

## CUERPO, GÉNERO Y ESCRITURA EN "PASIÓN DE HISTORIA" DE ANA LYDIA VEGA

### Resumen

*En el análisis de este cuento de Ana Lydia Vega, se estudian los modos de representación de los cuerpos de los personajes masculinos y femeninos, así como la relación que establecen los actos de violencia narrados con la construcción social y discursiva del género. Se subraya el modo en que opera la mirada masculina como determinante fundamental de las relaciones de poder, así como la dimensión eminentemente política de los actos violentos perpetrados en el marco de las relaciones de género.*

Palabras clave: *representación del cuerpo, construcción social de género, violencia, escritura*

### Abstract

*In the analysis of this short story by Ana Lydia Vega, the elements studied are the representation of the body of masculine and feminine characters, as well as the link that is established between the acts of violence narrated in the text and the social and discursive construction of gender. Emphasis is given to the way in which the masculine gaze functions in the story as an important determinant of power relations and to the highly political dimension of several acts of violence that are perpetrated within the context of gender relations.*

Keywords: *representation of the body, social construction of gender, violence, writing*

### 1.

En "Pasión de historia"<sup>1</sup> confluyen tres historias, protagonizadas respectivamente por tres mujeres. La narradora del cuento, Carola Vidal, "escritora indisciplinada, acabadita de salir de un lío amoroso" (28), protagoniza y narra su "aventura" en los Pirineos franceses, a donde acude invitada por su amiga Vilma quien, durante su estadía en la montaña, le relata los avatares de su situación matrimonial en la que es víctima de un marido celoso y violento. Paralelamente, Carola trabaja en la escritura de una novela "medio documental, medio policíaca" (7) sobre el "caso Malén", un crimen pasional ocurrido poco

---

<sup>1</sup> Ana Lydia Vega, "Pasión de historia", *Pasión de historia y otras historias de pasión*. Buenos Aires, De la Flor, 1987.

tiempo antes y muy “explotado por la prensa amarilla del país por su carácter particularmente sangriento” (7). Las tres tramas que se entretajan en este relato plantean un argumento repetido: en todos los casos, la protagonista es una mujer que decide abandonar a su pareja, resultando finalmente asesinada por el hombre despedido.<sup>2</sup> Se trata entonces de un argumento que pone en escena una y otra vez las relaciones de poder y de violencia de género que tienen lugar en el contrato heterosexual. La repetición que signa el destino de las mujeres del relato exhibe una relación entre hombres y mujeres marcada por la posesión y la violencia que uno de los géneros ejerce sobre el otro.

Sin embargo, Carola narra la historia mediante un discurso humorístico que se despliega en clave paródica, cuyo efecto de lectura inmediato es la desarticulación de esa dimensión de violencia intrínseca del argumento. En efecto, el relato aparece sistemáticamente atravesado por citas, referencias y alusiones al cine y a la literatura occidental; la narradora va urdiendo sus tramas mediante una proliferación de referencias literarias o cinematográficas con las cuales los personajes, elementos y situaciones que narra son puestos en relación. Veamos algunos ejemplos: el cuarto que Vilma reserva para Carola en la casa de la montaña, donde ésta podrá dedicarse a escribir la novela sobre el “caso Malén”, es un “muy woolfiano cuarto propio” (7); Paul, el marido celoso de Vilma es, en principio, una “reencarnación caucásica del Moro de Venecia” (15), pero cuando a través de los relatos de su amiga, Carola toma conocimiento de su carácter violento, comienza a referirse a él como “Barba Azul” (19) o “Gilles de Rais” (18). A su vez, Vilma, deseosa de aventuras eróticas, es para Carola “Vilma Bovary” (15). Según muestran estos ejemplos, el sistema de citas puesto en juego en el relato de Carola constituye un intertexto que expone precisamente los *nombres* de una construcción de género culturalmente legitimada, en función de la cual se *generizan* los personajes y situaciones narrados. Por consiguiente, en tanto las caracterizaciones de género en la narración de Carola surgen de la cita de esos modelos previos, reguladores; el género aparece en este cuento como la puesta en práctica, la actualización, la cita de una ley, de una norma genérica cristalizada, en cada caso, en un nombre propio. Es decir que el género se plantea en “Pasión de historia” como una instancia fundamentalmente performativa y citacional.<sup>3</sup> En efecto, Carola parodia su propio acatamiento y conformidad con los códigos y

<sup>2</sup> Si bien el destino sufrido por Vilma es incierto, ya que puede haber muerto a manos de su marido o haber desaparecido, el texto da suficientes indicios como para inferir la muerte de ésta: no sólo las otras dos tramas implican la muerte de las mujeres que las protagonizan, sino que la última foto del álbum de Paul, donde Vilma aparece posando a la manera de un trofeo de caza junto a una cabeza de sarrio, prefigura su destino violento.

