



Efraín Gómez Leal

FUENTE: *PERIÓDICO TIERRA*, MAYO DE 1938, BIBLIOTECA NACIONAL

MUJERES BRAVAS: REPRESENTACIONES DE LA VIOLENCIA EN MUÑECA BRAVA DE LUCÍA GUERRA*

MULHERES BRAVAS: REPRESENTAÇÕES DA VIOLÊNCIA
EM MUÑECA BRAVA DE LUCÍA GUERRA

FIERCE WOMEN: REPRESENTATIONS OF VIOLENCE
IN LUCÍA GUERRA'S MUÑECA BRAVA

Paula Daniela Bianchi**

El propósito de este texto es explorar algunas representaciones de cuerpos muertos de prostitutas que responden a diversas articulaciones —discursivas, sexuales y políticas— en la novela de Lucía Guerra Muñeca brava (1993). Para abordar este análisis se teje una cartografía textual vinculada con distintos modos de producción que atraviesan escenas simbólicas con nociones de rituales funerarios y “usos” de estos cuerpos en relación con diferentes representaciones de la violencia. El cuerpo de las prostitutas resignifica el espacio de la calle como lugar de lucha política invisibilizado por la dictadura chilena.

Palabras clave: cuerpos, prostitución, literatura latinoamericana, violencia

O propósito deste texto é explorar algumas representações de corpos mortos de prostitutas que respondem a diversas articulações —discursivas, sexuais e políticas— no romance de Lucía Guerra, Muñeca brava (1993). Para abordar esta análise é tecida uma cartografia textual vinculada com distintos modos de produção que atravessam cenas simbólicas com noções de rituais funerários e “usos” destes corpos em relação com diferentes representações da violência. O corpo das prostitutas ressignifica o espaço da rua como lugar de luta política invisibilizado pela ditadura chilena.

Palavras-chave: corpos, prostituição, literatura latino-americana, violência.

The goal of this paper is to explore some representations of prostitutes' dead bodies that correlate with various articulations —discursive, sexual, and political— in Lucía Guerra's novel Muñeca brava (1993). To tackle the analysis a textual cartography is devised, linked to different production ways that run through the symbolic scenes with notions of funeral rites and “uses” of these bodies linked to different representations of violence. The prostitutes' body gives new meaning to the street as a place of political struggle, rendered invisible by the Chilean dictatorship.

Key words: bodies, prostitution, Latin-American literature, violence.

* Este trabajo se encuentra en el marco de la investigación doctoral “Representaciones de los cuerpos de las mujeres en el imaginario literario prostibular latinoamericano, 1990-2010”. El proyecto está inscrito en el doctorado de la Facultad de Filosofía y Letras en la Universidad de Buenos Aires, y cuenta con una beca de inicio doctoral (2010-2013) financiada por la misma Universidad.

** Licenciada en Letras en la Universidad de Buenos Aires; actualmente es becaria doctoral de la misma Universidad. Docente de la Universidad Nacional de Avellaneda, Buenos Aires (Argentina). E-mail: azuldragonk@hotmail.com

MUJERES BRAVAS

El propósito central de este trabajo consiste en explorar algunas representaciones de cuerpos de prostitutas que responden a diversas articulaciones —discursivas, sexuales y políticas— en un texto de la literatura latinoamericana contemporánea, *Muñeca brava* (1993), de la escritora chilena Lucía Guerra.

Para abordar este análisis, se seleccionaron los fragmentos ficcionales donde el cuerpo muerto y desaparecido es el protagonista. A partir de la corporalidad se teje una cartografía textual vinculada con distintos modos de producción que atraviesan escenas con nociones de rituales funerarios y “usos” de estos cuerpos en relación con diferentes representaciones de la violencia que implicarán negociaciones y tretas (Ludmer, 1985), donde el elemento ritual y la puesta en escena de los cuerpos serán sumamente relevantes.

Esta novela forma parte de un proyecto más amplio de investigación que incluye otras ficciones contemporáneas latinoamericanas como la novela *La reina Isabel cantaba rancheras* (1994) del escritor chileno Hernán Rivera Letelier y el cuento “Cuerpo presente” (2006) del escritor mexicano Eduardo Antonio Parra. *La nova oscura* (1999) de la escritora colombiana Laura Restrepo y *Qué raro que me llame Guadalupe* (1999) de la escritora argentino-mexicana Myriam Laurini.

En estas cinco ficciones se busca reflexionar acerca del espacio por el que transitan las prostitutas muertas, y así también exponer de qué modo se configura el sistema ritual alrededor del cuerpo muerto, para entender el funcionamiento del contexto prostitucional en el que están insertas. Es decir, qué implicancias conlleva pensar en términos literarios estos cuerpos disidentes, que se encuentran inmersos y sobrecodificados por una articulación de sistemas hegemónicos fundamentalmente patriarcales.

