

**DE LA NIÑA INÚTIL A LA BARBIE PORNOSTAR:
MELODRAMA, GÉNERO Y CANON EN EL DISCURSO FEMINISTA LATINOAMERICANO**

MICHÈLE SORIANO
IRIEC – TOULOUSE II

what a lovely way to burn...

La inscripción paradójica del discurso literario de las mujeres en la modernidad es el resultado de varias negociaciones críticas con el canon. El amor, la feminidad, el erotismo son elementos fundamentales de la práctica literaria que funciona como “tecnología del género” (T. De Lauretis, 2007). La reescritura paródica de las formas del melodrama en la poesía, el ensayo, el teatro, la narración, el cine, puede ser considerada en tanto estrategia de puesta en evidencia de la performatividad del género: esta estrategia les permite a las creadoras suspender el *double bind* —la doble y contradictoria obligación— que se ejerce sobre su profesionalización. Mediante esa reescritura disponen una perspectiva crítica que reproduce y cuestiona, repite y resignifica las normas de un canon cuya supuesta universalidad tiende, paradójicamente, a excluirlas. El paradigma sexuado las encierra en una “feminidad” cuyos límites sellan las condiciones de reconocimiento de su producción: para gozar de un relativo reconocimiento deben mantener su producción en el marco de géneros y formas definidas como “femeninas”, mientras que este marco, precisamente, es el que relega su obra, condenándola, en el mejor de los casos, a figurar en un sub-canon femenino.

Propongo en este estudio la exploración de cuatro períodos claves de nuestra modernidad, cuatro formas de negociación con lo que la filósofa francesa Michèle le Dœuff denominó la “nomofática” (Le Dœuff, 1998: 116). Uso esta noción para designar un marco hermenéutico que opera la construcción de lo *femenino* en las obras canónicas y la configuración correlativa de un sub-canon femenino compuesto por formas liminares, desvaloradas, desprestigiadas. El marco hermenéutico impone al discurso literario y artístico de las mujeres dos series de normas de género. Por una parte, observamos las normas que proceden de las redes hipertextuales formadas por los textos canónicos, que funcionan como modelos genéricos que no incluyen —o incluyen una ínfima proporción— obras de mujeres. Esas redes programan las orientaciones genéricas en función de las jerarquías vigentes en un estado determinado del campo cultural, y a la vez naturalizan la “diferencia de los sexos” y la heterosexualidad normativa, en las representaciones que consagran y promueven. Por otra

parte, operan las normas que difunden las redes metatextuales —es decir los textos críticos, las antologías, las historias de la literatura— que fijan explícitamente la nomofática al organizar las evaluaciones y las sanciones, o a veces, más sencillamente, la desaparición, es decir el escamoteo, de algunas producciones. La noción acuñada por Le Dœuff¹ es imprescindible para pensar las modalidades de institución del “género de los géneros” literarios (Planté, 1989), es decir para concebir los procesos de naturalización del acceso diferenciado a las prácticas literarias y artísticas profesionales.

Los estudios de género deben emprender la exploración de procesos discriminatorios naturalizados. La incorporación de las categorías que estructuran nuestras relaciones con el mundo vuelven esas categorías invisibles, imperceptibles. La “diferencia de los sexos”, discutida en tanto tal desde siglos —Mary Wollstonecraft denunciaba ya su carácter construido, arbitrario e injusto (Collin, Pisier, Varikas, 2000 : 411)— sigue siendo sin embargo, todavía hoy, uno de los dispositivos en el cual se fundamenta la “transparencia” de nuestra “realidad”. Esa distinción naturalizada, que resiste y parece hacer de lo femenino la “última esencia” (Le Dœuff, 1989 : 97-98), constituye un obstáculo casi insalvable cuando nos proponemos investigar las relaciones de género y, más ampliamente, las jerarquías naturalizadas, ya que la estructura de alterización de los dominados es homóloga a la que funciona en las relaciones de género (Delphy, 2008 : 30-31). Importa por lo tanto hacer existir, designándolas, nuevas categorías conceptuales que nos permitan tomar distancia respecto a las categorías incorporadas y a las genealogías indiscutidas.

Conviene, por una parte, referirse sistemáticamente, para restablecer su existencia, a una tradición filosófica, cultural, histórica, política, apenas identificada, porque permanece en el suspenso de los textos “prescindibles”, cuya lectura resulta, en el mejor de los casos, optativa, en el peor, dificultada por su irrisoria difusión —cuantitativamente insuficiente y en circuitos desvalorizados. La lectura de esos textos depende de una perspectiva política en la medida en que su estatuto, construido como “movedizo”, liminar, difiere indefinidamente su inclusión en el Archivo canonizado, omnipresente e ineludible, que define la Tradición. El marco hermenéutico modernista, todavía vigente en el campo cultural internacional, es eminentemente sexualizado, y opone a la aristocrática y viril soberanía del creador moderno, la feminizada cultura de masas, informe y trivial (Coquillat, 1982, 2001; Sellier, 2001; Bourcier, 2011: 15-61). Por otra parte, analizando los dispositivos invisibilizados de exclusión y sus efectos, Femenías apunta que “los mecanismos de exclusión de las mujeres de la voluntad de verdad hacen que todos sus discursos sean falsos, dudosos, fabulosos, sospechosos o ficcionales. Se refuerza indirectamente el lugar de la literatura como refugio y ámbito históricamente *privilegiado* para la palabra de las mujeres. Así las mujeres han codificado la mayor parte de su reflexión y producción político-filosófica y científica en la literatura o el ensayo” (Femenías, 2006: 55-56). Así, nos corresponde explorar la permanencia de un pensamiento desconocido, excéntrico y enmascarado, pero legible en el discurso literario, hasta en sus formas liminares y en sus juegos con el melodrama.

Un objetivo doble determina entonces este proyecto: por una parte, quisiera volver sobre algunas inscripciones disidentes en la tradición modernista, para entenderlas y valorarlas; por otra, procuraré mostrar cómo los posicionamientos críticos que organizan esas inscripciones desplazan y hasta destituyen las normas sociales y las categorías conceptuales imperantes en su contexto de producción. En los melodramas paródicos de Alfonsina Storni,

¹ Esa noción designa: “un código que determina [...] quién tiene el derecho de hablar, a quién, dónde, respecto a qué tema, para decir qué y con qué tono”; Le Dœuff propone esta noción “para poder generalizar y nombrar todo lo que necesitamos descartar” (Le Dœuff, 1998: 116) — la traducción es mía.

Rosario Castellanos, Ana Lydia Vega y Albertina Carri que examinaremos aquí, está en juego una modernidad conflictiva: las relaciones de género modelan el discurso amoroso (Rodríguez Pésico, 2002 : 281) mientras que el posicionamiento feminista cuestiona el melodrama en tanto sistema a partir del cual nuestro mundo se carga de sentido (Brooks, 1995 : 202).