<sup>3</sup> La performatividad constituye, según Judith Butler, una práctica citacional y reiterativa de una norma o de un conjunto de normas que adquiere la apariencia y el status de un acto presente, de manera tal que oculta o disimula las convenciones que repite (Butler, 1993; p. 12). La performatividad consiste en la cita de una norma que se oculta a sí misma en tanto cita.

conductas de género preestablecidos por los modelos culturales legitimados, de modo tal que dichos modelos exhiben hiperbólicamente su función normativa y reguladora.<sup>4</sup> Así, por ejemplo, la narradora dice: “regresaba yo de la escuela, con los dedos enroscados de dolor dentro de los tacos de cuatro pulgadas que recetaba la elegancia” (10). Luego, cuando una vecina le informa que un desconocido en motocicleta ronda vigilando su ventana, “supe manifestar un recatado disgusto ante aquel alerta de huracán para mi supuesta castidad” (10), dice. En los Pirineos, cuando el marido de Vilma le propone ir al correo “después de los bonyures de rigor” (27), Carola acepta la invitación “con la debida dosis de timidez y cortesía” (27). Según se ve en cada uno de estos ejemplos, Carola hace explícita la correspondencia de su conducta individual con la convención, con la “receta” que dictamina los comportamientos recomendables de acuerdo con una determinada construcción de la femineidad. Sin embargo, en la medida en que la conformidad, la adecuación del comportamiento individual con la norma, se lleva a cabo como gesto hiperbólico, paródico, dicha conformidad desplaza a la norma que al mismo tiempo acata: una repetición de la ley en forma de hipérbole acata y cuestiona al mismo tiempo la legitimidad de ésta (Butler, 1993; p. 122).

Pero el juego citacional e hiperbólico se intensifica aún más cuando la narradora describe las conductas y situaciones como actuación intencional, representación de un papel, juego teatral o cinematográfico. Así, al comienzo del texto, Carola narra su ruptura con Manuel de la siguiente manera:

No sé cuál de los dos se botó más: si yo, fingiendo unos celos de pacotilla para suavizar el karatazo o él, haciendo de chillo contrito en un papelote que bien hubiera podido ganarle el Oscar de *best supporting actor* (7).

Cuando descubre que el desconocido que acecha su ventana es su ex-pareja, dice: “se trataba nada más y nada menos que de “El Retorno de Manuel”, película que ya había tenido que tirarme varias veces” (11). Días después, al encontrarse con Paul en la escalera, Carola pregunta por Vilma —que permanece encerrada en su cuarto— “con un airecito bobalicón de yo-no-he-visto-nada” (31):

—¿Está mejor?— dije yo, entrando en mi papel de idiota del barrio.

—No quiso comer— dijo él, entrando en el suyo de marido buenagente (31).

---

<sup>4</sup> Sigo los lineamientos teóricos de Linda Hutcheon, para quien la parodia se define como un tipo de intertextualidad en el cual un texto parodiante refiere a otro, parodiado. De acuerdo con esta definición, el objeto de la parodia es necesariamente un texto o un elemento textual con el cual el texto parodiante establece una distancia crítica (Hutcheon, 1978; p. 468). En este caso, considero como texto parodiado las construcciones culturales de género que “Pasión de historia” interpela mediante la cita.

## 2.

En "Pasión de historia", el género se constituye como cita, repetición, puesta en escena, de una norma o de un modelo previamente legitimado que funciona como instancia reguladora. Ahora bien, la cita y la actuación no sólo exhiben la escena de la producción del género (Butler, 1992; p. 93), sino que al mismo tiempo ponen en juego las tecnologías mediante las cuales se construye y representa la norma genérica.<sup>5</sup> Las permanentes alusiones al cine y a la literatura hacen visible, en el texto, el papel fundamental de estas tecnologías en la construcción y en la representación de la identidad de género.<sup>6</sup> Así, por ejemplo, describe Carola su primera impresión de los suegros de Vilma:

... él, con su boina negra y su bastón; ella, con un delantal puesto y cafetera en mano; los dos muy arquetipo de pareja francesa de provincia *via Chabrol* (13, bastardilla mía).

Al escuchar los relatos de su amiga, la narradora reflexiona:

Por mi mente desfilaron todas las mujeres infieles por aburrimiento de la literatura y el cine franceses mientras Vilma Bovary perseveraba en su insólita narración (15).

Y así sucesivamente:

En la media luz de la lectura, Malén se va vistiendo de negro como un sueño Truffaut (17). [...]

Este *huis clos* acomplejaría al soso trío de Sartre (27-28). [...]

Pero como en *dénouement* de Brian de Palma, Vilma no juyó (30).

Además del cine y la literatura, la fotografía es otra de las tecnologías que el relato hace intervenir en los procesos de construcción y representación del género. La fotografía interviene explícitamente en la *generización* de los personajes, ya que los cuerpos "fotografiados" que se describen en el texto exhiben una constitución material radicalmente diferente según se trate de hombres o de mujeres<sup>7</sup>. Así, por ejemplo, "lo cierto es que Malén me había agarrado *in*

<sup>5</sup> Tomando como punto de partida las teorizaciones de Michel Foucault en *Historia de la sexualidad*, Teresa de Lauretis considera que el género es el producto de varias tecnologías sociales como el cine, los discursos institucionales, las epistemologías, las prácticas de la vida cotidiana (Lauretis, 1987; p. 2).

<sup>6</sup> De acuerdo con Lauretis, si el género se concibe como la representación de un modelo, esa misma representación refuerza y consolida a la vez el modelo representado (Lauretis, 1987; p. 3).

<sup>7</sup> En este punto me parece necesario recordar que, de acuerdo con Judith Butler, la materialidad del cuerpo no puede ser pensada como previa a su interpretación cultural. Por el contrario, la materialidad corporal debe pensarse como construida a partir de una matriz genérica doble y oposicional (Butler, 1993; p. 29). En este sentido, el género no debe ser concebido simplemente como la inscripción de un sentido cultural sobre un sexo/cuerpo dado previamente; el género debe designar también al aparato mismo de producción en función del cual los sexos son establecidos (Butler, 1990; p. 7).

*flagranti* desde aquella foto suya junto a la de su asesino en la primera plana del *Vocero*: guapísima ella, melena lolaflores, labios más que carnosos, mirada ojerosa; él, guapo también, con el ceño fruncido y la expresión satisfecha del que ha cumplido con un deber horrendo pero deber al fin" (8).