En el discurso del cuerpo (Grosso, 2007) muerto de estas protagonistas se puede leer cómo el deseo y la amenaza se articulan en un espacio de borde y centro al mismo tiempo. Estos cuerpos constituyen un escenario de interrelaciones, un territorio que resignifica espacialidades y reproduce sentidos diversos. No obstante, están

situados en una batalla que se pierde, puesto que se encarnan a partir de experiencias periféricas y entornos de exclusión. El cuerpo muerto prostituido es deseado y rechazado como consecuencia de la discriminación de una cultura regulativa y estructurada históricamente entre clandestinidad y exhibición, dentro de un sistema exclusivo que torna 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 despierta este cuerpo en el que se franquean diferentes pactos que escapan a los sistemas de control y aceptabilidad? ¿Qué interacciones se constituyen entre esas marcas? Y, ¿cómo se delimita el cruce de las construcciones corporales?

CUERPOS VIOLENTADOS

*Campané la ilusión que se va
y embrocá tu silueta de rango,
y si el llanto te viene a buscar
escurrí tu dolor y reí [...].*

Enrique Cadícamo

Para el análisis de este trabajo parto de una definición de *prostitución* enmarcada en la concepción de un cuerpo femenino —excluido y estigmatizado— sometido a condiciones de violencia, precariedad y vulnerabilidad extremas donde éste se vuelve el objeto en el que se inscribe su pérdida como sujeto y alcanza valor como mercancía establecida para el intercambio, uso y abuso (Masiello, 1997). Las representaciones de los cuerpos prostituidos presentan una doble significación, por un lado, son portadores de goce y erotismo y, por el otro, son abyectos y peligrosos por amenazar el orden heterocentrado. El cuerpo, en relación con los lineamientos teóricos de Michael Foucault (2006) y Judith Butler (2004, 2005, 2006, 2007), deja de concebirse como un simple objeto material y pasivo para ser percibido como una zona de inscripción de conductas sociales, un reflejo de la ideología y del poder. Desde esta perspectiva, el cuerpo destapa el velo que le impone la sociedad para ocultar sus propias miserias. Es una superficie de discursos que hay que transformar. Es un territorio que hay que descolonizar (Segato, 2003).



José Muñoz | TOMADA DE *EL PERSEGUIDOR* | Julio Cortázar
LIBRO ILUSTRADO | EL ZORRO ROJO, 2009

A partir de este marco teórico, se llevará a cabo el análisis de la novela *Muñeca brava* (1993) de la escritora chilena Lucía Guerra. Me interesa resaltar en éste la representación de los cuerpos de las prostitutas, porque estos últimos son los protagonistas de una manera no canónica en la literatura latinoamericana. Los cuerpos no son descriptos nunca, la autora no necesita insinuar con palabras las formas arquetípicas de la prostituta. La escritura de la novela interviene en la representación cuasi hegemónica de estos cuerpos que son plasmados, en general, como voluptuosos, generadores de placer, calientes y cosificados. El cuerpo en *Muñeca brava* será un instrumento de resistencia, un territorio de disputa, un lugar de deseo y elecciones a pesar de estar atrapado en redes de violencia cruenta (Segato, 2003).

DÉBORA: EL CUERPO PRIVADO AUSENTE Y LA MEMORIA PÚBLICA PRESENTE

[...] y una canción se burla del miedo.

Joaquín Sabina

El espacio periférico que ocupan estas representaciones se acompaña de silencios impuestos por la condición de subalternas de estas mujeres. Estos cuerpos son constituidos en la violencia y por ésta. Por ello, parto de un concepto de *representaciones de la violencia*, entendidas no como un impulso sino como las manifestaciones de las relaciones de poder y dominación, como una construcción social y política, es decir, como un enunciado político que se inscribe en los cuerpos vulnerables. La violencia es una relación desigual que marca los cuerpos de los subalternos atrapados en complejas redes de poder jerarquizado. En palabras de la antropóloga Rita Segato: “[...] el fenómeno de la violencia emana en una relación entre dos ejes interconectados. Uno horizontal formado por términos vinculados por relaciones de alianza o competición, y otro vertical, caracterizado por vínculos de entrega o expropiación” (Segato, 2003: 253).

La novela transcurre en el contexto sociopolítico de la dictadura militar chilena y la formación de grupos de resistencia integrados por mujeres. La narración comienza el 18 de octubre de 1985, donde “todo está bajo control” (Guerra, 1993: 12) y en Chile “no existe una sola calle [...] que no esté bajo vigilancia” (14). Frente a ese orden y tranquilidad, el dictador Pinochet¹ (1973-1989) decide que secuestren a un grupo de prostitutas en Santiago para ser observado y clasificado como objeto de estudio con la finalidad de ver “quiénes son realmente, cómo son, qué sienten, qué piensan” (17) estas mujeres. En un campo de detención montan un “laboratorio de experimentación” (17) para llevar a cabo un cuestionario exploratorio que dará a conocer “los misterios de esas vidas malignamente dedicadas a los pecados de la carne” (17). El encargo es encomendado al coronel Arreola por el “gran benefactor” (16). Durante el encierro, las interrogan, las golpean, les limitan el agua, el alimento, y no las dejan usar los baños. Una de las mujeres comienza a gritar sin cesar, quiere ser libe-