La niña inútil, un ácido melodrama de Alfonsina Storni

Resistiendo incansablemente al encierro de su producción en el sub-canon de la poesía femenina (Rojas, Ovares, Mora, 1989), feminista cuyo discurso público se encuentra, en un primer momento, paradójicamente enclaustrado en las sub-secciones femeninas de la prensa periódica (Mendez, Queirolo, Salomone, 1998 ; Salomone, 2006 : 230-252), Storni, en sus enunciados, lanza un desafío permanente a la nomofática. El análisis de una crónica suya publicada en la revista *La Nota*, titulada “Diario de una niña inútil” (1919) ejemplificará este desafío. Pero antes, me interesa recordar lo que escribe Storni en las “Palabras prologales” que introducen su *Antología poética* (1938), para evidenciar su conciencia del juego con las normas de género. Así justifica su trabajo de antóloga:

La inteligencia de que cuando un escritor no pueda celar su obra se la desnudarán extraños, sin atender a sus pudores, ha soplado mis reparos autocríticos, que son muchos. (Storni, 1946: 15)

Analicemos brevemente la metáfora ambigua que aparece en este segundo párrafo de las “Palabras prologales”: el verbo “desnudar” y el sustantivo “pudores” no sólo personifican la obra, sino que, de alguna manera, la “feminizan”, por ser el pudor una virtud considerada como esencial para las mujeres — según, por ejemplo, la religión, Jean Jacques Rousseau, la filosofía y el psicoanálisis²—. Al invocar una reacción pudorosa en tanto causa determinante de su proyecto de antología, Storni juega con el canon y sus trampas, ironizando e invirtiendo los efectos de las normas. Se representa a si misma como una escritora “púdica”, justamente preocupada por lo que pueda acontecerle a su obra, abandonada entre manos ajenas que la desnudan —la imagen deja en suspenso la dramática continuación eventual—, y esta honesta preocupación vuelve legítima la antología. No obstante, sólo finge someterse a los cánones de la feminidad, porque no ignora que nadie desconoce el carácter “impúdico” — según las normas de aquellos años — tanto de su obra como de su vida. Por otra parte, la metáfora reescribe paródicamente otra metáfora canónica que admite la “paternidad” de una obra: en efecto, en el enunciado de Storni, el escritor puede recordar al padre celoso del pudor de su hija; la expresión que incluye el dativo de interés ético: “*se la* desnudarán extraños”, indica cierta “propiedad” muy parecida a la que el patriarcado le otorga al padre, así como una relativa participación cómplice en el acto transgresor que se trataría, en este caso, de evitar. Jugando con esta metáfora canónica que representa al escritor como “padre” de su obra, y ubicándose simultáneamente en esta función, Storni rehúsa la división sexual de las prácticas literarias: la separación de la literatura “femenina” y el monopolio masculino de la autoría-autoridad; en segundo lugar, reivindica una posición de igualdad profesional respecto a sus colegas varones. Por fin se burla despiadadamente del pudor impuesto a las mujeres respetables de su época, que las encierra en lo íntimo y lo privado, les prohíbe trabajar afuera y reivindicar una palabra pública.

Storni no concibe su modernidad literaria en una dimensión exclusivamente estética, que se ubicara fuera de su contexto social y cultural. Opera la reapropiación de su obra mediante la selección antológica y reclama a la vez la posibilidad de existir dentro de su

² Habib, Claude, “Vertu de femme”, Claude Habib, (Dir.), *La pudeur*, Paris, Autrement, 1992, p.138-154.

época, de situarse como mujer en el tiempo histórico, y como escritora en una cronología. A los mandatos de “la mayoría” que quisiera fijarlas, ella y su obra, en la modalidad transhistórica del *eterno femenino*, contesta con un doble argumento. Primero recuerda los cambios democratizadores que se produjeron en las primeras décadas del siglo XX y afectaron el conjunto de la sociedad, y particularmente la situación de las clases populares y de las mujeres —que ingresaron masivamente en el mercado laboral y exigieron derechos cívicos y protagonismo político (Barrancos, 2001, 2006) contra las “tenazas del patriarcado”:

(Por mucho que reniegue de mi primer modo, sobrecargado de mieles románticas, debo reconocer, sin embargo, que traía aparejada la posición crítica, hecho universalmente difundido, de una mujer del siglo XX, frente a las tenazas todavía dulces, y a la vez enfriadas, del patriarcado.)

Pero retroceder a aquel, cuando ya la pluma lo ha agotado, equivaldría a vivir plagiándose a si mismo por la dominadora razón de que un acento tocó directamente a la mayoría. Para quien lo estime en circulación está, que lo peor que le pueda acontecer a un poeta es tener, forzosamente, que imitarse. (Storni, 1946: 16)

En segundo lugar, Storni remite a la ética literaria: a ningún poeta se le pide que se plagie a si mismo, entonces ¿por qué exigirlo de las poetas? Exhibe así las normas discriminadoras que implementa la crítica masculinista-modernista. Los argumentos demuestran la clarividencia de la escritora respecto a las normas sexuadas que rigen el campo literario y su capacidad de rechazarlas. Recuerda que su poesía —aunque algunos críticos piensen todavía hoy lo contrario— nunca se limitó a la expresión sencilla y espontánea de su “erotismo torturado” (Fernández, 1987: 21), sino que se elaboró en tanto discurso poético enmarcado en una larga tradición, codificado, complejo, y a partir de su posición de mujer del siglo XX.

En el artículo cuyo título: “Feminidades”, hace explícita la dimensión metadiscursiva, Storni se pone en escena a si misma el día en que aceptó encargarse de la sub-sección de la revista *La Nota* designada por este título. Expone primero, con mucho humor, su resistencia: “Emir — protesto — la cocina me agrada en mi casa, en los días elegidos, cuando yo misma quiero preparar cosas exquisitas”; y luego, su resignación, falazmente naturalizada: “Es el Emir entonces quien entra en fastidio [...] No quiero echar culpa a nadie. Los orientales son fatalistas. Martín Fierro también lo era... luego el sexo femenino es resignado por hábito” (Storni, 1998 : 21-22). Los ensayos de Storni —recogidos por Mendez, Queirolo, Salomone (Storni, 1998)— muestran constantemente el *double bind* que esa sub-sección materializa: “Me he convencido de que el Emir, para su sección « Feminidades », quiere un genio. Pienso que ese genio soy yo misma ; me miro en mi espejo de mano para comprobar si yo soy yo” (Storni, 1998 : 21-22). El desdoblamiento irónicamente formulado indica la contradicción en la cual, concientemente, políticamente, se instala la escritora: la escritura exige la seriedad y la profundidad de un “genio”, la “feminidad” a la que debe conformarse supone en cambio la frivolidad y el culto a las apariencias que el espejo condensa. Se manifiesta en esa agridulce comedia del espejo la problemática de la identidad —“yo soy yo”— articulada con la asignación de un territorio enunciativo. Por fin, notemos que la péfida comparación de la sub-sección con las recetas de cocina es un indicio no sólo de la actividad doméstica, feminizada y desvalorizada, sino ante todo de la dimensión performativa del discurso en juego: las “Feminidades” prescriben y hacen existir la feminidad. Storni va a desvirtuar ese espacio que le han asignado, va a resignificar la sub-sección entregando ahí ensayos feministas y nada femeninos.

La heterogeneidad mostrada bajo la forma de un diálogo referido entre Storni y el Emir Emin Arslan que dirige la revista *La Nota* (Delgado, 2010) abre el artículo

“Feminidades”. Esa heterogeneidad es escenificada después de distintas maneras, pero sistemáticamente, en los artículos de Storni. El discurso exhibe así el posicionamiento del sujeto en la puesta en texto de las negociaciones que ése emprende con una doble alteridad: la alteridad que le ha sido asignada: la “feminidad”; y la alteridad del discurso que ordena esa asignación, respecto al cual marca una distancia. El juego con los géneros discursivos y los géneros literarios participa en esas negociaciones, así como la inscripción en una ficción sentimental paródica, en la medida en que esos juegos engendran una heterogeneidad inexorable; vamos a analizar esa heterogeneidad crítica.

