesaba, y que había que esperar para ver qué camino tomaban las cosas con el tiempo, que había que tener paciencia³⁸.

Ahora bien, la narración, que se había iniciado dentro de un marco de pasión amorosa que le había hecho infringir «todas esas cosas que por años había respetado y querido»³⁹, se desplaza hacia una realidad más prosaica, que se entrelaza con un cambio de registro lingüístico: la falta de compromiso del «tipo» con la relación, como se ve en la cita anterior. De nuevo, este hilo argumental se trunca para dar paso a un argumento y a un lenguaje anclado en lo pasional sadomasoquista cuando «él» (ya no «el tipo») no responde a la llamada del timbre y ella «sabía que estaba adentro, que la estaba haciendo sufrir, que quería que ella gimiera, llorara, para que en el último momento él abriera la puerta y la encontrara en aquel estado»⁴⁰. A partir de este momento, la protagonista, distanciándose de sí misma, tangencialmente se inserta en la narrativa del abandono amoroso, de la desesperación, pero lo hace con un género musical de voz esencialmente masculina, la ranchera. Esta asociación se produce irónicamente a través del ruido del ascensor, lo cual hace que se defamiliarice la intertextualidad con la ranchera (género musical que se sostiene en la narrativa y no en su melodía). La asociación entre ranchera y el

³⁸ TOLEDO, *Pezóculos*, p. 38.

³⁹ *Ivi*, p. 39.

⁴⁰ *Ibidem*.

ruido del ascensor resignifica a la misma vez que desafía los distintos regímenes de representación que la protagonista ha creado para sí misma hasta este momento ya que lo discursivo se invalida para dar paso a formas de asociación inconsciente que no se elaboran y de las cuales se desconoce el significado subjetivo concreto⁴¹.

Los giros paradójicos y las intertextualidades se complican todavía más cuando la protagonista se da cuenta que nunca llamó. Este hecho funciona en la narración como una entrada en la realidad exterior, de ahí que el amante adquiera nombre, Osmolinski, si bien este nombre ya no aparece en los contestadores automáticos del edificio. Ante esta constatación, el microrrelato termina con la siguiente reflexión de la protagonista: «por dentro algo le decía, mientras caminaba hacia la parada del autobús, que ese invierno sería mucho más frío y gris que el anterior»⁴². Este final formula una compleja intertextualidad con la amplia tradición de ficción amorosa de evasión de autoría femenina cuyo gran público consumidor eran y son las mujeres. Un ejemplo paradigmático de esta tradición desde lo que se considera literatura ‘culta’ es la novela de María Luisa Bombal, *La última niebla* (1934). Sin embargo, el texto de Toledo se distancia paródicamente del de Bombal así como de las ficcionalizaciones de las mujeres ‘víctimas’ de la alienación producida por la lectura de textos de ficción ‘romántica’⁴³. La protagonista de

⁴¹ La alusión a las rancheras tiene una vinculación directa con las narrativas sociosexuales de las letras de dicho género musical. En este sentido, la melodía, identificadora del género musical, encapsula, de forma indirecta, el macro discurso, el *ars amatoria*, propio de las rancheras del que no se hace ninguna referencia en el texto. Una vez más, Toledo exige del público lector que activamente participe en los circuitos que generan una visión crítica sobre nuestras herencias culturales, haciendo especial hincapié en todas aquellas narrativas que operan en la construcción de los comportamientos sociosexuales.

⁴² TOLEDO, *Pezóculos*, p. 39.

⁴³ La tradición sobre este tipo de feminidad es amplia si bien el texto paradigmático es *Madame Bovary* de Gustave Flaubert. Ahora bien, es importante resaltar que esta visión hegemónica de la peligrosidad de la lectura de novelas para las mujeres en nuestras tradiciones latinoamericanas tiene otras narrativas, si bien ni tan conocidas y, desde luego, no inscritas como narrativa de poder. Este es el caso de una de las protagonistas de *Dos mujeres* (1841) de

“El timbre” desestabiliza, desplaza y perturba no solo todas las narrativas amorosas en las que se ha posicionado previamente, sino que con la inscripción final que hace de su realidad, muestra que conscientemente se ha apropiado de las tradicionales retóricas y de los guiones precodificados de experiencias erótico-amorosas femeninas como un recurso creativo que le ha permitido, aunque sea temporalmente, evadir la soledad y el aburrimiento simbolizado a través de dos experiencias sensoriales: el frío, que alude a lo emocional, y el gris, que evoca el aburrimiento vital que se evoca en el final del microcuento. Desde esta perspectiva, el texto desestabiliza el significado tradicional hegemónico de alienación en que se inscriben las retóricas de evasión femenina y se presenta, perturbadoramente, como una estrategia de sobrevivencia ante una realidad indeseada, y es de ahí que surge ese espacio que extrañamente legitima las opciones de esta mujer.

