

PALABRA DE MUJER

(REFLEXIONES AL BORDE DE CARIÑO MALO)

GERMÁN BRAVO G.

Sociólogo

1. *"La acción transcurre en un lugar abierto y desolado, carente de vegetación y de vida..."*. Tal es el espacio dramático que define el guión de la obra en sus primeras líneas –y tal es el espacio psicológico desde el cual este cariño desgarrado me habla y me interpela, más que como "hombre", como "sujeto afectivo"– puesto que ese espacio es precisamente un espacio donde se pone en suspenso y en estado de especulación la propia identidad y la diferencia sexual.

En términos de una dialéctica de la conciencia, se podría decir que ese espacio define el momento de una conciencia escindida, lanzada a la soledad de su autoconciencia, separada de toda determinación mundana, abandonada a sí misma como reflexión y especulación pura, como pura conciencia de su crisis y de su separatividad. Pérdida de su estado originario (virginal) de pertenencia natural al mundo, esa conciencia se abandona crítica y narcisísticamente a mirarse en el espejo y es obligada a entrar en la dialéctica especulativa que esa mirada le devuelve, una conciencia condenada a salir de su estado de fusión natural con el mundo y condenada a no tener más que su propio dolor, a partir del cual parece comenzar a articular un verbo, una palabra que transforme la condena en autoconciencia.



2. Es desde ese espacio especulativo –el espacio que pone al sujeto ante la crisis de su propia identidad– que intentaré seguir lo que podemos denominar "la caída del sujeto en el lenguaje", tal como se manifiesta en el itinerario de este cariño que hace mal –un cariño que duele tanto más cuanto más lejos se encuentra el sujeto de su identidad originaria.

El periplo que este cariño caído describe, puede ser así visto como metáfora de una determinada relación a la lengua, como una caída y un eterno retorno entre una identidad originaria, en plenitud consigo misma (reconciliada) y una identidad rota, escindida. La identidad plena tiene una relación "natural" con la lengua: la lengua la identifica, le da plenitud de sentido. En cambio, la identidad quebrada, en crisis o escindida, tiene una relación violenta, "social", con la lengua: en medio de su crisis la lengua se le revela en su dimensión ideológica, como encubriendo capas de realidad no articuladas. Y en medio de esa misma crisis, la lengua puede aparecer también como el medio para articular esa identidad quebrada, esa relación rota entre lengua y mundo. Tal es el **double bind**, el doble vínculo contradictorio, de la relación del ser con la lengua: ésta aparece a la vez como condena (como caída o

como expulsión del paraíso de la fusión entre lengua y mundo) y como salvación (como medio por el cual se puede rearticular esa relación).

La situación de la mujer es en este aspecto paradigmática. Su confinamiento histórico y simbólico a los ámbitos doméstico y privado, hacen de su lengua también un asunto privado, una lengua íntima (un idioma) que no trasciende a lo público. Vive así en una suerte de lengua natural donde no hay escisión entre lengua y mundo. Es este "estado natural" el que define al paraíso en términos simbólicos: no ha habido expulsión de la identidad del sujeto consigo mismo, y no hay por lo tanto conciencia de, ni caída en, la lengua. La lengua es el mundo y el mundo se vive plenamente en la lengua. Es por ello que podemos hablar del lenguaje como una caída: al cobrar conciencia de la lengua se cobra conciencia de la no-identidad entre lengua y mundo.

De este modo, intentaré leer la obra que comentamos como el itinerario de un tipo particular de caída en el lenguaje, como una conciencia (femenina) escindida que, a partir de su crisis identitaria, intenta articular una nueva relación entre lengua y mundo.

3. Al contrario, sin embargo, de lo que uno podría pensar, la parábola que describe ese itinerario—el itinerario de la pérdida de la inocencia originaria y la caída en el lenguaje—en la obra no culmina en ningún tipo de discurso feminista, sino más bien en una suerte de retorno al útero materno, una suerte de último recurso de protección ante la desolación y la pérdida de la identidad. En el monólogo final, señala el guión, "los personajes se van integrando", y es una sola voz la que allí habla. La desintegración de la identidad que anuncia el comienzo de la obra, en la cual los tres personajes aparecen como las distintas voces de una misma ruptura, culmina en una petición de reintegración identitaria a través de un retorno a los objetos de la infancia—el "camisón de franela", el "guatero" que es demandado a la madre, la reivindicación de la inocencia original y la

"recuperación de la virginidad".