El artículo de la sección *Feminidades* de la revista *La Nota* publicada el 23 de mayo de 1919 se titula: “Diario de una niña inútil”. Ese artículo adopta la forma de un diario íntimo y manifiesta por lo tanto una heterogeneidad genérica. Se compone de diez fragmentos, entre los cuales ocho resultan fechados entre “Noviembre 4” y “Enero 25”; el primero no tiene fecha, el segundo lleva la mención “Primavera de 191...”. El artículo se construye por lo tanto como una ficción que imita ese género liminar, cuya orientación reflexiva y educativa se sitúa en los márgenes de la literatura. El diario íntimo acoge tradicionalmente el discurso de las señoritas y se opone tanto a la crónica periódica pública, que circula en la prensa, como a las formas canónicas del discurso literario. El título en su dimensión semántica ostenta también cierta heterogeneidad, en la medida en que sólo una instancia exterior puede calificar la autora del diario de forma tan despectiva: “niña inútil”; las tensiones de un doble discurso se despliegan por lo tanto en este título. En las primeras líneas, la escenografía insta una distancia irónica respecto a los estereotipos de género, utilizando: a) la heterogeneidad mostrada —“alguien dijo”; b) la disimetría denegada —“hombre completo” / “mujer completa”; c) las distancias que el sujeto de la enunciación marca respecto al discurso citado (“no suelo ser muy afecta a seguir...”):

Esta mañana al levantarme me he acordado de que alguien dijo que un hombre completo debe en la vida tener un hijo, plantar un árbol y escribir un libro.

Yo no suelo ser muy afecta a seguir los pensamientos de nadie, pero éste me ha gustado... Son tan verdes las hojas de los árboles... tienen tantas hojas... Algún día me voy a entretener en contar las hojas que tiene un árbol.

He pensado también que una mujer completa debe escribir su diario: todas las grandes mujeres lo han hecho así; más aún, algunas se hicieron grandes después de publicar su diario...

Desde hoy, pues, empiezo a escribir mi diario; pondré en él todos mis pensamientos íntimos, mis temores, mis afanes... lo más importante que me ocurra. (Storni 1998 : 38)

La “niña inútil” ignora en un principio dos de los tres actos mediante los cuales un individuo puede trascender su condición de mortal; el comentario hiperbólico que dedica al árbol desplaza el acto de “plantar”, y el cumplimiento que simboliza, la proyección hacia el porvenir que supone, hacia la contemplación pasiva y frívola que delata la ociosidad infructuosa de la “niña inútil”. La acción de escribir se encuentra sin embargo recuperada bajo la forma del diario íntimo: ya no se trata de “escribir un libro” sino de “escribir su diario”, y la “niña inútil” se hace entonces una “gran mujer”, si consigue “publicar su diario”. Storni alude claramente aquí a la versión “femenina” de la escritura, a la única forma, educativa e íntima, admitida para las mujeres: una versión contemplativa, privada e innecesaria, como el entretenimiento relacionado con el árbol. No obstante, la asociación de grandeza y publicación pone de manifiesto la ambición de la niña: proyecta desvirtuar la tarea formativa y acceder al espacio público a partir de la forma liminar que la sociedad le concede, y así hacerse “grande”. La posición de la niña repite la de Storni que acepta encargarse de la sección *Feminidades* con la meta de desplegar su genio hasta en ese espacio antinómico.

Observemos sin embargo una laguna en el discurso, una fisura inquietante y novedosa: en ningún momento se vuelve sobre el acto primordial de “tener un hijo” que en la misma época Gina Lombroso, digna hija de su padre, presentaba como la forma esencial de realización para las mujeres, oponiendo creación masculina y procreación femenina, en su ensayo *L’Anima della donna*, publicado en 1922 —la traducción al español se publicó en 1926— la creación siendo sólo un pálido sucedáneo de la procreación (Lombroso 1941 : 27-29). La desnaturalización de las identidades de género que opera el discurso de Storni descarta de antemano la ecuación mujer = maternidad en esta grieta provocadora y perturbadora.

En cambio, las “niñas inútiles” se organizan en una “Asociación secreta de las niñas inútiles pro defensa de sus intereses”: parodia de sindicato, o de asociación política, esa asociación secreta indica sin embargo una conciencia de grupo que sugiere un compromiso proto-feminista. El decálogo de la Asociación estipula en el artículo 1º: “Cazar novio sobre todas cosas”: destituye por lo tanto el diario íntimo ya que establece una nueva prioridad en el quehacer de la niña; en efecto, así se cierra el diario: “Diario mío ; me despido de ti por unos meses... Al decálogo me debo... He dejado de ser una mujer ; soy un decálogo en acción” (Storni, 1998: 43). Esta fórmula confirma la contradicción, anunciada desde el título y el *incipit*, entre *mujer* y *acción*: para empezar a actuar, la niña debe dejar de ser mujer y metamorfosearse en “decálogo”. Discurso performativo, el decálogo exhorta a las mujeres al matrimonio, construye el destino femenino en la dependencia doméstica y promueve el modelo burgués de la mujer ociosa, frívola y vana. La parodia de los diez mandamientos es perfectamente amoral y compone un ideal de corrupción asumida. Por otra parte, el esquema de la Bella —princesa y/o fregona— que espera, pasiva, la llegada del príncipe y el advenimiento del amor, se encuentra en el texto de Storni desplazado, rearticulado en tanto caza cínica y descaradamente asumida.

Durante algunos meses coinciden el diario y el decálogo y la escritora puede convivir con la cazadora, en una serie de observaciones sabrosas y escabrosas:

La elección del traje es una cosa muy importante para la caza del novio (esto dicen los accesorios del decálogo). Así, pues, para la fiesta de mañana debo elegir bien [...] el lila es mi color predilecto... lilas eran las ojeras de Margarita Gautier. (Podemos hablar de Margarita Gautier porque se arrepintió.) Esto no entra en el decálogo, pero ¿por qué no hemos de hacerle unas escapadas al decálogo ? ¿No dicen que en las mujeres todo son “escapadas”? [...] le añadiré unos centímetros de gasa al escote, porque colijo (esta palabra es muy poco usada entre las niñas), porque colijo que los centímetros son cosa muy grave en la vida femenina. ¿Si habré escrito yo halago digno de una gran mujer? (Storni, 1998 : 41)

Una vez más, el dialogismo expuesto y sus distintas facetas construyen la ironía del posicionamiento y la fruición de la exhibición. Primer nivel de heterogeneidad: el discurso aparece como el relato de la aplicación escrupulosa de las reglas, como si dijera: *así es como hago uso esmeradamente del Decálogo*. El segundo nivel, hipertextual, se asoma cuando el texto convoca al personaje de Margarita Gautier —de la famosa novela de Alejandro Dumas hijo, *La dame aux camélias* (1848). El ideal femenino ambivalente de la hetaira redimida por el amor aparece ya en el *Fausto* de Goethe, parodiado en la farsa de Castellanos que vamos a analizar más tarde. El color lila, que la niña inútil prefiere al fresco rosado y al blanco puro a la hora de vestirse para cazar novio, construye un modelo femenino decadente y venal. El arrepentimiento de Margarita Gautier y su muerte son secundarios en un discurso que se organiza alrededor de una noción de orden degradado. En este orden perverso, entre la Dame aux camélias, hetaira que encarna la transgresión, y las graciosas niñas inútiles que defienden sus intereses cazando activamente un esposo legítimo, no hay solución de continuidad. Las normas sociales revelan su hipocresía y la doblez del pudor impuesto, parecida a los centímetros de gasa añadidos al escote para que la castidad esté bien expuesta.

A partir de la escenificación de Margarita Gautier, figura paradigmática del melodrama, y de sus ojeras lilas de mujer fatal, la ambivalencia prolifera mediante una serie de modalizaciones autonómicas.