rada y necesita comer; ante la persistencia de sus gritos, la fusilan sin decir nada. Tiempo después, concluido el estudio sociológico, liberan a las otras mujeres. A partir de ese hecho, las prostitutas que no se inmiscuían en temas relacionados con la política se informan acerca de la dictadura y empiezan a actuar. De esta manera se transformarán en representaciones de cuerpos activos de la historia que transitan. El fragmento que se analiza en este texto se inicia cuando velan y entierran simbólicamente a Débora, la compañera asesinada, cuyo cuerpo fue expropiado por los militares. Así como también los sucesos que ocurrirán alrededor de su tumba y de su cuerpo ausente pero presente.

Los personajes femeninos de *Muñeca brava* pueden leerse como arquetipos en un *performance* de género (Domínguez, 2005), como la prostituta, la madre, la hechicera, entre otros modelos, mediadores de una representación ritual. En su mayoría, estos personajes ejercen la prostitución y se transforman en cuerpos abusados y usados como mercancía, cosificados para ser estudiados como “raros y misteriosos” (Guerra, 1993: 17), reclusos en un campo de observación y sumidos en una cruenta violencia. Prostitutas marginadas, vulnerables y excluidas del centro hegemónico, intentarán alterar el sistema heterocentrado y de facto que habitan.

Las mujeres, una vez liberadas de manera inesperada del campo clandestino de detención, asisten a una reunión en la vereda de su barrio organizada por Patoja, una de las prostitutas de “la calle de la noche” (12). Ella les pide a sus compañeras que se presenten vestidas de luto, con un pañuelo blanco en la cabeza, una rosa roja y una vela encendida, ya que allí velarán simbólicamente (por no tener con ellas el cuerpo asesinado y confiscado por los militares) a su compañera Débora. Todas reunidas escuchan las palabras que lee Patoja sobre el cuerpo desaparecido de Débora, quien a partir de este acto es asumida como protectora de las demás prostitutas de la calle de la noche: “Tú que moriste tan injustamente, de ahora en adelante nos protegerás” (58). La presencia extinta de Débora se resignifica en santidad. Su cuerpo profanado se sacraliza y deviene en corporeidad santificada: “Santa Débora que estás en los cielos protégenos de todo mal” (58). En este pasaje de intertextualidad con el avemaría cristiano, Débora también es comparada con el personaje bíblico que lleva su mismo nombre, siendo esta última quien liberó a un pueblo esclavizado. Este hecho y esta tumba construyen en la novela el primer acto de solidaridad colectiva y toma de conciencia política. Las mujeres de la calle de la noche intentarán disolver la violencia a la que son sometidas. Procurarán constituirse como resistencia al aparato represor del Estado.

Ryan Kelly y Brian Wood | TOMADA DE *LOCAL*, NOVELA GRÁFICA | PUBLICACIONES DIBBUKS



El cuerpo de Débora atraviesa diferentes pasajes de representación: primero es prostituta, luego detenida, después asesinada, mártir y, finalmente, santa. Es santificada en una ceremonia pagana, que burla los rituales y las regulaciones religiosas y culturales. Es canonizada por una mujer que además es prostituta en un lugar desacralizado como la calle. Aquí se invierten y subvierten los roles, las discursividades y representaciones de la cultura dominante. Una prostituta es convertida en santa a través del acto de habla de la canonización impartida por una mujer prostituta en el santuario de “la calle de las putas” (57). Se refuerza el desplazamiento de los significados. El acto transgresor de las normas regulativas bordea el margen de la legitimidad del acto de habla en el contexto que es aceptado por las demás asistentes al ritual. Por eso, el acto se constituye como legítimo.

De esta manera, el cuerpo de Débora se asimila a la imagen de la libertadora, de la mártir asesinada y devenida en santa protectora de prostitutas. Débora es configurada como la representación de un cuerpo excluido cuando estaba vivo por su condición de prostituido, y también de un cuerpo secuestrado y asesinado. Al ser aniquilado violentamente, el cuerpo es privado de todo, incluso de ser enterrado. Al convertirse en cadáver que se materializa en la memoria de sus compañeras a través de una fotografía colocada en su tumba, el cuerpo se presentifica en santidad. La tumba con nombre pero sin cuerpo se constituye como un espacio de transgresión que convoca a las mujeres de la calle de la noche, las organiza y las politiza. En el acto convocante del sepelio de Débora, la pérdida de ésta une a las mujeres en un “tenue nosotros” (Butler, 2006: 46), por lo que cada una se constituye como un cuerpo político en relación con la vulnerabilidad propia donde “la pérdida y la vulnerabilidad parecen ser la consecuencia de nuestros cuerpos socialmente constituidos, sujetos a otros, amenazados por la pérdida, expuestos a otros, y susceptibles de violencia a causa de esta exposición” (Butler, 2006: 46).