El párrafo citado expone, a partir de la yuxtaposición de las dos fotografías, dos formas distintas de materialización de los cuerpos en función de la dualidad genérica. Mientras en la descripción del varón se consigna fundamentalmente la expresión de su rostro, sin dar ningún dato de su apariencia física más que el hecho de ser guapo, la mujer es descrita en función de determinados atributos físicos —pelo, labios, ojos— que se destacan como signos de sensualidad.

De manera semejante, en las tarjetas postales que Carola escribe desde los Pirineos, se iluminan elementos precisos en la representación del cuerpo femenino:

Son fotografías antiguas de mujeres regordetas exhibiendo nylons negras y bocas de culo de gallina (25).

Y cuando la narradora es recibida en los Pirineos por los suegros de Vilma, los comentarios elogiosos giran alrededor de sus atributos físicos:

Ambos me saludaron efusivamente, elogiaron mis largos cabellos negros plagados de horquetillas, el amarillo hepatitis de mi piel y otros encantos boricuas que sacan de apuros (13).

Finalmente, el juego de seducción entre Vilma y el doctor Rousseau es descrito por Carola de la siguiente manera:

Vilma está recostada contra el ropero, pubis protuberante, suéter muy pegado, labios como camión de bomberos. [...] Vilma, terrible, se acuesta al lado mío. Jean-Pierre se sienta al borde de la cama. [...] Vilma le quita el estetoscopio de las manos y se ausculta ella misma, en un despliegue deslumbrante de tetas tropicales (26).

A partir de estos ejemplos, me parece lícito concluir que las descripciones aquí consignadas proponen una cartografía del cuerpo femenino que no sólo "representa" la materialidad de dichos cuerpos, sino que fundamentalmente la constituye. El relato de Carola describe los cuerpos femeninos al tiempo que los *escribe* de acuerdo con los procesos de materialización regidos por la construcción oposicional del género.

Es, sin duda, en la trama correspondiente al "caso Malén" donde las variables de género que intervienen en la materialización del cuerpo femenino se vuelven más evidentes. En las escenas del relato sobre Malén, consignadas por

---

En la medida en que no hay acceso a un cuerpo que no haya sido ya interpretado por significaciones culturales, el sexo —o el cuerpo— no debe ser considerado como una facticidad anatómica pre-discursiva, sino más bien como efecto o como construcción de género, puesto que el cuerpo no tendría existencia significable previa a su marca genérica (Butler, 1990; p. 8).

Carola, la construcción discursiva del cuerpo de la mujer presupone una mirada que lo constituye como objeto sexual:

... Malén cambia el disco y se recuesta. Está desnuda y su piel oscura brilla bajo la lamparita azul. Está toda desnuda y la música es un rock bien punk [...]. Malén retira el disco, se mira, pone el radio, se recuesta. Está desnuda y su piel oscura brilla bajo la lamparita roja. Está toda desnuda y la música ahora es un bolero viejo, bolero Dipiní de amores despechados... (16-17).<sup>8</sup>

Esta mirada, este punto de vista, vuelve a aparecer en las entradas del diario de Carola. Con fecha del 28 de julio, dice: “Carta de Mami. La isla resucita. Y con ella, Malén: frutas en la cabeza y plumas en las nalgas” (23). Luego, en la entrada correspondiente al 31 de julio:

...Miro a través de las miamis. Malén ha vuelto de la tumba, más radiante que nunca. Su cuerpo desnudo despide una luminosidad que todo lo envuelve. Camina triunfal por el pasillo transfigurado y las puertas se abren para dejarla entrar, oh Señora Malén, diosa de las tinieblas pasionales. [...] Un hombre se le acerca. No puedo ver la cara. Le acaricia las nalgas, jadeando fuerte como con pulmonía. Ella se da, suspira, gime, sus manos trepan por la espalda del hombre, por los hombros del hombre hasta el cuello. Y aprietan, dulcemente aprietan... (25)

Según muestran los ejemplos consignados, me parece lícito proponer que en este texto el cuerpo de las mujeres se constituye sistemáticamente como objeto de una mirada que lo reduce a la carnalidad y parcializa su materialidad en función de los puntos de placer privilegiados en el intercambio heterosexual: boca, tetas, pubis, melena, nalgas. Por consiguiente, esta cartografía del cuerpo femenino que *releva* aquellos puntos significativos en el intercambio heterosexual, parece mostrar que la materialidad misma de los cuerpos se establece de acuerdo con una construcción genérica previa, que garantiza y regula la diferencia sexual en función de la vigencia del mandato cultural de la heterosexualidad.

El cuerpo de los hombres, en cambio, no aparece parcializado o recortado a partir de una mirada que lo fragmente y lo objetivice. Carola sólo describe y comenta la presencia física de los hombres en relación con ciertas características que exceden claramente la materialidad corporal. Es así como —según señalamos más arriba— al describir la foto del asesino de Malén se detiene nada menos que en la expresión de “haber cumplido con el deber” (8) que el hombre trasunta. Cuando los Rousseau entran en escena, la narradora dice:

---

<sup>8</sup> Según Becky Boling, el punto de vista desde el cual se narra esta escena se explica argumentalmente porque Carola imagina el crimen a través de los ojos del asesino, que espía a Malén (Boling, 199; p. 91). Sin embargo, me parece que la construcción corporal de las tres mujeres protagonistas del texto —Carola, Vilma y Malén— autoriza a postular esa masculinización de la mirada que Boling trabaja en relación con la imagen de Malén.