Con “El timbre”, Toledo pone en juego un conglomerado de performatividades genéricas en relación al guión de Mujer enamorada. Paradójicamente esta técnica, en lugar de reenfatizar discurso de género y comportamientos femeninos, hace posible la erosión del género ya que «the erosion of gender remains indissolubly link to the affirmation of particular gender identities, such that conventional opposition of “equality” and “difference” feminism reveals itself as an illusory and misleading antithesis»⁴⁴. De la misma manera que en este texto se erosiona el género por exceso, por desborde de ciertas narrativas de feminidad, también se muestra que el género

Gertrudis Gómez de Avellaneda, donde una de sus protagonistas, Luisa, llega a un mejor conocimiento de sí misma y adquiere un mayor registro de expresión emocional por medio de la lectura de este tipo de textos. Una vez dicho esto, soy consciente que la política sociosexual hegemónica durante el extendido siglo XIX censuraba, cuando no prohibía abiertamente, la lectura de novelas, románticas o no, a las mujeres bajo la ética de la protección de la inocencia de la Mujer. Pero es precisamente aquí donde debemos preguntarnos de qué tenía realmente miedo el patriarcado ¿de la pérdida de la inocencia o de que las mujeres lectoras de novelas adquirieran unos registros de análisis emocional que las llevaría a constatar que eran capaces de sentir lo mismo y en la misma medida de intensidad que los hombres?

⁴⁴ FELSKI, “Fin de siècle, Fin de sexe”, p. 347.

se construye a través de lo que Judith Butler denomina ‘citationalidad’, «a citation will be at once an interpretation and an occasion to explore the norm itself as a privileged interpretation»⁴⁵. Es esto precisamente lo que lleva a cabo la protagonista de “El timbre”. El desborde de narrativas de Mujer enamorada ancladas en tradiciones específicamente latinoamericanas que la preceden y de las que hace uso, se convierten en el medio en que la propia protagonista extraña la macronarrativa de Mujer enamorada en que se había instalado. De ahí que este texto de Toledo, como los demás, pueda insertarse en esa posmodernidad feminista que propone Felski: «Rather than announcing the death of rationality, subjectivity or history, feminist practices indicate that such concepts must be thought differently in relation to the interest and struggles of gender politics»⁴⁶.

Frente a “El timbre”, que presenta una filiación con una genealogía específica de narrativas amorosas femeninas, “La coleccionista” indaga en los espacios de lo que Néstor García Canclini analizó en *Cortázar. Una antropología poética*⁴⁷. La antropología, en la acepción que le da García Canclini, remite a la ontología, al ser que muta en un símbolo (fantástico) con significados polisémicos⁴⁸, donde el ser y el ser monstruo se llenan de significados aparentemente absurdos y ambiguos para crear una experiencia poética de lo humano⁴⁹. Respecto a este punto, Miguel Alvarado Borgoño propone, partiendo de una lectura del texto de García Canclini, que la narración de lo fantástico es una narración de lo real, es una estrategia metodológica donde «lo fantástico no es una evasión ni una negación de lo

⁴⁵ J. BUTLER, *Lenguaje, poder e identidad*, Editorial Síntesis, Madrid 2004, p. 108.

⁴⁶ R. FELSKI, “Feminism, Postmodernism, and the Critique of Modernity”, *Cultural Critique*, 1989, 13, p. 53.

⁴⁷ N. GARCÍA CANCLINI, *Cortázar. Una antropología poética*, Editorial Nova, Buenos Aires 1968.

⁴⁸ *Ivi*, pp. 15-21.

⁴⁹ *Ivi*, p. 25.

real sino su realización»⁵⁰. En “La coleccionista”, la voz narrativa en tercera persona inicia la narración estableciendo un diálogo directo con el público lector a quien identifica como mujeres. A partir del segundo párrafo esta relación extradiégetica desaparece para privilegiar una completa focalización en la niña protagonista de este cuento. En “La coleccionista”, Toledo juega con las convenciones del género de *survival horror* en que los elementos característicos que lo constituyen (las resoluciones de acertijos, el suspense, el escenario gótico y una presencia monstruosa) experimentan un desplazamiento paródico que pone en juego el malestar con las narrativas femeninas del miedo.