"Recuperar la virginidad" aparece a mi juicio como la antítesis del discurso feminista, ello aparece como una suerte de regresión a un estadio pre-feminista o post-feminista, o en todo caso, como un tipo de solución dramática que se repliega ante la violencia de la crisis dramático-identitaria originaria y que opta por recogerse y resguardarse en aquellos objetos que le aseguran alguna referencia en el mundo. No es por lo tanto una solución programática o ideológica, sino de una vitalidad elemental. El personaje reintegrado parece recusar su pasado de "falsa combatiente", de "falsa intelectual" y apela al refugio elemental de sus afectos primigenios, primarios. El retorno al limbo de las "sábanas celestes" y al "dormitorio de rosas y perfumes", aparece como un discurso que retrocede ante el horror de haber transgredido el tabú del lenguaje: comer del fruto del árbol del conocimiento, o de la ciencia del bien y del mal—origen de la caída del ser en el lenguaje en tanto pérdida de la fusión originaria—, aparece como un gesto de una tal violencia (tan violento como matar al amor que dio origen a la crisis y al drama), que parece reenviar al sujeto de la transgresión a la cárcel—es el motivo del segundo cuadro— y a una suerte de convalecencia con sus objetos originarios, en el cual el sujeto parece ser lanzado fuera del drama, antes del drama, fuera del escenario del mundo, al limbo, a un entre-dos entre la culpa y el juicio.

4. Pues tal es el tiempo dramático en el que transcurre la obra. Es el tiempo de la rememoranza, el tiempo de una memoria rota, plagada de fragmentos—de cartas, de objetos, de ausencias—, que apela más que a la recuperación de un tiempo perdido, a la implosión de un tiempo detenido. Un tiempo y un espacio sin historia, pura explosión hacia adentro de fragmentos de la memoria que encuentran su unidad en ese espacio sin tiempo de la desolación y del discurso quebrado. El tiempo afectivo del cariño y de la ilusión que matan, que matan toda ilusión discursiva reenviando al sujeto a no ser más



Giselle Demelchior, Claudia Celedón y Paulina García. Foto: Gonzalo Quitral.

que el puro espejo quebrado de sus ilusiones.

Es desde ese espacio y de ese tiempo dramáticos que emergen las voces de la obra. No hay un discurso monolítico sino un discurso fraccionado, no hay un discurso femenino sino las muchas voces de una feminidad rota que pululan por el espacio dramático como fantasmas en busca de la palabra. La palabra rota es la palabra originaria, la palabra dada y determinada por el otro, por la ilusión del otro que parecía devolver la imagen de una unidad y de una identidad "clara y distinta". La tensión dramática está dada por una ruptura que se resiste a esa pérdida de la imagen originaria, por las muchas voces que aparecen para intentar suplantar esa unidad de origen, por el cansancio físico y psicológico que significa esa suplantación de palabra ante la pérdida de la palabra del otro. La explosión de la

palabra y de la imagen originarias aparece como el big-bang cósmico, la explosión cósmica que llama a la palabra y que rompe la palabra, rompe la promesa de la unidad originaria y lanza al sujeto al duelo y al elemento de la nostalgia –en la obra, es Amapola quien porta la "caja de recuerdos" y quien previene que "olvidar es muy peligroso", mientras que Victoria llama a "romper los lazos", a "matar cada uno de tus recuerdos" y a "enfrentar la soledad y el duelo"; entre ambas se despliega el discurso fracturado y emerge la palabra de mujer, la palabra escindida, el fantasma de la palabra perdida y la promesa de la nueva palabra, de la palabra buena y del cariño bueno.

5. Ese reencuentro de la palabra se da a través de un rito voluntario de asesinato de la palabra del otro, de la voz del otro y de la mirada del otro, de ese otro que daba la