Por la noche llegaron los inquilinos del apartamento que alquilan los padres de Paul encima del garage. El es médico en Toulouse. Ella es, bien evidentemente, la mujer del doctor. [...] El habla muy bien el español, adivino impurezas cachacas en su árbol genealógico. Encanto considerable (23).

En este párrafo, el hombre aparece caracterizado "bien evidentemente" por su actividad profesional, por su dominio de otra lengua y por su "encanto considerable", que si bien puede suponer el aspecto físico, claramente lo trasciende. Sin embargo, creo que el punto más significativo, en este sentido, radica en el hecho de que *la única característica física masculina que se describe en todo el texto son los ojos de Paul*. Veamos. Al narrar el paseo familiar del domingo, Carola dice:

Paul se puso locuaz. Iba enseñándome los sitios de interés, lleno de orgullo regional. Me interceptaba la mirada en el espejo como quien no quiere la cosa, lo que me hizo notar que *tenía los ojos verdes y nada feos*, por cierto (20, bastardilla mía).

Esta específica referencia a los ojos adquiere pleno sentido en relación con la economía escópica puesta en juego en el texto. En efecto, la materialización del cuerpo femenino en función de una cartografía que lo organiza y jerarquiza de acuerdo con los imperativos del deseo heterosexual tiene como correlato, precisamente, la prevalencia cultural de la mirada masculina. Es decir, la construcción dual del género se juega en un plano fundamentalmente escópico en el que la oposición mirar/ser objeto de la mirada resulta constitutiva de la oposición masculino/femenino respectivamente.

### 3.

Al escribir la novela de Malén, Carola intenta dar *otra* visión de los hechos, construir una versión del crimen capaz de contrarrestar la "moraleja reaccionaria para mujeres chochicalientes" (7) que se desprende de las versiones oficiales del caso: "el entrelíneas resultaba bastante obvio: ni de madera son buenas" (8). Sin embargo, la narradora relata el fracaso de su propia escritura.<sup>9</sup> En reiteradas oportunidades, confiesa su imposibilidad o su dificultad para escribir la historia de Malén:

Así empecé a tejer el cuento de Malén, la novela de Malén, porque cada día se iba enredando más la madeja de escenas sueltas, deshilachadas, donde siempre faltaba algo: la costura decisiva, el hilo que las pusiera a significar (9). [...]

El día siguiente empecé un diario en una libreta llena de viejos cuentos natimuertos. ¿Actividad sustituta por la novela abandonada? (22).

<sup>9</sup> Siguiendo a Todorov, Boling sostiene que en el cuento policial hay siempre dos historias: la primera es el crimen inicial que da lugar a la segunda historia que es la investigación y reconstrucción de ese crimen. Sin embargo, esta autora señala otra vuelta de tuerca, ya que en esta novela "la verdadera historia consiste en cómo el acontecimiento debe ser convertido en 'la novela de Malén'" (Boling, 1991; p. 90).

Es cierto que, por un lado, su comprensión del caso cuestiona explícitamente el relato oficial. Pero, por otro lado, la narradora no logra plasmar su visión de los hechos en la escritura de su proyectada novela y conformar así una versión diferente de lo ocurrido, una versión que reconstruya el punto de vista, la mirada de su protagonista. En los párrafos de la interrumpida novela, Malén no es nunca sujeto, sino, sistemáticamente, objeto de una mirada que se identifica —como ya intenté demostrar— con un punto de vista masculino.

Algo semejante ocurre con las historias que Vilma relata a Carola durante sus vacaciones en los Pirineos y que ésta consigna por escrito. En esta trama, el punto de vista femenino aparece repetidamente desautorizado, cuestionado, de manera que también este relato se vuelve una serie de escenas “sueltas, deshilachadas” donde nuevamente falta “el hilo que las pusiera a significar” (9).

La cosa sonaba tan extraña, tan conspiratoria, tan Daphne Du Maurier, que llegué a pensar que se trataba de una fantasía paranoide de mi amiga. ¿Tanto la había afectado la nostalgia? No dije nada por razones obvias y además, porque la historia —maldita dicotomía del oficio— me parecía absolutamente fascinante (15). [...]

Me costaba trabajo asociar aquel relato de pasiones desbocadas que tejía Vilma con paciencia tercermundista, como telenovela vitalicia sin cambio de canal que me salvara, con aquella gente amable y hospitalaria que se desvivía por complacerme (19).

La dimensión horrorosa y siniestra de la situación narrada por Vilma se relativiza ante el predominio de la duda. El punto de vista de la mujer aparece una y otra vez interrogado por Carola, cuestionado en cuanto a su veracidad. El relato de Vilma nunca llega a adquirir, para la narradora, dimensión de realidad. Por consiguiente, me atrevo a sugerir que la falta de crédito a los relatos de Vilma resignifica de manera decisiva la imposibilidad de Carola de escribir la novela de Malén. Ambas imposibilidades pueden ser pensadas como los efectos, o los límites, de una economía discursiva que oblitera y descalifica el punto de vista —la versión— de las mujeres.