El discurso:

- se desdobra; el segundo nivel está puesto entre paréntesis “(podemos hablar...)” ; “(esta palabra es muy poco usada...)”
- incluye su comentario: “eso no entra en el decálogo pero...”
- cita un discurso de referencia: “No dicen que en las mujeres...”
- expone la ambición de su autora que pretende producir a su vez un discurso de referencia: “Si habré escrito yo...”

La difracción del discurso genera varios trayectos axiológicos que fragmentan la autoridad, ésta se vuelve inasible detrás de la gravedad de los centímetros de gasa. El fracaso de cualquier modelo de feminidad es lo que organiza esa parodia, en su juego incesante con las normas de comportamiento, las reglas de urbanidad discursiva y social. No puede ya sostenerse ninguna distinción entre la esposa y la cortesana, la maternidad queda fuera de propósito, y la diferenciación que inaugura el nuevo paradigma, esbozado aquí en oposición al modelo de la dependencia económica de la niña inútil, expone, como lo harán treinta años más tarde los trabajos de Simone de Beauvoir o Rosario Castellanos, una modernidad todavía incompleta. En su ensayo titulado “¿Existe un problema femenino?” (*La Nación* 26/09/1920) Storni describe el modelo familiar tradicional en crisis, moribundo, y concluye: “Si ha llegado el momento de que las mujeres sean fuertes y resistan la vieja organización de la familia, deben serlo, para serlo con provecho y originalidad, del todo: viviendo conforme a sus propios impulsos, hundiéndose de lleno en la aspereza por la lucha de la vida, arriesgándolo todo para obtenerlo todo.” (Storni, 1998 : 140) El melodramático diario de la “niña inútil” desdibuja las fronteras entre formas “femeninas” triviales y formas “masculinas” cultas, entre mujer buena y villana, entre amor e interés, arruinando las idealizaciones que circulan en el melodrama. Storni arriesga un modelo de mujer fuerte, agresiva, como la *mujer-loba* de su famoso poema “La loba”, incluido en su primer poemario: *La inquietud del rosal* (1916).

El eterno femenino, un melodrama intermedial: de Rosario Castellanos

La heterogeneidad mostrada alcanza niveles extremos en el texto dramático de Rosario Castellanos *El eterno femenino* (1975) cuyo título hipertextual evidencia la dimensión paródica, reescribiendo el penúltimo verso del segundo *Fausto* de Goethe. Lupita, personaje principal, arquetipo de la mujer mexicana de clase media, se hace peinar en un salón de belleza, porque está a punto de casarse. Víctima de un dispositivo electrónico ubicado en el secador, sufre una serie de alucinaciones que anticipan su destino. Éstas son escenificadas en cuadros de segundo grado que componen la mayor parte del texto dramático. Uno de los fragmentos característicos de esa heterogeneidad pone en escena el asesinato por Lupita de Juan, su esposo infiel, y de su amante Cuquita, la secretaria adúltera.

En primer lugar, la representación superpone una banda sonora en la que se canta un corrido y la proyección una película muda. En el corrido se narra el asesinato, en una melodramática épica popular: “Cuquita la secretaria/ escribía con afán/ cuando entró por la ventana/ la mera mujer de Juan.// Con el grito de “Mueran todas/ las de talla treinta y dos”./ sobre el pecho de Cuquita/ la pistola descargó”. En la película muda, aparece Lupita que

irrumpe en la oficina de su esposo y dispara sobre Cuquita. Inmediatamente después, la representación pone en escena un vendedor de periódicos que camina en la calle gritando los grandes titulares, y algunos transeúntes que pasan y comentan: “¡Extra ! ¡Extra ! ‘Lo maté por amor, declara la autoviuda...’ ¡Extra ! ¡Extra ! [...] ‘El triángulo fatal...’ ‘¿Secretaria o amante ?’ ‘Mis hijos llorarán un padre muerto, pero no maldecirán un marido traidor’...” Por fin, en la escena está una pantalla de televisión en la que se transmite una entrevista de Lupita “glamorosa, sofisticada y triunfante” por un locutor cuyo discurso hiperbólico se derrama en un absurdo burlesco. Comenta con Lupita la belleza de su rival, ésta niega que Cuquita fuese guapa; el locutor entonces considera unas fotos y declara: “Bueno en realidad [Cuquita] no se ve muy seductora que digamos, pero hay que tener en cuenta que estas fotos las tomaron en el Depósito de Cadáveres, después de la autopsia.” (Castellanos, 1975 : 49-56)

El texto teatral expone y explora la explotación sensacionalista del crimen pasional. La diversidad de los géneros discursivos, de los medios y de las prácticas culturales convocadas en el melodrama representado —corrido, cine mudo, prensa, show televisivo— opone la heterogeneidad mediática e histórica y la homogeneidad estructural del melodrama en una tensión desnaturalizadora. En efecto, todas las representaciones convergen y parecen construir, en un primer nivel, una misma feminidad condenada a definirse en una relación de rivalidad respecto a las mujeres y de dependencia respecto al deseo masculino. Pero simultáneamente el primer nivel se desmorona en la opacidad de las mediaciones escenificadas: su acumulación entrechocada y la temporalidades distintas que cada una convoca generan una inquietante extrañeza, exige el distanciamiento. En realidad el primer nivel no existe en esa farsa: el destino femenino que el melodrama naturaliza se vuelve insólito, incongruente, descabellado, como el neologismo “autoviuda” que define Lupita y parece ser una burlona paronomasia de la “autoayuda”, cuyas técnicas invaden, desde los años sesenta, la prensa femenina.

Cuando, apremiada por el locutor, Lupita confiesa sus motivos, explica: “A ella la maté por fea” (Castellanos, 1975: 54). Más allá del absurdo aparente de la respuesta yace la irónica verosimilitud que el-la espectador-a puede reconstruir, como lo sugiere Diana Amador (Amador 2006 : 137): la traición de Juan sólo puede entenderse si se la concibe como provocada por el desvarío de la pasión que engendra la belleza de la rival. De esa belleza depende la —relativa— legitimidad del adulterio: la carne —particularmente la carne cargada de hormonas masculinas— es débil y se deja seducir. Al lado de esa verosimilitud que procede de los códigos melodramáticos —una verosimilitud que de pronto se vuelve grotesca en la declaración elíptica de Lupita— se evidencia la política de la desigualdad estética (Lowy, 2008) que el texto dramático de Castellanos denuncia en su deconstrucción de los modelos femeninos mexicanos. Lo femenino es así rehistorizado, desnaturalizado, y las prácticas sociales y culturales de construcción de la feminidad, las tecnologías del género que constituyen la literatura canónica, la religión, los medios de comunicación, la historia, la mitología, las prácticas cosméticas, son despiadadamente disecadas, a partir de la alegoría del salón de belleza y de las alucinaciones que ésa enmarca.

En 1973, la Lupita asesina es glamorosa: la agresividad de la “loba” que Storni reivindicaba en los años 20, resulta, cincuenta años más tarde, erotizada. El cuadro de Castellanos reescribe en forma de farsa un esquema básico del melodrama: soluciona la traición y los amores adúlteros con un crimen pasional. Pero al invertir los roles tradicionales el texto exhibe los límites de la lógica del crimen pasional: Lupita mata a su esposo para que sus hijos no conozcan la deshonra que provoca un padre traidor. Al matar a su esposo y asumir sus actos, Lupita, heroica, salva la dignidad de su familia (“Mis hijos llorarán un padre

muerto, pero no maldecirán un marido traidor”) y se vuelve una estrella de los *reality shows* televisivos. El discurso es doble y denuncia la doblez de las normas: por un lado, en el marco del melodrama, el exceso de la pasión y el sentido del honor siguen autorizando y erotizando el crimen. Se sostiene así un nuevo modelo femenino, emancipado y activo, a partir de las mismas normas morales y estéticas, pero restableciendo la simetría entre hombres y mujeres. Por otro lado, la simpleza del enunciado que legitima el crimen exhibe el absurdo del código moral: “llorar un padre muerto” es mejor que “maldecir un esposo traidor”. La lógica alterada de la farsa señala tanto la ausencia de simetría respecto al honor y al crimen pasional, como el horror de este código que justifica la muerte de la mujer adúltera. A la vez, la farsa intermedial que parodia el melodrama expone la performatividad de las normas de representación: muestra cómo el motivo estético del “crimen pasional”, omnipresente en la cultura, vuelve posible e incluso glamour la violencia de género. Este motivo está a punto de desmoronarse...