El argumento puede resumirse en los siguientes términos: una niña huérfana, que vive explotada por su tía, encuentra un día, al caer accidentalmente en una fosa del cementerio donde su abuela está enterrada, un dedo. Este incidente, paradójicamente, se convierte en su salvación. Resumida de esta manera esta micronarración parece enlazarse con la tradición del cuento folclórico en donde se premia a la niña que ha sabido ser buena a pesar de todos los contratiempos y desgracias que le ha deparado la vida⁵¹. De hecho, “La coleccionista” podría interpretarse de esta manera, pero solo teniendo en cuenta la alteración y deformación que se lleva a cabo de los contenidos del argumento estandarizado de cuentos infantiles tradicionales. La primera de las alteraciones ideológicas que experimenta la trama de ‘la niña buena premiada’ es que esta narrativa no se instala ni en el sacrificio, ni en el abuso, a pesar de que este último existe en la figura de la tía, y mucho menos en la aceptación de las condiciones de vida en las que vive. Esta micronarrativa se posiciona en la macronarrativa del miedo, un miedo que se produce desde lo sociosexual pues

⁵⁰ M. ALVARADO BORGONO, “Lo fantástico como recurso de lo real. Lecturas de la literatura antropológica chilena”, *Literatura y Lingüística*, 2012, 26, p. 83.

⁵¹ La intertextualidad paródica con cuentos populares en algunas de las micronarrativas de *Pezóculos* ha sido estudiada en relación a “Adios, adiós” por K. Vasicek (*El otro tiene la palabra*, pp. 58-59). Este mismo aspecto intertextual paródico presente en “Adiós, adiós,” además de en “Sinfonía de voces”, también ha sido analizado por GARCÍA “*Y los pechos se irguieron en lo oscuro*. Política y género en el cuento escrito por mujer en Guatemala (1987-2001)”, pp. 8-9.

«siendo mujer había aprendido a tener miedo de todo, hasta de lo muy secreto»⁵², donde la continua amenaza se convierte en «ese pánico que no la deja a una ni en sueños»⁵³. El desmarque de esta narrativa femenina se produce por medio de la capacidad imaginativa transgresora de la niña que convierte lo abyecto, el dedo encontrado, en su talismán: «encontró el primer tesoro amarrado en un pañuelito, la primera pieza de su colección»⁵⁴. Es en este momento donde la narrativa de *survival horror* se somete a una distorsión paródica sorprendente. Pues los dedos, que con tanto amor y pasión colecciona la niña, no son solo los productos de un asesino en serie que «había asesinado a varios niños y los había mutilado terriblemente»⁵⁵, sino que son el alimento que «le había dado fuerza, a ella que se sentía tan débil»⁵⁶. En este momento la narrativa de sobrevivencia del horror se desplaza a una ideología próxima al darwinismo social ya que es este acto de canibalismo lo que la había convertido en «una muchacha diferente, que pensaba en el futuro. Irse del pueblo, a la ciudad, no importando si había de caminar mucho»⁵⁷. La perplejidad ética que produce esta micronarrativa no se asienta tanto en los actos de la niña, ni siquiera del asesino en serie, sino en la brusquedad con que esta micronarrativa presenta las condiciones de sobrevivencia de mujeres que, como la niña de “La coleccionista”, deben confrontar. La resignificación de esta narrativa de supervivencia se inscribe en un contra-discurso sociogenérico que pone en evidencia nuevos objetos y modos de conocimiento al privilegiar la visión de mundo de una niña que no participa de las presiones sociales por ser una marginada. Esta protagonista se ha desmarcado de su posición y su destino social, para lo cual ha tenido que superar esas pesadillas producidas por la ingestión de carne, que nunca había comido, «donde niños con máscaras la

⁵² TOLEDO, *Pezóculos*, p. 30.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ivi*, pp. 30-31.