#### 4.

Significativamente, la versión —la mirada— de Paul sobre Vilma no aparece, en el discurso de Carola, reducida al estatuto de ficción. Cuando Paul dice que Vilma “ha cambiado mucho, que está como reviviendo su adolescencia, que dice mentiras, que se inventa cosas” (27), ese enunciado persiste en la cabeza de Carola, poniendo en evidencia que la narradora le atribuye cierta credibilidad: “Un siniestro *playback* me atormenta: “que dice mentiras, que se inventa cosas...” (27). Ni siquiera la visión del álbum de fotos de caza de Paul, donde el costado violento de este personaje se exhibe claramente y cuya última foto trasunta un sentido probablemente anticipatorio, contribuye a disipar las dudas de Carola:



Brillosa, 8 x 10, inmensa, en un blanco y negro radical: una cabeza de sarrio y, junto a su falsa sonrisa disecada, cachete con cachete, como en extraño clinche bolerístico, la cara traviesa de Vilma, con los ojos saltones y la lengua por fuera (33).<sup>10</sup>

La lógica serial del álbum no deja demasiado margen para dudas: la mujer de Paul es, muy probablemente, la próxima víctima. Mediante la frase “antes, durante y después del estirón de pata” (33) se instaura el probable carácter premonitorio de la última fotografía. Es decir que si bien el discurso de Carola incluye elementos que sugieren el destino violento de Vilma, estos no llegan a articularse de manera significativa como para conferir credulidad al relato de su amiga.<sup>11</sup> La autoridad conferida a la mirada, al punto de vista masculino, redundante en una sistemática desarticulación del horror y del peligro en el relato de Carola. El episodio ya mencionado en que la narradora descubre los ojos de Paul revela toda su carga significativa si entendemos más allá de lo literal una frase clave. Recordemos lo dicho por Carola: “me *interceptaba la mirada* en el espejo como quien no quiere la cosa, lo que me hizo notar que tenía los ojos verdes y nada feos, por cierto” (20, bastardilla mía). Teniendo en cuenta que la palabra “interceptar” significa —de acuerdo con María Moliner— “apoderarse de una cosa impidiendo que llegue al sitio a donde va destinada [...]. Impedir que una cosa llegue a cierto sitio poniéndose o poniendo algo en su camino, o cortando éste” (Moliner, 1998; p. 153), la frase citada resulta contundente si se entiende que la mirada, el punto de vista, la versión femenina de los hechos se halla *interceptada*, es decir detenida, es decir enmudecida en el texto, por la mirada —la versión— masculina.

Si la novela de Malén no se escribe porque la ausencia del punto de vista femenino enmudece la articulación de un sentido diferente de la historia, la dimensión siniestra de la narración de Vilma se halla, también, enmudecida, interceptada, por la versión de su marido. Carola llega a imaginar, a prever, el asesinato de Vilma, mientras mira hacia afuera por la ventana de su cuarto. Sin embargo, apelando al procedimiento ya señalado, reduce el acontecimiento imaginado a una escena fílmica, en la cual la mudez de la espectadora se halla implicada por definición:

Conjuré la escena: Vilma y el Jean-Pierre, ancestralmente espatarrados en el callejón entre las dos casas o rodando por el polvo del garage. [...] no se percatarían de la reptil llegada de Paul, con la carabina al hombro. En cámara superlenta, el noble cornudo cogería impulso y puntería, esperando el momento preciso del despeque mientras esta servidora presenciaba muda, desde su hitchcockiana ventana, el final de Vilma (30).

<sup>10</sup> Me parece interesante la interpretación de Boling, según la cual una vez más se espera de Carola que asuma una posición de sujeto masculina y disfrute de la broma al mirar la fotografía con Paul (Boling, 1991; p. 93).

<sup>11</sup> Sostiene Boling que Vega utiliza a sus detectives femeninas para cuestionar el papel de las mujeres en la reproducción y perpetuación de la ideología y el orden dominante (Boling, 1991; p. 89).

La mudez de la narradora ante este episodio de violencia está implicada por su posición de espectadora “fílmica” de la escena. Por consiguiente, si la mudez resulta estructuralmente constitutiva del punto de observación ocupado por Carola junto a la ventana, esto implica que *el texto vuelve a construir un punto de vista mudo para este nuevo acto de violencia genérica*. Pero, además, por segunda vez ocurre que la escritura que se propone reparar, reponer *otra* visión de los hechos, articular *otro* sentido de los mismos —como la novela de Malén— no llega a término. Porque la carta que Carola escribe a Vilma una vez de regreso, desde Puerto Rico, “una larga carta llena de interrogaciones, de consejos, de todo lo que no había tenido los ovarios de decirle” (35-36), nunca llega a destino.<sup>12</sup>

## 5.

Sin embargo, hay un texto dentro del texto que sí llega a destino: el manuscrito de Carola es publicado —según nos enteramos por la nota final de la editora— luego de la muerte de su autora. Si la carta para Vilma y la novela sobre Malén son escrituras “interceptadas” que no llegan a término, por el contrario, la edición del manuscrito de Carola seguido de la nota de la editora resignifica el “fracaso” de las otras escrituras. Su “publicación” constituye una estrategia para crear un espacio —el de la lectura del texto “Pasión de historia”— donde sí es posible construir *otro* sentido, *otra* mirada sobre lo narrado y reponer “el hilo faltante, la costura decisiva” que confiera sentido a las tramas deshilachadas del cuento. Al narrar la historia de Malén y de Vilma, Carola está narrando —nos enteramos al final del cuento— su propia historia, su propia muerte a manos de su ex-amante. Ahora bien, el destino común sufrido por las tres mujeres protagonistas del relato —cada una de ellas asesinada por su ex-pareja— exhibe un deslizamiento que va de la constitución del cuerpo femenino como objeto de la mirada, a su consiguiente constitución como objeto de la violencia. De acuerdo con Boling, el contexto de la foto de Malén —el crimen pasional— determina la lectura de la foto. En tanto imagen construida para “titular” —dice Boling— “habla a un sujeto masculino, construyendo a la mujer como objeto” (Boling, 1991; p. 90). Sin embargo, queda claro en el texto que los cuerpos de las tres mujeres son pasibles de una misma