La Villana, la Vecina y el Hombre Lobo: *Esperando a Loló* con Ana Lydia Vega

Veinte años más tarde, un ensayo de la escritora puertorriqueña Ana Lydia Vega interpreta el drama de Lupita en otro tono. Dos partes componen el texto “Encuentro con el Hombre Lobo”, publicado en la colección de ensayos *Esperando a Loló y otros delirios generacionales* (Vega, 1994: 21-27): la primera, “El lobo en el patio”, vuelve hacia los años 50, la infancia de la escritora y su experiencia directa de la violencia de género. La segunda, “El lobo en el baño”, inscribe en el presente de enunciación el análisis de la metamorfosis del Hombre Lobo: imprevisible, cotidiana, esa violencia siniestra surge en los momentos más íntimos y constituye un *unheimliche* demasiado humano, una ficción demasiado natural, una fantasmagoría obsesiva que acongoja y estimula.

Dentro de esa educación basada en la falsa representación, en la nostalgia de la dominación y la deformación del sentimiento, la mitología del Hombre Lobo es a la vez temible y atractiva. Reduce a los hombres a una animalidad simultáneamente reprimida y deseada. Reduce a las mujeres al miedo, a la sumisión o la hipocresía. (Vega, 1994 : 26)

Dos espacios son convocados en el ensayo organizado a partir de dos episodios narrativos: un patio que comparten cuatro casas populares de Santurce y un cuarto de baño en el que el vapor opaca el espejo. El lobo no está en el bosque: surge en pleno santuario doméstico, irrumpe en el “tabernáculo sagrado”. El contraste no es nostálgico, las dos épocas narradas no oponen un ayer sereno y un presente violento sino que construyen una continuidad en los encuentros incesantes con el hombre lobo. En cambio, la narración pone énfasis en la nueva mirada que se sustituye a la de la niña de los años cincuenta. El saber situado de la mujer de los noventa reescribe la perspectiva ignorante de la niña y concibe los fenómenos a partir de nuevas categorías: a la categoría naturalizadora “cosas de matrimonio” se sobrepone “el título clínico de « violencia doméstica »”(Vega, 1994 : 22).

La heterogeneidad se origina en primer lugar en el desdoblamiento del sujeto provocado por la distancia temporal: “A mi lado estoy yo misma, una nena confundida preguntándole por enésima vez a la madre : ¿Por qué está llorando Dora ? Cosa de matrimonios, responde bajito ella con el gesto que despacha mi pregunta” (Vega, 1994 : 21). Los ritos cotidianos, la indecencia del curiosear, el temor a inmiscuirse en la vida privada de los vecinos, todo concurre al mantenimiento de la sordera familiar, hasta que algún día se desgarran los límites:

Pero ya los gritos y los sollozos no dejan oír el último capítulo de *Cuando los hijos condenan*, la telenovela que tiene a todo Puerto Rico en el borde de la butaca. La villana Lydia Echevarría está en el momento culminante de su traición televisada cuando llega corriendo al balcón de mi casa, con la boca ensangrentada y la blusa desgarrada, la protagonista del drama real: nuestra vecina Dora. Ayúdenme es todo lo que alcanza a murmurar antes de caer en brazos de mi madre. Mis ojos azorados la recorren de sur a norte. Tiene las piernas y los brazos cubiertos de mordidas violeta y en el pecho, como dos ojos furiosos, un par de quemaduras rojo escarlata. (Vega, 1994 : 22).

El encuentro de la niña con el Hombre Lobo tiene un valor de rito de iniciación, de pasaje hacia otro mundo: un mundo en el que el Hombre Lobo vive al otro lado del patio. Este pasaje se escenifica en tanto circunstancia inaudita en la que el “drama real” invade la terrible pero muy segura trama diaria de la telenovela. El choque es insólito: mientras que la realidad parece radicar en la dimensión familiar, rutinaria y consensual del espectáculo televisivo, la incursión intempestiva de la vecina Dora trastorna la experiencia de la niña y la arroja en un nuevo mundo que debe descubrir, recorriéndolo “de sur a norte”. El desbordamiento se fundamenta, como en el caso anterior elaborado por Castellanos, en la continuidad de la intriga melodramática, pero mientras que en *El eterno femenino*, las representaciones se encadenaban *en abyme* para aniquilar cualquier intento de referencialidad, en la crónica de Vega, en cambio, el recuerdo juega con la tensión entre dos referencialidades: la del drama novelado “que tiene a todo Puerto Rico en el borde de la butaca”, éste funciona como primer nivel de realidad colectiva, compartida por todas y todos; y la del “drama real”, cuyos gritos “no dejan oír el último capítulo” del primer drama. La construcción invierte la jerarquía entre realidad y ficción: la ficción de la telenovela condensa, paradójicamente, un mayor nivel de realidad ya que constituye una práctica colectiva diaria y unánime, cuando la vecina Dora está irremediadamente sola en su drama privado; no se borra la frontera del todo, las tensiones proliferan y los contrastes se convierten en un abismo de inquietante extrañeza.

Nos importa recalcar cómo la metamorfosis no es la del Hombre Lobo, sino la de la mujer, marcada, alterada y alterizada, con su boca sangrienta y su cuerpo ocupado por el espectro de un monstruo. Esa contaminación revela la interdependencia que suponen las relaciones de género: la mitología “temible y atractiva” es compartida; revela al mismo tiempo la furia latente. La mujer se convierte en loba: de sus fauces corre sangre, en su cuerpo lucen los ojos de brasa de la fiera enfurecida, pero su cuerpo de loba es, a la vez, un cuerpo de presa que ostenta “mordidas violetas”. El sufrimiento, solitario y negado, se vuelve visible en este cuerpo inhumano, deshumanizado, porque se inscribe como una fantasmagoría perversa: las lesiones moradas son el reverso de los colores cosméticos del salón de belleza de Lupita, o la verdad del lila de Margarita Gautier.