Luego de la canonización de Débora, realizada por sus amigas, a la tumba simbólica se le anexa el siguiente epitafio: “Débora no sabemos dónde está tu cuerpo pero aquí está tu alma” (Guerra, 1993: 58). En el sintagma citado se articulan dos elementos relevantes: no saber la localización del cadáver y construir un espacio

para ese cuerpo ausente. Desconocer el sitio donde se encuentra el cuerpo es aseverar que ese cuerpo, ahora cadáver, es apropiado y convertido en desecho por otros. La práctica violenta de confiscación y desaparición le permite al cuerpo desaparecido la posibilidad de visibilizar la ausencia forzada. Dice Lacan: “[...] cada vez que encontramos un esqueleto, lo llamamos humano si está en una sepultura. ¿Qué razón puede haber para poner ese resto en un recinto de piedra? Antes que nada, es necesario que todo un orden simbólico haya sido instaurado” (1956: s/p). Por ello, los personajes de la novela establecen un nuevo orden que desestabiliza y fisura el poder hegemónico a través de la apropiación desviada del espacio y del ritual funerario. Con respecto al epitafio, es relevante destacar que fue escrito con pintura roja, lo que conlleva un significado múltiple: rojo de sangre, de lucha, de pasión, de muerte, de partidos políticos de izquierda. La connotación del color rojo en el marco de esta estructura narrativa provoca reacciones violentas en los otros.

El epitafio y la tumba están erigidos en la calle, espacio público resignificado. Esta no es sólo la calle de la noche donde salen las prostitutas a buscar clientes, sino también una tumba recordatorio. La calle como espacio sexualizado se reconfigura en una zona de memoria y de resistencia de mujeres. La construcción de la tumba simbólica en el espacio público, responde a un nuevo orden dentro del texto. Son mujeres que salen de la esfera privada del prostíbulo hacia la calle, espacio público que queda subvertido. La tumba está vinculada con la congregación de los personajes que provocan con la palabra escrita, sin eufemismos y de manera visible, la subversión del silencio como una materialización de la violencia, con el amordazamiento impuesto por el Estado de facto. Las prostitutas gritan y escriben lo que sienten irrumpiendo el silenciamiento impuesto.

El personaje de Patoja llora y dice: “[...] todas las Déboras están muertas para siempre” (Guerra, 1993: 58). A esa sentencia, otra compañera repone que lo está su cuerpo pero no su alma. Y sobre esa representación, la ausencia corporal se torna presencia. Es decir, en ese momento deciden recordar de modo permanente a su compañera y no dejarla en el olvido. Entonces, la escenificación del epitafio opera como una enunciación obturadora de una violencia que produce discursivi-

dades, como una semiopraxis² (Grosso, 2007), como un acto performativo (Butler, 2007), ya que ese enunciado del epitafio será extendido y acompañado por nuevos enunciados.

En la tumba visitada diariamente por las habitantes de la calle de la noche, es colocada una fotografía con el rostro de Débora. Ese cadáver confiscado y anulado por los militares, además de nombre, tuvo un semblante, un retrato que impide el olvido de la materialización de su cuerpo desaparecido, pero reinsertado en la narración a través del recuerdo permanente. La desaparición de Débora supone la aparición social de la evocación de la desaparecida por medio de sus amigas, de esta manera, evitan que se borre su recuerdo. Vivificarla repetidamente a través del ritual implica evitar una duplicación de la violencia en cuanto a su olvido, es decir, “a la primera tachadura de identidad ejecutada por la desaparición, haciendo a ambas cómplices de una supresión total de los rastros del sujeto” (Richard, 1999: 42). También es modificado el enunciado del epitafio, cuando una compañera continúa la escritura y entre paréntesis escribe: “[...] (fuiste cruelmente asesinada)” (Guerra, 1993: 70), mientras otra anexa: “[...] por los monstruos de los militares” (70). La función del paréntesis es, entre otras, la de esclarecer el referente. No conforme con la primera aclaración, la segunda compañera borra ese paréntesis para culminar la frase y dejarla íntegra sin necesidad de aclarar aquello que sentenciaba el primer epígrafe. La borradura y el completado de la frase constituyen un acto performativo³. En ese acto, el enunciado da “a luz una progenie de gritos que denuncian las injusticias del dictador” (70) con la idea acabada sin elipsis. Si bien el cuerpo no está, sí queda el anclaje de la frase completa, sin ser elididos los sujetos agresores. Las oraciones en la pared intentan delatar lo ocurrido. El adjetivo *monstruosos* de la última oración articula una doble connotación, por un lado, señala la figura del asesinato y, por otro, ostenta, muestra el hecho cruento en sí mismo.