<sup>12</sup> Según Boling, la complicidad por parte de Carola en la reproducción de la ideología se ve agravada por su fracaso en intervenir para impedir el crimen. Su viaje de regreso a Puerto Rico es un signo de su tácita complicidad, de su aceptación de la posición de Vilma como víctima (Boling, 1991; p. 93). No concuerdo totalmente con la explicación de la conducta de la narradora en términos de complicidad. Me inclino más bien a pensar su “pecado de omisión” como efecto de la contradicción básica que atraviesa al sujeto femenino que, aun teniendo una posición crítica respecto de la norma genérica, está inevitablemente constituido por y a partir de esa misma norma. La posición de Carola ilustra bien la paradoja señalada por Butler y Lauretis, según la cual el sujeto que resistiría las normas genéricas reguladoras de la subjetividad necesariamente está él mismo habilitado, construido, subjetivado por tales normas (Butler, 1993; p. 15). “Somos sujetos históricos gobernados por relaciones sociales reales que incluyen centralmente al género” (Lauretis, 1987; p. 10).

lectura —una misma mirada— que efectivamente implica y es implicada por el contexto social en el cual el crimen pasional tiene lugar. Sigo las hipótesis de Kuhn en *The Power of the Image: Essays on Representation and Sexuality*, en cuanto a que toda mujer espectadora o bien adopta una posición masculina en tanto *voyeur*, o bien se identifica con la mujer de la imagen, Boling propone que Carola asume ambas posiciones frente a la fotografía de Malén, y que estas posiciones están indisolublemente ligadas (Boling, 1991; p. 91). Creo que esta pertinente afirmación puede agudizarse aún más si pensamos que la identificación misma de la narradora con la imagen femenina que Malén representa —identificación que en el texto culmina con el cumplimiento de un destino similar al de las otras dos protagonistas— necesariamente *presupone* como previa la mirada que ha construido esa imagen. Es decir, la identificación de Carola se produce con una determinada imagen ya construida y legitimada de la femineidad, y esa identificación es actuada hasta sus últimas consecuencias. Dicho de otro modo, es necesario tener en cuenta que la imagen en cuestión encarnada por Malén es ya resultado, construcción, cristalización de una mirada —y de un deseo— que la ha constituido y que la reproduce.

Por consiguiente, si aceptamos que “la muerte metafórica de la mujer en el imaginario construido por la pornografía se vuelve concreta en los relatos de Vega” (Boling, 1991; pp. 95-96), esto se debe precisamente a que *esa construcción imaginaria constituye en sí misma un acto de violencia* en el que la muerte está implicada. En este sentido, creo que la “carne marcada” (21) de Malén; “la minuciosa geografía de las puñaladas” (8) en su cuerpo; “la frase *DESTINATAIRE INCONNU* trazada en rojo sobre el nombre de Vilma” (36) en el sobre devuelto a Puerto Rico; el tiro en la cabeza que Carola recibe de “un desconocido” la noche del 31 de diciembre (36), instauran el cuerpo femenino como lugar de inscripción, de escritura, de una construcción de género intrínsecamente violenta. Si —tal como intenté demostrar— la proliferación de citas que atraviesa el relato de Carola actualiza y confirma la vigencia de una determinada construcción genérica; si cada cita funciona como instancia constitutiva y legitimadora de la construcción y representación de la identidad de género en el texto, resulta que la “cita” paradigmática, la que da finalmente “la costura decisiva” que vincula las tres historias del cuento, es *la cita con la muerte*. Efectivamente, el final de cada una de las tres historias es el repetido acto de violencia perpetrado por los “machos desechados”. Por consiguiente, me parece lícito proponer que si la performatividad genérica consiste en una reiteración de normas que supone necesariamente un proceso de iterabilidad (Butler, 1993; p. 95), “Pasión de historia” muestra que la iterabilidad máxima del relato —aquello que se repite en las tres tramas del cuento— es, por un lado, la muerte violenta de los personajes femeninos; y por otro, la portación y el uso de las armas por parte de los personajes masculinos: la carabina del cazador en el caso de Paul, la daga del asesino en el caso del amante de Malén y la pistola del “sátiro cronometrado” (10) en el caso de Manuel.

## 6.

La violencia que se ejerce sobre los cuerpos de las mujeres del relato es una violencia con marca de género que se muestra como correlato de esa mirada que constituye al cuerpo femenino como su objeto.<sup>13</sup> Si tenemos en cuenta que la materialización diferente del cuerpo femenino y del masculino obedece —como he intentado demostrar— a variables genéricas que instauran una relación jerárquica entre los sexos; si recordamos que “los entrelíneas moralizantes” de las versiones oficiales sobre el caso Malén rezan que “ni de madera son buenas” (8); si reconocemos la vigencia social de la construcción de género que hace de Malén “esa mujer tan indecente paseándose desnuda por el pasillo de noche, un-hombre-diferente-cada-día y con razón túvole que pasar lo que pasóle” (8), ya que “por estar rezando no fue” (9), resulta que los tres crímenes “ejemplarizantes”<sup>14</sup> cometidos por los “machos despechados” no constituyen —en palabras de Teresa de Lauretis— “un quiebre en el orden social” (1987; p. 34). Por el contrario, se trata, según esta autora, de un ejercicio de la violencia que apunta a “la conservación de una cierta clase de orden social” (Lauretis, 1987; p. 34). Es decir, que el reconocimiento de una determinada construcción de género como condición de posibilidad de estos “crímenes ejemplarizantes” pone de manifiesto la dimensión política de las relaciones de género, desdibuja la barra de separación entre lo público y lo privado y politiza los crímenes cometidos, apartándolos del ámbito de la “familia” para colocarlos en el plano de lo social.