⁵⁵ *Ivi*, p. 31.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ivi*, p. 32.

persegúan para matarla»⁵⁸. Ella es ahora sujeto que se imagina y se define a sí misma, pues como propone Amorós:

sujeto (...) es aquel que siempre puede tomar distancia, desplazarse, desmarcarse si procede de los predicados que el otro, el *designador*, le adjudica, lo cual no significa, sino que él mismo es su propio autodesignador. Desde este punto de vista, la reivindicación de la individualidad *tout court* es un momento irrenunciable de obviar para la construcción de una identidad colonizada: es lo que llamaríamos el *horizonte o vertiente nominalista* del feminismo⁵⁹.

Es decir, a la narrativa femenina de un constante vivir en miedo y entrar en pánicos emocionales causados por ese estar de la Mujer, se le sobrepone una historia de sobrevivencia al horror femenino que al mismo tiempo es un radical cuestionamiento de los valores de la sociedad contemporánea⁶⁰.

En “Perpetuos horror”, la desfamiliarización y el malestar con las narrativas que encarnan el abuso de género se sostiene en el extrañamiento que esta narración en primera persona produce a partir de la disonancia que surge entre la evasión erótica de la protagonista y el momento en que recurre a estas ensoñaciones: «Cuando él empezaba a vociferar, yo siempre pensaba en otros hombres. Sus gritos – ahora fuertes – se iban diluyendo hasta convertirse en lánguidos aullidos de loba»⁶¹. Es decir, el abuso físico y psicológico del que es

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ C. AMORÓS PUENTE, *La gran diferencia y sus pequeñas consecuencias... para la lucha de las mujeres*, Editorial Ariel, Madrid 2005, p. 191 (las itálicas son del original).

⁶⁰ Me parece importante señalar, aunque sea tangencialmente, la crítica implícita que en este cuento hay no tan solo del darwinismo social, sino de la ideología capitalista en su versión individualista, que de alguna manera es también la que propone Amorós, si bien esta filósofa es consciente que se necesita la colectividad de sujetos para tener injerencia social. El ‘triumfo’ de la niña es posible por la muerte de otros niños. Estas víctimas se le aparecen como fantasmas, pero como buena ‘sobreviviente’ sabe acallar sus remordimientos en aras de un triunfo personal e individual. La lectura de este cuento desde esta perspectiva hace que el público lector confronte los silencios y los horrores que esconden las narrativas de superación personal donde no existe un pacto con la comunidad a la que se pertenece.

⁶¹ TOLEDO, *Pezóculos*, p. 19.

objeto la protagonista marca el inicio de un ritual de ensoñación: «Si sus gritos empezaban con mierda, inmediatamente traía de golpe a Manuel azotando mi memoria»⁶². O ante otro momento de abuso, ella «Entonces, irremediamente recordaba a Antonio, alto, moreno, a veces violento para hacer el amor»⁶³. La tradición de la narrativa de abuso de género es revisitada y desfamiliarizada en este microrrelato por medio del agenciamiento que la protagonista logra al generar un ritual propio ante la agresión de su pareja. Según Foucault:

ritual defines the qualifications required of the speaker (of who in dialogue, interrogation or recitation, should occupy which position and formulate which type of utterance); it lays down gestures to be made, behavior, circumstances and the whole range of signs that must accompany discourse; finally, it lays down the supposed, or imposed significance of the words used, their effect upon those to whom they are addressed, the limitations of their constraining validity⁶⁴.

Teniendo en cuenta lo expuesto en esta cita anterior, el ritual que lleva a cabo la protagonista cada vez que es agredida por su pareja se construye a través de la canibalización de la imagería de los cuentos de hadas, por un lado, y por otro, de la alteración de la concepción de lo fantástico que elaboró Cortázar. Si en Cortázar lo fantástico es la posibilidad de otra realidad paralela, en “Perpetuos horror” lo fantástico deviene fantasía infantil, esa fantasía que es un recurso para protegerse de una realidad con la que no se puede lidiar porque hace sentir a la pequeña persona toda su falta de poder. Para suplir esta falta de poder, la niña o el niño remodela en su fantasía las condiciones de su realidad externa donde sí puede resistir y confrontar la amenaza exterior real de la que es objeto.

Uno de los recursos que la protagonista utiliza en este cuento es la transformación de la realidad a través de una expresión que indica un

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ivi*, p. 20.