Luego de reponer la elisión del epitafio, el muro es utilizado por las otras prostitutas como zona de visibilidad para expresar lo que sienten por el régimen: “[...] milicos infames”, “dictador de mierda”, “eres más cruel que una hiena”, “eres más malo que el catre”, “eres el demonio salido de las cavernas”, “vai a pagar cada muerte con fuego y con sangre” (70). Cada enunciado escrito

en la pared es una marca, una huella que perdura como inscripción y que debería dar lugar a una iterabilidad, a una repetición “en la ausencia y más allá de la presencia del sujeto empíricamente determinado que en un contexto dado la ha emitido o producido” (Derrida, 1998: 358). La huella en el muro es la herida, la incisión en cada cuerpo robado, torturado, desaparecido. El cuerpo ausente de Débora se convierte en “un útero de múltiples partos rabiosos” (Guerra, 1993: 70) donde se escribe y reescribe aquello que los personajes sienten. En estos enunciados, ¿cómo se articulan la violencia y el lenguaje? Es decir, cómo, a partir de la aplicación de la violencia sobre el cuerpo de Débora y de las otras, todas se organizan en un nuevo orden y actúan. En palabras de De Certeau, la táctica que pueden desplegar es “la creación de un lugar simbólico que constituye también una acción” (1995: 35). En el muro se reponen con insultos todos esos sentimientos y experiencias atravesados de violencia que en el texto no fueron narrados. El dolor por la pérdida y por la materialización de la violencia en los cuerpos produce estas oraciones que exponen el sufrimiento recibido en el campo de exterminio. Denunciar lo ocurrido es no amordazarse políticamente. Estas frases, estas “palabras impugnan las aceptaciones silenciosas” (De Certeau, 1995: 35). Como testigos de lo vivido, deben expresarse, porque el silencio sólo contribuye a la glorificación de los otros (Agamben, 2000). Es decir, las frases se transforman en un *performance* que, como señala Judith Butler, articulado en la significación, habilita la inteligibilidad del sujeto:

Como organizaciones de lenguaje históricamente específicas, los discursos se presentan en plural, coexisten dentro de marcos temporales e instituyen convergencias impredecibles e involuntarias a partir de las cuales se engendran modalidades específicas de posibilidades discursivas” (2007: 282).

Dicho de otro modo, en el texto, el muro funciona como sitio para explicitar actos de resistencia dentro de un marco de exclusión y excentricidad donde se congregan cuerpos periféricos constituidos en la violencia, que reapropian el espacio público de la calle para construir un lugar de enunciación, acción y subversión.

A medida que transcurre el tiempo en la novela, los personajes utilizan expresiones más contundentes para resaltar la inscripción de sujetos constituidos en

el marco de la violencia, donde el cuerpo es aprehendido como territorio por colonizar (Segato, 2003) e intentar descolonizarlo.

Los epítetos e insultos son escritos con lápices labiales “rojos, fucsia y naranja allamarado” que representan la esfera infernal y demoníaca junto con la esfera del fuego purificador: “[...] eres el demonio... del infierno venís y aí te vais a quemar”, “vai a pagar cada muerte con fuego y con sangre” (Guerra, 1993: 70). En la repetición del sentido de las frases escritas en el muro, se produce la regeneración del lenguaje performativo que desea un cambio, una transformación. Los deseos expresados en palabras reproducen “la violencia del lenguaje en su esfuerzo por capturar lo inefable y destruirlo por apresar aquello que debe seguir siendo inaprensible” (Butler, 2004: 27). El lápiz de labios utilizado para escribir en la pared de la tumba es una burla más al orden heteronormativo. El labial duplica su uso: además de pintar la boca besadora de pecados, es utilizado para señalar y acusar al poder tirano y genocida encarnado en la representación demoníaca. El lápiz pinta los labios de las prostitutas, y también la ciudad maquillada se ilumina con las velas que cada atardecer encienden las mujeres. El color rojo, a medida que avanza la trama, se multiplica en sus significantes. Alude, en una primera descripción, a la pasión, al fuego, al infierno, al demonio, a la sangre, a la muerte, y también implica sangre menstrual y uterina: “[...] los borrones del muro invertían el flujo uterino para volver a dar a luz con mayor intensidad” (Guerra, 1993: 70). En otras palabras, para reescribir la resistencia y limitar en la memoria lo sucedido, es la repetición de ese acto el que fija la resistencia y la oposición al régimen opresor y torturador. Con respecto al sintagma citado, se puede inferir que es una metáfora múltiple que alude al flujo femenino y abyecto en contraposición a la rigidez heterocentrada que designa a los personajes militares. En una segunda alusión, la metáfora se refiere al útero que tiene la función procreadora pero invertida en estas prostitutas que no dan a luz hijos, sino que alumbran un cambio de representación textual en relación con el imaginario dominante de la prostitución. Estos personajes son prostitutas que además de pintarse la cara, salen a la calle a intentar ejercer su ciudadanía a pesar de tener sus derechos suspendidos y estar en un estado de excepción (Agamben, 2000). Estas representaciones están por cruzar el umbral de la discursividad para actuar

con algo más que palabras en una pared, con el fuego purificador y limpiador de las heridas. La tercera connotación metafórica es la que representa el grito al parir. Es la intensidad de la que habla la frase. Es la voz que no se acalla. Es el dolor por aquello que muere y para dar paso a algo nuevo. Incluso las compañeras que no saben leer conocen lo que el muro dice porque las que sí leen se lo repiten en voz alta. Cuando el insulto y el deseo de que todo lo aberrante cese se vuelve repetido, deja de ser suficiente como instrumento de denuncia y de recuerdo. Se necesita algo más. Por ello, pasarán a otras prácticas corporales y discursivas además de las ya experimentadas.