Ahora bien, la imposibilidad de Carola de prever un idéntico final para sí misma a pesar de dedicarse a investigar el “caso Malén”; su incapacidad para dimensionar adecuadamente el peligro implícito en la situación conyugal de Vilma; su fracaso en llevar a término la escritura de la novela documental, tienen como condición una imposibilidad previa: la imposibilidad de articular discursivamente su propio lugar de objeto de la violencia. Articulación discursiva que está a todas luces *interceptada*, en la medida en que lo siniestro y violento de la cotidianidad se diluye en la retórica humorística y grandilocuente empleada por la narradora. El texto exhibe una tensión, una contradicción permanente en el relato de Carola, que expresa la posición paradójica de ésta: Carola escribe un relato paródico que pone en escena la construcción citacional

<sup>13</sup> De acuerdo con Teresa de Lauretis, el objeto -hombre o mujer- sobre el cual se ejerce la violencia determina el sentido del acto violento (Lauretis, 1987; p. 42). Sin duda, el cuerpo de las mujeres presentado en el texto como objeto de violencia resignifica esa violencia en la medida en que pone en juego los presupuestos genérico-sociales en virtud de los cuales “la institución de la heterosexualidad definió la violencia como componente normal de las relaciones heterosexuales [...] donde los hombres [poseen] derechos sobre los cuerpos de las mujeres” (Lauretis, 1987; p. 37).

<sup>14</sup> Delia Galván propone que la tesis “El crimen ejemplarizante, una constante en la historia colonial de Puerto Rico” que escribe Emanuel en “Sobre tumbas y héroes” —otro de los relatos incluidos en el volumen— puede aplicarse, por un mecanismo de analogía, a los cuentos en que los personajes femeninos son asesinados como escarmiento por “haberse portado mal” (Galván, 1993; p. 142).

del género, esto es, la performatividad de la identidad genérica entendida como repetición, como cita de un modelo previo, constitutivo y regulador. Sin duda, la construcción paródica de su discurso revela una distancia crítica con respecto a los mecanismos que intervienen en la construcción de la identidad de género. Pero esta distancia crítica que se despliega en el juego paródico no redundante, obviamente, en un habitar fuera del género.<sup>15</sup> En reiteradas oportunidades durante el relato *Carola mira por la ventana* a Malén y a Vilma intentando —infructuosamente— articular un punto de vista femenino:

... Miro a través de las miamis. Malén ha vuelto de la tumba, más radiante que nunca. Su cuerpo desnudo despide una luminosidad que todo lo envuelve (25). [...]

Me acerqué a la ventana de cristal para ligar a pupila suelta. [...] Vilma, andando de noche sola, en pijama *baby-doll*, qué ovarios (29). [...]

... esta servidora presenciaba muda, desde su hitchcockiana ventana, el final de Vilma (30). [...]

... le dije adiós a Vilma por la ventana (35).

Pero además, ella misma es, a su vez, mirada —y asesinada— a través de su ventana:

Lo inquietante del caso, según Doña Finí, era que el aplanador de calles, quien para colmo estaba motorizado, no le desclavaba el ojo a la ventana de mi cuarto... (10). [...]

El 31 del mismo mes, mientras despedía el año con unos amigos, [Carola Vidal] murió de un tiro a la cabeza que le disparó por la ventana de su residencia un desconocido (36).

Hacia el final del texto, el ojo masculino reubica a la narradora *del otro lado de la ventana*, como objeto, al mismo tiempo, de la mirada y de la violencia. El tiro *en la cabeza* que Carola recibe resulta significativo en tanto *punto final* que enmudece a quien intentó pensar *otra* relación de los hechos. Sin embargo, la nota final de la editora repone la voz femenina silenciada. Este acápite restituye —rescatando el sentido etimológico del término— la *cabeza* de mujer que da la costura decisiva a las tramas deshilachadas del manuscrito de Carola, presentando la edición de éste como “textimonio”:

A principios de diciembre, 1982, la autora nos trajo este manuscrito que hoy publicamos en nuestra colección TEXTIMONIOS (36).

<sup>15</sup> El título del cuento puede ser leído, de acuerdo con la hipótesis que desarrollo a lo largo de este trabajo, en relación con la “pasión” —en el sentido de padecimiento— de la “historia” —es decir, la construcción discursiva— del género, que atraviesa y constituye a los personajes. Sin duda, la “pasión de historia” alude, en una de sus posibles interpretaciones, a la subordinación y el acatamiento necesarios respecto de las normas genéricas reguladoras de la subjetividad.

En virtud de este artificio, la lectura del texto va a constituir la instancia en la cual “la madeja de escenas sueltas, deshilachadas” (9) será puesta a significar. “Desde el momento en que la novela tiene un final abierto, inconcluso, esto implica que las historias retroceden *ad infinitum* ante el lector. Lo que era una interesante pesquisa de la narradora/escritora se vuelve una metáfora para un lector comprometido. La distancia entre escritora y lector/a resulta ser una cuestión de perspectiva” (Boling, 1991; pp. 93-94). Es así como el lector será el “nuevo detective” que deberá comprender que las tres tramas constituyen “un solo caso, ‘una simple historia de celos’” (Boling, 1991; p. 94).