El choque entre las dos dimensiones, los dos géneros —la tragedia demasiado banal y el melodrama mediático— que provoca el extrañamiento se reitera en el ensayo satírico, característico del estilo de Vega (Ramos Rosado, 1999: 233-238): a los fragmentos de una cotidianidad familiar se contraponen segmentos de prensa amarillista. Mientras en el barrio se multiplican las apariciones del Hombre Lobo, los diarios publican titulares enigmáticos, incomprensibles para una “nena confundida”. Es el cuento de Don Manolo, cuya esposa debe esconder los cuchillos de cocina cuando a él “se le sube lo malo”; el cuento del “cortejo de Gloria”, que la pega cuando duerme, porque teme que se atreva a soñar con su primer esposo; el de Don Dani, “tan amable, tan fino, tan buen vecino”, que patea el vientre de su mujer preñada “para que acabe de botar a ese muchacho”. Es también la historia de las cinco niñas de la escuela, encintas, cuyo bebé es a la vez “hijo y nieto del padre”; o la de “Don Gabo, el Guardia Nacional de la esquina [quien] ofrece llevarnos a la escuela cada mañana con la puerta del carro y la bragueta abiertas en *open-house* permanente” (Vega, 1994: 22-23). La

“nena” y su hermanita observan lo que ocurre en su vecindario, escuchan las advertencias de sus padres: “Mucho ojo, bien seriecitas, saben, no le pelen el diente ni a los vecinos... ¡Sobre todo a los vecinos, bendito sea Dios!”, y leen: “los titulares de los periódicos traen ecos de ocurrencias truculentas bajo nombres aún enigmáticos para niñas curiosas : incesto, violación, asesinato pasional” (Vega, 1994: 23). Con el humor, el horror: una mezcla que desautomatiza el marco hermenéutico e irracionaliza el paradigma patriarcal; y en el melodrama callejero, la energía vital de las niñas curiosas que necesitan poner nombres a las “cosas de matrimonio”. Lo recuerdan Celia Amorós y Ana de Miguel, el feminismo inventa nuevas categorías interpretativas para poder dar nombre a fenómenos que se ha tendido a invisibilizar, y ello tiene su correlato, en el plano de la teoría crítica, en conceptos nuevos (Amorós y Miguel, 2007: 19)

A las “ex-niñas de los cincuenta” o “ex-adolescentes de los sesenta”, la distancia revela cómo, al lado de la Villana y del Hombre Lobo en el patio, están las canciones mil veces escuchadas: “la educación sentimental del bolero se va infiltrando tiernamente a son de guitarras, llenándonos las cabecitas de floridas cursilerías que nunca olvidaremos y expectativas de felicidad que nunca conoceremos” (Vega, 1994: 24). Esa mitología complementaria alimenta el doble paradigma ambivalente: “Nos habita hasta la muerte la doble visión del Hombre Lobo fiero y tierno y su inseparable corolario, el de la Caperucita seducida y seductora” (Vega, 1994: 24). Discutiendo, a partir del feminismo de los noventa, los estereotipos que desde la infancia construyen las relaciones de género, Vega narra otra escena “El lobo en el baño”, que designa ya no el vecindario sino el hogar, la memoria, la enajenación compartida por el Hombre Lobo y la Caperucita. En la ducha, el sujeto de la enunciación ya no da testimonio de la experiencia observada sino de la experiencia propia: “mientras el chorro golpea mis hombros y los dedos tibios del agua se deslizan por mi espalda, trato de no pensar en el rostro siniestro de Anthony Perkins, asomando al agujero sin fondo de mi memoria” (Vega, 1994: 25). La famosísima escena de la ducha en la película *Psycho* (1960) de Alfred Hitchcock, añade otro hipotexto para significar la esquizofrénica estructura que denuncia su ensayo, y también para revelar el imperio del discurso psiquiátrico en tanto último avatar del cuento del lobo que “nos persigue, nos atormenta, nos confunde, nos impide inventarle otro final” (Vega, 1994: 27).

Es necesario elucidar la intensidad de la imagen del “agujero sin fondo de la memoria”: en la trama del ensayo remite al famoso *raccord* que clausura la escena del asesinato en la película de Hitchcock. El *raccord* plástico circular entre el agujero de evacuación y el iris del ojo de Janet Leigh-Marion Crane escenifica, en el texto de Vega que lo recontextualiza y lo resignifica, una verdadera reflexión respecto a los esquemas que estructuran nuestros códigos de representación, denuncia los dispositivos tecno-pornográficos que simulan, desde fines del siglo XIX, revelar la “verdad” del sexo y la verdad del inconsciente. En el ensayo “Encuentros con el Hombre Lobo”, este dispositivo óptico-plástico, prolijamente elaborado por el director de *Psycho*, materializa el círculo vicioso de la “muy freudiana y muñocista época de los cincuenta” (Vega, 1994: 21). La contextualización obstinadamente operada por Vega rehistoriza los códigos de representación: señala las continuidades y las diferencias, llamando así al cambio: “Hay quien dice que las confrontaciones feministas de este siglo finiquitado han desnaturalizado las relaciones entre los sexos. Vale la pena preguntarse: ¿Es que alguna vez fueron naturales? Estamos viviendo tiempos de profundo cuestionamiento del gesto que creíamos inocente, de la palabra que pasaba por espontánea. [...] Pero mejor así, mejor así que la paz de los sepulcros.” (Vega, 1994: 27). La erotización de la dominación ya no es verosímil a fines del siglo XX, el siniestro tartamudeo rosa y negro que acoplara el lobo

y la caperucita ha perdido su “naturalidad”, empieza a tornarse, precisamente, señal de ficción por antonomasia.

Del bosque al patio, del patio al cuarto de baño, y de la ducha al abismo de la memoria, los colores del melodrama, o de la “nostalgia de la dominación”, siguen cargando de sentido nuestro mundo contemporáneo, mas la fuerza naturalizadora con la que se propone encubrir realidades diversas y cambiantes es cada vez más irrisoria: las “floridas cursilerías” funcionan en una estética de segundo o tercer grado. El ensayo heterogéneo y siniestramente burlón de Vega indica tanto la necesidad de “negar el yugo esclavizante de los viejos boleros” como la inminencia de “esas nuevas —y seguro que bellísimas— canciones que estamos por componer” (Vega, 1994: 27)

El capullito de alelí: un melodrama pornográfico de Albertina Carri

Otra canción compone el corto animado de Albertina Carri, *Barbie también puede eStar triste* (Argentina, 2001) que fue incluido en 2010 en la sección “Exploring Documentary. Histoire pratique du pamphlet visuel” del festival internacional *Cinéma du réel* (Biblioteca del Centro Pompidou, Paris)³. Presentado en varios festivales — 2001 en Buenos Aires y en Brasil, 2002 en Nueva York⁴ — el corto circula en un contexto experimental y vanguardista que lo separa del circuito comercial pornográfico: es escabroso pero no es ordinario. De hecho, el cortometraje que realizó la directora argentina Albertina Carri, se inscribe en el feminismo *queer* y pro-sexo que, desde los años 1990, asume y promueve un discurso post-pornográfico⁵. Éste inaugura un distanciamiento crítico respecto al régimen pornográfico modernista hegemónico (Bourcier, 2005-2006-2011; Rubin, 2010; Despentès, 2006-2009; Preciado, 2008-2011). El juego con los códigos que proceden del archivo pornográfico evidencia la relación entre pornografía y realismo melodramático, entendido éste como conformidad a normas de representación que son a la vez normas sexo-genéricas.

La escena de enunciación genérica del corto parece ser poco ambigua, ya que el subtítulo en el afiche anuncia: “un melodrama pornográfico de Albertina Carri”. En realidad, el subtítulo explicita falazmente el género del corto porque reúne dos formas generalmente incompatibles: el melodrama, de consumo diario, ordinario, eminentemente ostensible y familiar, y la pornografía, de consumo disimulado, reservado, a menudo censurado, íntimo y circunstancial. Un primer nivel de distanciamiento irrumpe por lo tanto desde la escena de enunciación y se confirma en la secuencia de apertura en la que alternan los créditos y la primera escenificación pornográfica entre Barbie y Ken. En efecto, el melodrama pornográfico es un corto de animación en el que actúan muñecas Barbie y Ken. Las muñecas y el cine de animación se vinculan al mundo de la infancia mientras que la representación explícita de las relaciones sexuales se dirige a adultos *amateurs*. Vamos a observar cómo las tensiones que proceden de la heterogeneidad formal proliferan y desnaturalizan el sexo, exhiben los límites del pensamiento *Straight* (Wittig, 1992) y de la pornografía moderna heterocentrada.