El cuerpo de la prostituta “que sólo le había servido para ganarse el pan, ahora sirve el propósito de ayudar a los perseguidos” (Guerra, 1993: 107). El maquillaje, que únicamente era usado para seducir, ahora adquiere un nuevo significado. Una de las prostitutas, Alda, piensa que “había invertido innumerables horas de su vida en la vacía rutina de maquillarse la cara” (108) para negociar con su cuerpo, y que esa pintura ahora le dejaba “una vacía humorada” (109), sin embargo, en la tumba con nombre pero sin el cuerpo de Débora, éste recobra otra significación. Burla las reglas sociales y se repolitiza. En otras palabras, Alda, para sobrevivir en la imposibilidad del territorio que atraviesa, se asume como sujeto de la precariedad de manera consciente, es por eso que capitaliza su único potencial posible: su cuerpo, ese que utilizará a través de diferentes artimañas para poder resistir aunque siempre en relación de subalternidad.

El escenario de la calle pública se transforma en un arma performativa que visibiliza aquello que el régimen dictatorial quiere ocultar, desaparecer, aniquilar. El espacio público de la calle es utilizado como una zona de colectivo solidario donde pueden llevar a cabo diferentes acciones para mantener la memoria y repudiar la violencia cruenta y las prohibiciones de libertad. Reescribir insultos, amenazas y deseos de aniquilación respecto del régimen es una puesta en escena, una treta de las débiles (Ludmer, 1985) y un *performance*. Para Butler, no simplemente como una actuación, porque ésta es la repetición normativa y reguladora,

[...] y, en la medida en que adquiera la condición de acto en el presente, oculta o disimula las convencio-

nes de las que es una repetición. Además, este acto no es primariamente teatral; en realidad su aparente teatralidad se produce en la medida en que permanece disimulada su historicidad (e, inversamente, su teatralidad adquiere cierto carácter inevitable, por la imposibilidad de revelar plenamente su historicidad). En el marco de la teoría del acto de habla, se considera performativa a aquella práctica discursiva que realiza o produce lo que nombra (Butler, 2005: 34).

Esto es, repetir un enunciado puede transformar a su enunciador en un sujeto que aunque subalterno, pueda hablar.

Avanzada la trama textual de la novela, los personajes deben asistir obligados a un acto protagonizado por el represor. Deben vestirse como mujeres decentes para poblar los palcos y aplaudir los discursos que pronuncie el dictador. Al regreso del acto, Patoja, la dama que conduce los rituales, convoca a las mujeres de la calle de la noche antes de que éstas se comiencen a maquillar para iniciar su oficio, y les pide que traigan a la tumba de Débora todos “los trapos *sucios* que puedan encontrar” (Guerra, 1993: 130). Entonces, juntan todos los desechos hallados: “[...] retazos de *estropajos*, vendas *purulentas*, algodones *ensangrentados* y otros *desechos*” (131, cursivas mías) que colocan junto con los excrementos secos de perros callejeros. Tras una ceremonia ritual, Patoja enciende un fósforo y lo deja caer sobre “los trapos sucios haciendo estallar una llamarada que se prolonga en una luenga humareda *fétida*” (131, cursivas mías) que derrite lentamente los mensajes de labial escritos con anterioridad. En esta reunión, Patoja hace un conjuro para que muera el dictador. Mientras las mujeres como un coro de teatro griego susurran que muera el tirano, sienten “vibrar la pared por donde la *grasa de la pintura* ha empezado a chorrear semejando un amplio tapiz de *flujos menstruales*” (131, cursivas mías). Luego del ritual, ellas regresan a sus casas con ganas de vomitar. La purga, la limpieza ha sido efectuada. Finalmente, se barren las cenizas residuales de la quema y terminan “sintiendo que toda la repugnancia que le produjo el dictador ha sido por fin purgada” (131). Esta ceremonia “laxante” será repetida cada vez que tengan que asistir (forzadas) a ver al militar. Así, el ritual performativo asimila lo fétido, lo excremental, a la representación del tirano. En esta escena los elementos que se colocaron en cursiva forman una cadena semán-