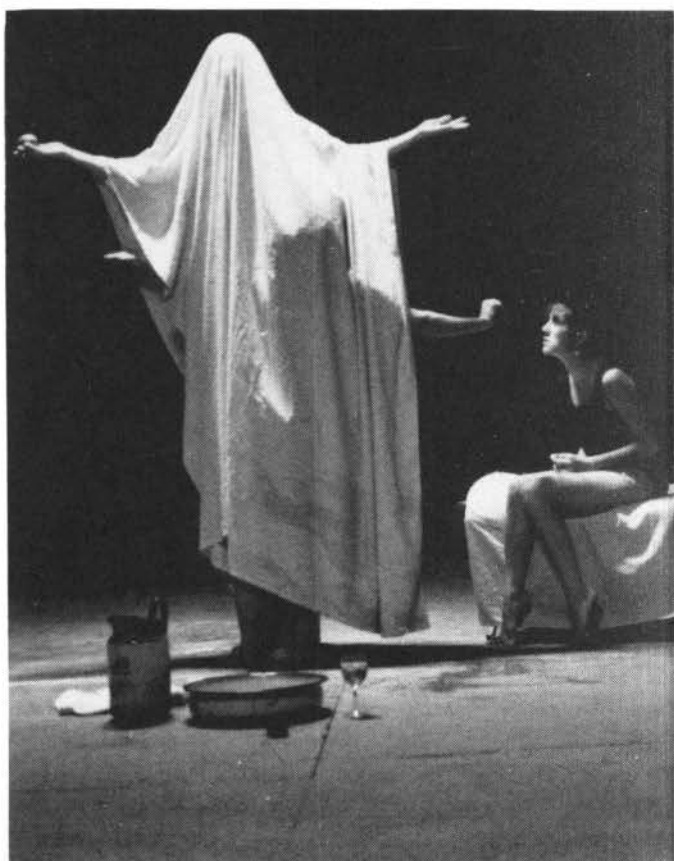
ilusión de una identidad plena y de una inocencia plena, de un universo femenino sin culpas, previo a la caída en el lenguaje. En psicoanálisis, esa determinación por la palabra y por la mirada del otro define el universo de la histeria, donde la sustracción de la mirada y del reconocimiento del otro vacía la identidad y provoca la crisis. La "liberación femenina" se da en este sentido como una liberación de la determinación de la palabra y de la mirada del otro.

En la obra, Eva llama a "deshojar todas las flores que (él) te ha entregado" y a buscar "el crimen perfecto", ese crimen que permitirá olvidarlo, nacer de nuevo y "reencontrar tu nombre". Al dejar caer la sandía y romper el corazón rojo que guardaba en su seno, los personajes "toman conciencia de lo que hicieron" y "sienten culpa", caen en el elemento de la culpa y ingresan a la cárcel -del lenguaje. Allí descubren sus "manos manchadas" -las manos sucias- y se interrogan sobre su inocencia,

sobre la posibilidad de la inocencia, no menos que sobre la posibilidad de la verdad -puesto que la pregunta por la inocencia y la culpa se da como pregunta por la mentira y la verdad: al descubrir que "todo en él era mentira" debe interrogarse sobre su propia verdad y sobre la posibilidad misma de la verdad. La verdad queda en suspenso.

La cárcel a la cual ingresan no tiene carcelero puesto que éste es el lenguaje mismo. La cárcel y la enfermedad son el propio estado de interrogación. El lenguaje es allí a la vez salvación y condena, cura y enfermedad, espacio indecible donde la caída es a la vez el precio de su libertad. Al comer del árbol del conocimiento sellan a la vez su condena y su salvación.

En esa caída se libera del discurso y de la mirada del otro, allí el "placer (ya no



Paulina García. Foto: Gonzalo Quíral.

depende del otro", se encuentra con un otro que es una otra, un otro que es la misma, la otra palabra de mujer, la palabra de la otra. Se encuentra en la eclosión de las voces de otras caídas, de otras inocentes que cayeron en el infierno de la lengua y de la ruptura del pacto originario. En ese espacio escucha los ecos de su propia voz, se reconoce no ya en la mirada del otro sino en el cuerpo quebrantado de una otra que le devuelve su propia imagen resquebrajada. Reconocimiento doloroso y gozoso en el cuerpo y el discurso quebrantado de la otra, la otra que es la misma, la única que le responde desde la ausencia de toda palabra y que le permite articular una palabra. Al borde de los nervios, al borde del abismo, la palabra emerge de la ausencia de palabra, en el reconocimiento en la mirada de la otra, la otra mirada.