³ http://www.cinemadureel.org/IMG/pdf/p92_p109_exploring_doc.pdf

⁴ véanse los artículos de prensa (New York Post, MixBrasil) reunidos en: <http://www.albertinacarri.com.ar/>

⁵ Michèle Soriano: “Postporno: Barbie contre Bella. La sexualité dans les débats féministes actuels”, ponencia presentada en el Coloquio: *La Figure du rebelle dans les mondes ibériques*, Université Toulouse 2 – Le Mirail, 24-26 mars 2011.

La contradicción entre animación y porno parece *disolverse* en la trama narrativa abarcadora del melodrama que resumiré brevemente: Barbie, ama de casa burguesa engañada por su esposo, sufre y está triste. Encuentra en Teresa, la única mucama que le resistió a Ken, una confidente primero, una amiga después, que compadece y quiere ayudarla. Solitaria y dolida, Barbie mira una cantante en la tele, la misma cantante que miran, mientras cenan, Teresa y sus dos compañerxs, Keno y Trabie; los dos espacios y los dos grupos están relacionados por el programa. La presencia de la tele en el corto insiste en el ambiente de telenovela que cultiva. Una vieja mujer, la villana, en sillón de ruedas, observa desde su ventana con prismáticos a su vecina Barbie y la denuncia a Ken en una llamada anónima. Éste, cuando se entera que Barbie lo está engañando con la mucama la pega espantosamente y la echa. Barbie va entonces a refugiarse en casa de su nueva amiga, Teresa. Y empieza una nueva vida feliz... Esa trama melodramática, esquemática y trivial, se desliza desde el inicio hacia los códigos pornográficos: las escenas de sexo se encadenan con una frecuencia muy alta y la trama parece un puro pretexto, como en cualquier película porno. No obstante, los códigos pornográficos no quedan intactos tampoco: al porno tradicional, heterosexual, se mezcla el porno gay, trans y lésbico, en un corto que no acata las segmentaciones impuestas por los subgéneros que dividen la pornografía y reproducen las clasificaciones decimonónicas de las perversiones (Bourcier, 2005: 158). La primera escena *queer* muestra a Trabie, la muñeca transexual, arrodillada al lado de Keno, y ofreciéndole sexo oral. La cabeza de Keno gira sobre sí misma dando una vuelta completa mientras se escucha la canción del puertorriqueño Rafael Hernández Marín “Capullito de alelí” (1925). El título de la canción juega con los diversos sentidos de “capullo” y el conjunto de la banda sonora, heterogénea, juega con los códigos musicales efectistas. Los planos fijos que cierran el corto, en fundido encadenado y zoom óptico hacia atrás, muestran los cuerpos de las cuatro muñecas diversamente enlazados en la cama grande del salón de belleza-dormitorio-cuarto de estar, donde viven una auténtica utopía sexual Barbie y sus nuevxs compañerxs.

Albertina Carri confiesa que considera la Barbie “pornográfica” (Plotkin, 2001). En la medida en que la figura de la muñeca rubia reproduce anamorfóticamente, es decir alargándolas, las siluetas de las mujeres-niñas como Brigitte Bardot, o Carroll Baker —la “Baby Doll” de Elia Kazan— que inauguraron la imagen de una nueva feminidad, sexualmente emancipada, a finales de los 50, Barbie encarna, efectivamente, un símbolo sexual. El éxito mundial de la muñeca de Mattel inventada por Ruth Handler la convirtió en icono, en *Star*, y las estrellas también son pornográficas: desencadenan fantasías. Los niños y las niñas de hoy suelen escenificar el coito animando manualmente, como marionetas grotescas pero asequibles y bastante realistas, muñecas Barbie y Ken. De algún modo se puede conjeturar que Carri asume, en su corto, las fantasías sexuales de numerosos niños y niñas. El resultado es extraño, inquietante y burlón, y a la vez remite a las reivindicaciones de libertad sexual, de sexualidad lúdica, abierta y desacralizada, que caracterizaron el feminismo de los años setenta. El motivo de la estrella, omnipresente en el corto — desde el título hasta las aperturas en iris del cuadro que ritman las secuencias, pasando por los motivos pictóricos y la retórica de los créditos — estructura el corto, creando otro nivel de distanciamiento: el corto se construye como una parodia infantil del glamour de Hollywood. En este corto monstruoso se asocian elementos tradicionalmente separados: sexualidad e infancia, glamour, humor y obscenidad, creando efectos altamente —¿hondamente?— desconcertantes.

Uno de los elementos claves de esa inquietante extrañeza se relaciona con el cuerpo de las muñecas: ése ha sido adaptado no sólo a los movimientos que la animación requiere, sino también a las necesidades plásticas que la pornografía exige. Las muñecas tienen bocas que se

abren, miembros flexibles, sexos, senos y pezones, barrigas o músculos, tienen cavidades y espesor carnal. Esos cuerpos animados exhiben varios grados de artificio: son muñecas de plástico, no son seres humanos; han sido transformadas y las huellas del “bricolaje” son visibles y hasta visibilizadas en los planos cercanos que exhiben las suturas del trabajo de remodelación, pero éstas pueden a la vez interpretarse como “cicatrices”, sugiriendo otra forma de realismo, de segundo grado: los cuerpos reales no son nunca lisos y perfectos. Por otra parte, el corto de animación, más que el cine en que actúan actores, evidencia la ilusión de movimiento creada por técnicas cinematográficas; en este corto, además, la ilusión no se logra y esa falla refuerza la impresión de artificio. En efecto, la animación no aplica la frecuencia mínima de 12 imágenes por segundo y renuncia voluntariamente a la producción de la ilusión de movimiento por persistencia retiniana: los cuerpos de las muñecas no *se mueven: son desplazados*, por una fuerza invisible en el cuadro, fuera de campo, pero implícitamente presente. El efecto remite a la mecánica de los cuerpos en la pornografía, al trabajo poco cuidado del cine pornográfico *main stream* y a la vez vuelve altamente problemática la autonomía y espontaneidad del sexo, su naturalidad.

Esta insistencia en el artificio observada en el corto de Carri se opone al realismo de la pornografía moderna que se fundamenta en la denegación de la actuación: pretende gravar copulaciones reales entre seres humanos y no simulaciones realizadas por actores y actrices (Bourcier, 2005: 168-171). Ese corto exhibe entonces la dimensión fabricada de la sexualidad, así como las prótesis, los artificios, el conjunto de tecnologías que integran los dispositivos pornográficos (Preciado, 2008). Esa desnaturalización juega sin embargo, por supuesto, con la reproducción de algunos códigos pornográficos para crear un realismo parcial y un efecto de inquietante extrañeza: el corto oscila entre lo grotesco y lo siniestro. La música, los diálogos, los gemidos, gritos y suspiros post-sincronizados; los personajes tipos; los sexos y las penetraciones mostrados en primeros planos, con la presencia de fluidos: baba, sangre, humores; la frecuencia de las escenas de sexo, apenas separadas por breves transiciones: un conjunto muy importante de elementos que caracterizan las películas pornográficas se encuentran en el corto de Carri, y convergen para crear cierto grado de ilusión referencial, una relativa suspensión de la incredulidad, a pesar de todas las estrategias que, como lo vimos, producen un efecto de distanciamiento. El resultado final es perturbador: la risa alterna con un profundo malestar. El corto nos muestra la mecánica del sexo, los guiones preconstruidos, los automatismos que nos hacen reaccionar. Construye no sólo una perspectiva crítica respecto a la naturalización de la sexualidad y del realismo pornográfico que la promueve, sino que nos invita también a reflexionar en cuanto a nuestro consumo pasivo de los códigos de representación. Principalmente desestabiliza la ilusión referencial que producen los códigos del melodrama porque invierte su función, en una retórica hiperbólica.