tica que remite al campo de lo abyecto, de lo pútrido. Para Julia Kristeva (1988), estos elementos son abyectos. Es decir, están en el orden del no ser, no son objeto ni sujeto. Es lo que pone en peligro el orden social que en esta trama se invierte, los fuera de lugar son los militares. La purga que hacen las mujeres es para expulsar, abyectar el asco abominable del genocida. Sin duda este *performance* que se reitera es trascendental para eliminar aquello que estorba. Del cadáver (abyecto) de Débora emerge un vacío generador, la vitalidad (Kristeva, 1988), la fuerza que encuentran las protagonistas para resistir. El tirano, que necesita a las prostitutas para que parezca que mujeres decentes lo apoyan y siguen, es caricaturizado y exorcizado por las mismas mujeres “mala(s), pecadora(s)” (Guerra, 1993: 36), en un cónclave hechicero. Cuerpos, representaciones y discursos funcionan en este fragmento como una desacralización de las normas reguladoras y dictatoriales. Y es interesante resaltar el significado del vocablo latino *putido* del que deriva la palabra *puta*, que también se señala en la novela como “hedionda, fétida” (29). Estas mujeres, estigmatizadas como podridas, hediondas, olorosas, son las que revierten el señalamiento e instrumentan y direccionan toda la violencia proyectada en ellas hacia el aparato represor. Como el reflejo de un espejo, expulsan hacia el otro esa violación cruenta (Segato, 2003) que las forjó. Ellas “sujetas a la violencia, expuestas a su posibilidad o a su realización” (Butler, 2006: 46) son subjetividades precarias que pueden, no obstante, ser parte del cambio que se plantea en el texto.

El final de la trama coincide con la última representación de la novela. Frente a la tumba de Débora, deben pintar una nueva tumba, la de Alda, la protagonista de *Muñeca brava*, quien también fue asesinada por los militares y su cuerpo fue confiscado. Se representa una nueva tumba con nombre pero sin cuerpo presente, y se necesita un nuevo tarro de pintura roja para inscribir otro epitafio. Pero la acción es interrumpida cuando en el mismo instante “tres automóviles negros [...] iniciaron una balacera” (Guerra, 1993: 158) y muchas compañeras cayeron heridas, otras como Meche, tal vez muertas. Mientras esto sucedía, de fondo se escuchaba en el alto parlante de la radio la voz de Salvador Allende que decía: “[...] no tengo condiciones de mártir. Soy un luchador social que cumple con la tarea que el pueblo me ha dado [...]” (158). A pesar de los acribillamien-

tos, de las voces amordazadas, de las desapariciones, las prostitutas hermanadas y en activa oposición logran subvertir metafóricamente el destino del pueblo chileno. Las prostitutas y sus cuerpos conforman su propio escenario de expresiones performativas. Con los rituales, con las hechicerías, con las ceremonias en las tumbas y la escritura de epitafios, el cuerpo se torna escenario de disputas y de resistencias oblicuas. El cuerpo se convierte en territorio que lucha para descolonizarse y escapar de la violencia del anonimato (Richard, 1999) y del olvido.

La calle de la noche “rechazó ser una flor nocturna” (Guerra, 1993: 159) y redirigió su propósito. Tumbas con nombres pero sin cuerpos figuran un espacio para la lucha del pueblo. Pasada la balacera, las mujeres se levantaron y gritaron con toda una multitud: “[...] ya va a caer” (159). En medio del humo de las armas auxiliaron a las compañeras heridas felices porque el ocaso del poder del dictador había concluido. Conscientes por los personajes de que “a empellones se hace la historia” (159), seguirán resistiendo a otras manifestaciones de la violencia. Continuarán reescribiendo en sus cuerpos reterritorializados, epitafios, epígrafes, epílogos y libertades.

ALGUNAS CONCLUSIONES

Una tumba simbólica, vacía de materialidad pero llena de significación, funciona como grito, como amenaza hacia ese otro dominante. Desestabiliza el orden y lo invierte. Pero no son muñecas sino mujeres que deciden qué camino tomar, más allá de lograrlo o no. En la precariedad de sus cuerpos, se legitima la vinculación de dominación. En el final de la novela se inscribe a las prostitutas en un nuevo orden, se desarman estructuras homogenizadas y se plantean nuevas alternativas discursivas y del uso de los espacios. Haber compartido lugares de reclusión y haber sido el cuerpo expuesto a diferentes mecanismos de la violencia hace que el dolor sea compartido y se pueda expresar de alguna manera en la participación ciudadana activa (Das, 2004).

Con cada ritual, con cada tumba simbólica, con cada epitafio, el cuerpo de las prostitutas constituido en la violencia y por ésta, se vuelve prisma múltiple, se transforma en un *performance* que alumbró aquello que la

dictadura quiso invisibilizar. Ellas resignifican el espacio público y sexualizado de la calle como sitio de lucha, de disputa.

Muñeca brava deja al descubierto el mecanismo de represión civil de la dictadura que vincula lo político con una cuestión de género. Las prostitutas en la novela son objeto de estudio, de deseo, de tortura, de asesinato, y también sujetos de acción. De esta manera, la novela construye una zona de personajes femeninos que hace frente a la opresión masculina, aunque esta zona sea de alcance limitado. El relato hace un cambio respecto de la victimización femenina puesta en el discurso ficcional de los personajes.