⁶⁴ M. FOUCAULT, “Orders of Discourse”, *Social Science Information*, 1971, 10.2, p. 26.

desdoblamiento de sí misma. Dicho desdoblamiento se lleva a cabo a través de una conjunción de elementos cómicos y poéticos que más se asemejan a una escena de dibujos animados para niños que a una escena de violencia doméstica, como puede verse en la siguiente instancia de su narración: «De repente veía como un objeto volador delante de mis narices, que violentamente se hacía pedazos en la puerta de la cocina. El objeto en cuestión, un viejo quinqué de mis abuelos, se hacía añicos, explotaba y la lluvia de pedazos volaba por los aires y caía lentamente sobre mi cabeza»⁶⁵.

El uso de la fantasía, que se construye en una múltiple tradición discursiva (la ensoñación erótica, la narración fantástica, la fantasía infantil) despliega contenidos irónicos y ambiguos que muestran unas formas de resistencia problemáticas en tanto que ineficaces ante la amenaza pues la protagonista insiste en que:

Fuera de llorar ante el impacto de la violencia, y, ante el efecto del recuerdo de las manos acariciadoras de mi amante, entrecerraba los ojos alucinada. Entonces, él se acercaba arrastrando su enorme cola dinosauria. Lento bramaba y su pequeño hocico reluciente se tornaba enorme y me enseñaba los dientes, bañándose con su saliva verde y apestosa⁶⁶.

La visualidad que crea la narradora protagonista desarticula las fronteras entre lo real externo y la realidad tal y como ella la vive. También se quiebra la relación entre cuerpo y mente para dejar al público lector sumido en una perplejidad ideológicamente incómoda, porque siguiendo la lógica de realidad que para ella misma ha creado, ante el monstruo muta, se empequeñece y desaparece ante la incapacidad de confrontar el horror en que vive: «Empequeñecida ante semejante monstruo, me iba reduciendo por segundos y todos mis amantes huían despavoridos de la memoria, hasta vaciarla. Así,

⁶⁵ TOLEDO, *Pezóculos*, pp. 19-20.

⁶⁶ *Ivi*, p. 20.

ante el pánico de verme hartada por él, corro y corro, buscando un orificio donde esconderme»⁶⁷.

En conclusión, Toledo, en *Pezóculos*, elabora un conjunto de micronarraciones que plantean cómo pensar y gestionar actos feministas que desestabilicen y desnaturalicen los discursos sobre feminidades (conceptualizados como realidades femeninas) heredados como saberes hegemónicos. La distorsión de los macrorrelatos sobre las feminidades la elaboran las mismas protagonistas a partir de la resignificación de la narrativa femenina en la que parecen inscribirse. Es por ello que en todas las narraciones, las mujeres se desmarcan de los conceptos sociales que definen su situación (mujeres abusadas, abandonadas, infieles, promiscuas sexualmente, pobres, infelices, violadas, silenciadas por el poder, no existentes)⁶⁸. Para ello, se distancian críticamente de sí mismas y en ese distanciamiento, que es a la vez rechazo y aceptación, se instaura la posibilidad de «reapropiarse de ciertas normas y códigos para mostrar la debilidad o la fragilidad de estrategias heterocentradas o normativas»⁶⁹. Paradójicamente, estas micronarraciones, al mismo tiempo que alteran y rechazan las narrativas sobre las feminidades hegemónicas, rompen los silencios sobre ciertas realidades femeninas que se presentan desde una óptica desestabilizadora para la ideología patriarcal, puesto que en todas las protagonistas existe una voluntad de desmarcarse del discurso de poder que las nombra. En efecto, como afirma Butler: «Si puede haber una modernidad sin fundamentalismo (y quizá es esto lo que significa la posmodernidad) entonces será una en la cual los términos clave de sus operaciones no estarán ampliamente garantizados a priori»⁷⁰. Es en este aspecto donde *Pezóculos* puede leerse como un conjunto de malestares

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Según Foucault el poder es un saber y «analizar la especificidad de los mecanismos de poder, reparar en los enlaces, las extensiones, edificar progresivamente un saber estratégico» (M. FOUCAULT, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo Veintiuno, México 1968, p. 101).

⁶⁹ BUTLER, *Lenguaje, poder e identidad*, p. 33.

⁷⁰ *Ivi*, p. 258.

feministas respecto a las macronarrativas de las feminidades y de la Mujer que no parten de deconstrucciones hechas con anterioridad sino que se van constituyendo en el mismo texto que las crea.

EDUCatt
Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione); librario.dsu@educatt.it (distribuzione)
web: www.educatt.it/libri
ISBN: 978-88-9335-430-1

ISSN: 2035-1496



€ 8,00