Con el corto de Carri cerramos este recorrido rizomático por las reescrituras paródicas de tramas melodramáticas. Hemos intentado mostrar de qué manera y en qué medida esas reescrituras heterogéneas, irónicas, tragicómicas, grotescas, desnaturalizan la feminidad: primero devuelven lo “femenino” a su realidad de normas históricas incorporadas y relaciones socioeconómicas de género. Desde el escote tapado con graves centímetros de gasa de la niña inútil, hasta los exhibidos senos implantados de Tracie, pasando por el glamour de Lupita asesina o de la caperucita borinquen, se consigna la (contra)-historia de un “femenino” nada eterno, más bien moribundo. En segundo lugar, la erotización de la dominación y de la violencia de género por el canon cultural se encuentra a la vez materializada y resignificada en las pautas cambiantes del melodrama, cuya plasticidad se abre a las más atrevidas reinterpretaciones. Los cuatro períodos considerados proyectan una utópica “salida” del

género, multiplicando las contradicciones e instalando la sexualidad en relaciones sociales cruzadas, explorando relaciones de poder complejas que suponen juegos y alianzas diversas, promoviendo sub-culturas feministas y *queer* contra-hegemónicas. Las modernidades son plurales y conflictivas, se disfrazan y difractan los relatos, se desdoblan y resisten los enunciados performativos que vuelven posibles y deseables otras canciones.

BIBLIOGRAFIA

- AMADOR, Diana (2006), “Las grandes calumnias no se hacen sin fundamento. Ironía y extrañamiento en *El eterno femenino* de Rosario Castellanos”, Zamudio, L.E. y Tapia, A. Edts., *Rosario Castellanos de Comitán a Jerusalén*, Mexico, Tecnológico de Monterrey, Conaculta-Fonca, col. Desbordar el canon, p.127-140.
- AMORÓS, C. y MIGUEL, A. de (2007), “Introducción: Teoría feminista y movimientos feministas”, en Amorós, C., Miguel, A. de, Eds., *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización -I*, Madrid, Minerva, p. 13-89.
- BARRANCOS, Dora (2001), *Inclusión/Exclusión. Historia con mujeres*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- (2006), « La conquista del sufragio femenino en el Rio de la Plata », Isabel Morant (Dir.), *Historia de las mujeres en España y América latina – IV. Del siglo XX a los umbrales del XXI*, Madrid, Cátedra, p. 511-533.
- BOURCIER, M-H. (2005), *Sexpolitiques. Queer Zones 2*, Paris, La Fabrique.
- (2006), *Queer zones. Politique des identités sexuelles et des savoirs*, Paris, Amsterdam.
- (2011), *Queer zones 3. Identités, cultures, politiques*, Paris, Amsterdam.
- BROOKS, Peter (1995), *The Melodramatic Imagination*, New Haven and London, Yale University Press.
- CARRI, Albertina (2001), *Barbie también puede estar triste*, Argentina, 24’-35mm, ficha técnica en <http://www.albertinacarri.com.ar/index2.html>.
- CASTELLANOS, Rosario (1975), *El eterno femenino*, México, Fondo de Cultura Económica.
- COLLIN, F., PISIER, E. et VARIKAS, E., (2000), *Les femmes de Platon à Derrida. Anthologie critique*, Paris, Plon.
- COQUILLAT, Michelle (2001), “La création littéraire au féminin face à l’exclusion masculine”, Krakovitch, O., et Sellier, G. (Dir.), *L’exclusion des femmes*, Paris, Complexe, p.169-189.
- (1982), *La politique du mâle*, Paris, Gallimard.
- DELGADO, Verónica (2010), *Revista La Nota : antología 1915-1917*, Biblioteca Orbis Tertius, colección digital del Centro de Estudios de Teoría y crítica literaria, La Plata, Universidad Nacional de La Plata.
<http://bibliotecaorbistertius.fahce.unlp.edu.ar>
- DELPHY, Christine (2008), *Classer, dominer. Qui sont les “autres”?*, Paris, La Fabrique.
- DESPENTES, Virginie (2006), *King Kong théorie*, Grasset & Fasquelle.
- (2009), *Mutantes. Féminisme porno punk*. (Film documentaire), Morgane et Pink TV.
- FEMENÍAS, M-L., (2006), “Releyendo los caminos de la exclusión de les mujeres”, en Femenías, M-L. Comp., *Feminismos de París a La Plata*, Buenos Aires, Catálogos, p. 39-65.
- FERNÁNDEZ, Teodosio (1987), *La poesía hispanoamericana en el siglo XX*, Madrid, Taurus.
- LAURETIS, Teresa de (2007), *Théorie Queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, Paris, La Dispute, coll. « Le genre du monde ».
- LE DŒUFF, Michèle (1998), *Le sexe du savoir*, Paris, Aubier.
- (1989), *L’étude et le rouet*, Paris, Seuil.
- LOMBROSO, Gina (1941), *L’âme de la femme*, (Traduit de l’italien par François Le Hénaff), Paris, Payot.

- LÖWY, Ilana (2006), *L'emprise du genre*, Paris, La dispute.
- MÉNDEZ, M., QUEIROLO, G. y SALOMONE, A. (1998), "Prólogo", Storni, Alfonsina *Nosotras... y la piel* (selección de ensayos 1919-1920-1921), Compilación y prólogo de Méndez, M., Queirolo, G. y Salomone, A., Buenos Aires, Alfaguarra.
- PLANTÉ, Christine (1989), *La petite sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur*, Paris, Seuil.
- PLOTKIN, Pablo (2001), "Barbie la pornstar triste", *Página 12*, 11-03-2001 (consultable: <http://www.albertinacarri.com.ar/index2.html>)
- PRECIADO, Beatriz (2008), *Testo Junkie*, Paris, Grasset.
- (2011), *Manifiesto contrasexual* (edición aumentada), Barcelona, Anagrama.
- RAMOS ROSADO, Marie (1999), *La mujer negra en la literatura puertorriqueña*, San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- RODRIGUEZ PERSICO, Adriana (2002), "Melodrama y melancolía. Pasiones amorosas, pasiones políticas", Herlinghaus, H. Edt., *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*, Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- ROJAS, M., OVARES, F., MORA, S. (1989), *Las poetisas del buen amor*, Caracas, Monte Avila Editores.
- RUBIN, Gayle (2010), *Surveiller et jouir. Anthropologie politique du sexe*, Paris, Epel.
- SALOMONE, A., LUONGO, G., CISTERNA, N., DOLL, D., QUEIROLO, G. (2004), *Modernidad en otro tono. Escritura de mujeres latinoamericanas : 1920-1950*, Santiago, Editorial Cuarto Propio.
- SALOMONE, Alicia (2006), *Alfonsina Storni: modernidad literaria y escritura de mujeres*, Buenos Aires, Corregidor.
- SELLIER, Geneviève (2001), "La nostalgie de l'héroïsme : masculinité et politique dans le cinéma de la Nouvelle vague", Krakovitch, O., et Sellier, G. (Dir.), *L'exclusion des femmes*, Paris, Complexe, p.107-127.
- STORNI, Alfonsina (1998), *Nosotras... y la piel* (selección de ensayos 1919-1920-1921), Compilación y prólogo de Méndez, M., Queirolo, G. y Salomone, A., Buenos Aires, Alfaguarra.
- *Antología poética* [1938] (1946), Buenos Aires, Espasa – Calpe Argentina, Colección Austral, octava edición.
- VEGA, Ana Lydia (1994), *Esperando a Loló y otros delirios generacionales*, San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- WITTIG, Monique (1992), *The Straight Mind and Other Essays*. Londres y Nueva York: Harvester Wheatsheaf.