Serie *Interiores 4* | FOTOGRAFÍA | DANIEL FAJARDO B.





Serie *Interiores* 5 | FOTOGRAFÍA | DANIEL FAJARDO B.

El final ficcional intenta resquebrajar el sistema que victimiza a las protagonistas para iniciar así un camino hacia la construcción de género de una manera distinta, al intentar ser consideradas aquéllas como sujetos de derecho y de acción más allá de su condición de mujeres, prostitutas y proscritas, es decir, al ser concebidas como ciudadanas

que impulsan un cambio en el orden dictatorial. Desde la metáfora y desde el poder de las palabras pueden poner fin a la opresión militarizada ficcional. Se transforman en un cuerpo político disidente, y a pesar de su vulnerabilidad, pueden resquebrajar el orden. A pesar de ser cuerpos prescindibles, no se mantienen pasivos.



NOTAS

¹ Sólo en este párrafo introductorio se escribirá el nombre del represor chileno para contextualizar a las lectoras/es de este trabajo. Mientras que se designará a los personajes de las prostitutas por sus nombres. Esto constituye un *performance* discursivo y deconstructivo para recordar y resaltar los nombres “que valen la pena ser mencionados” en concordancia con las voces narradoras de la novela, donde también se omite nombrar al represor y no así a las mujeres.

² “La *semiopraxis* propone el estudio de las ‘prácticas discursivas’ en la corporalidad irreductible e irrebalsable de las relaciones sociales, dimensión oscura, silenciosa y fuertemen-

te determinante de los procesos de reproducción y transformación social” (Grosso, 2007: 3).

³ Se entiende *acto performativo* y *performance* en los términos que plantea Judith Butler en *El género en disputa* (2007). Los actos performativos son “afirmaciones que llevan a cabo una acción y que le otorgan un poder vinculante. El poder que tiene el discurso para realizar aquello está relacionado con la performatividad” (Butler, 2007: 4), como una reiteración de actos socialmente determinados. Es esta problemática la que suscita el interrogante de si puede el subalterno hablar y qué validez tiene su discurso.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. AGAMBEN, Giorgio, 2000, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, Valencia, Pre-Textos.
2. BUTLER, Judith, 2004, *Lenguaje, poder e identidad*, Madrid, Síntesis.
3. _____, 2005, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*, Buenos Aires, Paidós.
4. _____, 2006, *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires, Paidós.
5. _____, 2007, *El género en disputa*, Buenos Aires, Paidós.
6. DAS, Veena, 2004, "Language and Body: Transactions in the Construction of Pain", en: Nancy Scheper-Hughes y Phillippe Bourgois, *Violence in War and Peace*, Oxford, Blackwell Publishing, pp. 327-333.
7. DE CERTEAU, Michel, 1995, *La toma de la palabra y otros escritos políticos*, México, Iteso.
8. DERRIDA, Jacques, 1998, *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra.
9. DOMÍNGUEZ, Nora, 2005, "Diamela Eltit: voces de un erotismo marginal", en: *Cuadernos Hispanoamericanos*, No. 659, Madrid, AECID, pp. 25-30.
10. FOUCAULT, Michel, 2006, *Historia de la sexualidad I. Voluntad del saber*, Buenos Aires, Siglo XXI.
11. GROSSO, José, 2007, "Cuerpos del discurso y discurso de los cuerpos. Nietzsche y Bajtin en nuestras relaciones interculturales", ponencia presentada al XXVI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología (ALAS) 2007, Grupo de Trabajo Sociología del Cuerpo y de las Emociones, Guadalajara.
12. GUERRA, Lucía, 1993, *Muñeca brava*, Caracas, Monteávila.
13. KRISTEVA, Julia, 1988, *Los poderes de la perversión*, Buenos Aires, Catálogos.
14. LACAN, Jacques, 1956, "Seminario 3. Introducción a la cuestión de las psicosis", en: *PsicoPsi*, recuperado de: <<http://psicopsi.com/Seminario-3-Clase-7-disolucion-imaginaria-18-Enero-1956>>.
15. LUDMER, Josefina, 1985, "Las tretas del débil", en: Patricia González y Eliana Ortega (eds.), *La sartén por el mango*, Río Piedras, Puerto Rico, El Huracán, disponible en: <<http://www.isabelmonzon.com.ar/ludmer.htm>>.
16. MASIELLO, Francine, 1997, *Entre la civilización y la barbarie. Mujeres, Nación y cultura literaria en la Argentina moderna*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo.
17. RICHARD, Nelly, 1999. *Residuos y metáforas (ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición)*, Santiago de Chile, Cuarto Propio.
18. SEGATO, Laura, 2003, *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*, Buenos Aires, Universidad de Quilmes.