Al tomar en cuenta esta equiparación lector/detective que la crítica propone, me interesa remarcar que la búsqueda de solución y justicia en la lectura no deben pensarse, a mi entender, sólo a nivel argumental —quién fue el asesino de Carola—, ya que la obviedad de la respuesta (de acuerdo con los indicios diseminados por el texto) reclama una “justicia” de lectura que exceda lo meramente argumental y vincule, en cambio, los crímenes sin castigar del cuento con un orden genérico —y jurídico— que se plantea como condición de posibilidad de los mismos.

Si el primer efecto de lectura, inducido por el tono humorístico y el registro paródico del texto, es la disolución o neutralización del aspecto siniestro y violento que el argumento innegablemente conlleva, me parece lícito leer este *efecto de lectura como una puesta en acto de la invisibilización social de la violencia genérica*. Parecería, en verdad, que en una primera lectura de este cuento se pondrían en juego *los mismos mecanismos de automatización* en virtud de los cuales la violencia de género pasa, en última instancia, inadvertida.

En una entrevista, Ana Lydia Vega declara que “los crímenes que se describen en todo el libro son crímenes reales que han ocurrido en Puerto Rico” (Matibag, 1993; p. 83). Creo que esta declaración de la autora contribuye a reforzar, extra-textualmente, la categorización intratextual del cuento como “textimonio” (36). En este sentido, coincido con la categorización que hace Galván de los cuentos de Vega como “*thrillers* socialmente conscientes” (Galván, 1993; p. 142). En la misma entrevista, Ana Lydia continúa refiriéndose a *Pasión de historia*: “lo humorístico es una constante en ese libro, pero no esconde el hecho de que el tema principal de ese libro sea la muerte; es un libro construido en torno a la muerte. La muerte por crímenes pasionales, sexuales, o la muerte por crímenes políticos; tiene la muerte detrás de la política y el sexo. Entonces lo que pasa es que la atmósfera de los cuentos es tan humorística que quizás uno no se da cuenta de que está ante eso” (Matibag, 1993; p. 85).

Algo semejante afirma María Solá: “la amenaza contra la seguridad y la vida de la mujer está latente en casi todas las tramas del libro [...]. En diferentes registros humorísticos, desde liviano hasta macabro, cuentos como ‘Caso omiso’ y el relato que da título a la colección se refieren a sucesos de violencia e insensibilidad, sobre todo en las relaciones maritales o ‘amorosas’.

[...] Una lectura rápida de 'Caso omiso' quizá no vea el lado siniestro de este texto ameno y juguetón" (Solá, 1990; p. 37). Concuerdo plenamente con estas afirmaciones, puesto que yo misma, en un breve artículo sobre este cuento, alguna vez me referí al argumento de "Pasión de historia" como "sencillo" e "insignificante" (Ostrov, 1991; pp. 78 y 82).

Por todo lo dicho, me atrevo a proponer que nos encontramos ante un texto que insta en su misma estructura el riesgo de su propia "mala lectura"; esto es, esa lectura que funcionaría como instancia de reproducción ideológica al actualizar y repetir los mecanismos sociales de neutralización, naturalización e invisibilización de la violencia genérica o, mejor dicho, de los presupuestos de género que los crímenes narrados en el texto implican. La invisibilización de las variables de género que intervienen en el crimen pasional induce a categorizar esta clase de episodios, sin duda, como actos de violencia, pero obtura su vinculación con un orden genérico y jurídico que se plantea como su condición de posibilidad.

En este sentido, sugiero que la justicia que el texto reclama consistiría en una lectura que logre sustraerse de los mecanismos de automatización y repetición ideológica para dar finalmente esa "costura decisiva" que resignifique los actos de violencia narrados en el cuento en función de los presupuestos de género que los posibilitan.

*Andrea Ostrov*  
*Universidad de Buenos Aires*  
*Argentina*

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Boling, Becky. "The Reproduction of Ideology in Ana Lydia Vega's 'Pasión de historia' and 'Caso Omiso'". *Letras femeninas* 17. 1-2 (primavera de 1991); pp. 89-97.
- Butler, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.
- Butler, Judith. "Problemas de los géneros, teoría feminista y discurso psicoanalítico". *Feminismo/postmodernismo*. Linda J. Nicholson (comp.) Buenos Aires: Feminaria ed., 1992; pp. 75-95.
- Butler, Judith. *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of Sex*. New York: Routledge, 1993.
- De Lauretis, Teresa. *Alicia ya no*. Madrid: Cátedra, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Feminist Studies/Critical Studies*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Films and Fiction (Theories of Representation and Difference)*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

- Galván, Delia. "Sincretismo cultural en estructura policíaca: Ana Lydia Vega y su *Pasión de historia*". *The Americas Review* 21, 3-4, (invierno de 1993); pp. 139-149.
- Hutcheon, Linda. "Ironie et parodie: stratégie et structure". *Poétique* 36, 1978; pp. 467-477.
- Matibag, Eugenio. "Ana Lydia Vega" (entrevista). *Hispanamérica* 64-65, 1993; pp. 77-88.
- Moliner, María. *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos, 1998.
- Ostrov, Andrea. "Escritura femenina/escritura especular (Lectura de "Pasión de historia" de Ana Lydia Vega)". *Acta Literaria* 16, 1991; pp. 77-82.
- Solá, María M. "Para que lean el sexo, para que sientan el texto, escribimos también con el cuerpo". *Aquí cuentan las mujeres. Muestra y estudio de cinco narradoras puertorriqueñas*. María M. Solá (ed.) Río Piedras: Huracán, 1990; pp. 13-55.