6. La mirada y el eco de la otra es lo que transfigura el cariño malo en cariño bueno. En la otra éste aparece como el único cariño posible, como la vía a través de la cual se interroga y se exorciza el cariño imposible. El itinerario que lleva de la crisis a la reintegración de los tres personajes en uno, aparece como el vía crucis a través del cual se realiza el duelo del cariño malo. En el abrazo final de las tres mujeres se recupera un espacio afectivo primigenio y posible. El hombre ha sido expulsado de la escena, no menos que la ilusión de la novia originaria. Y en ese abrazo se cree recuperar una nueva inocencia: *Tu pena es tu pena, yo soy inocente... Me voy con mi sonrisa de niña protegida, de niña perfecta, de niña lejana e inviolada... Te dejo en tu angustia, en tu combate, en tu soledad, me escudo detrás de mi corazón...*

El espacio que describe esa caída se revela así como el intento de un retorno a un estadio natural, pre-social y pre-político, puesto que el sujeto también intenta negar su carácter social, tal es el tamaño y la medida de su expulsión: *Cállate, yo no sé nada, yo no sé nada. Yo nunca supe de esa guerra. Yo no estoy con ningún nosotros... yo sólo estoy contigo.*

Paradoja de un itinerario que anunciaba una palabra de mujer y nos devuelve a los gestos y a los objetos de niña. Espacio original de reinención de una palabra y de una identidad a través del eco de la voz y de la mirada de la otra. Espacio de reencuentro para reinventar la identidad. La mujer posible aparece como el retorno a la ilusión de una niña imposible, retorno simbólico a la virginidad y la inocencia originarias que lava al sujeto de su crimen anunciado y realizado. Retorno a un limbo imposible, refugio en un espacio sin mácula después del crimen.

7. Tal es quizás también el enigma en el cual nos sitúa el discurso feminista contemporáneo, y que la obra inconscientemente revela, sin por ello intentar reducir la obra a su "significado sociológico". Simplemente quisiera culminar esta reflexión a partir de la pregunta que la obra deja abierta respecto a la situación del "problema de la mujer" y

vincularlo a la propia situación contemporánea del feminismo y a la cuestión de la "identidad sexual" en general.

En este sentido, la descripción de un sistema dominante y subyugante de la identidad femenina ha pasado por una serie de etapas que siguen la propia búsqueda de identidad del movimiento feminista: entre la designación del culpable (un sistema patriarcal y el "logo-falo-centrismo" como su expresión política e intelectual), la reivindicación del derecho al placer y a la individualidad femenina, la denuncia de las condiciones estructurales que bloquean la participación social de la mujer, la reivindicación de una escritura femenina, no menos que de una forma de hacer política, el reconocimiento en la mirada y el cuerpo de la otra, el narcisismo lésbico—que en parte reproduce los roles tradicionales al interior de la pareja homosexual—, todas las escenas de una identidad y de un discurso posibles han sido tentadas. Este discurso en términos identitarios a mi juicio se haya agotado, ya dio sus frutos—lo que no significa que sus reivindicaciones se hayan realizado—, y la solución dramática de **Cariño malo** a mi juicio no es sino otro síntoma del agotamiento del discurso identitario, que nos lleva a pensar en los efectos que la propia historia del feminismo tiene o deja respecto a la posibilidad de un discurso sobre la diferencia sexual. Puesto que, aunque una obra no sea reductible a sus condiciones sociológicas de emergencia, ella se incibe y tiene efectos en una historia de aquellos objetos o símbolos que elabora.

En este sentido, la solución dramática de la obra—la imagen del retorno al limbo sin mácula—apela a un espacio imaginario imposible, el retorno a un origen imposible, y es desde allí que interpela a los sujetos reales del deseo. Es desde ese imposible y desde esa imagen dramática que revela o apela a lo posible. Es una obra post-feminista que parece retornar a un momento pre-feminista. Tal es su enigma—quizás el "secreto" que Victoria entrega al final a sus compañeras de viaje y de caída, el enigma de "la flor, la copa y la

carta" que quedan como testigos mudos de la promesa rota.

Puesto que la paradoja del feminismo reside precisamente en que ha intentado articular un "discurso pleno" acerca de la identidad femenina, repitiendo como en un retorno del espejo, el tipo de discurso logofalo-centrista acerca de la diferencia sexual. Cuando, al contrario, la feminidad en realidad apela a la ruptura de un discurso acerca de una identidad plena. Pues, de hecho, el feminismo surge como crítica radical a toda asignación o a toda determinación naturalista de un rol femenino –social o sexual–, como crítica a toda determinación apriorística basada en la diferencia sexual. La única determinación natural que aún se mantiene como específica de la mujer es la de la maternidad, pero si pensamos en la apertura radical del imaginario social y sexual que abre el feminismo, esta misma función de la maternidad ha sido puesta en suspenso y en estado de especulación –pensemos si no en esta suerte de escalada que va desde la interrupción voluntaria del embarazo, a la asunción paterna de "roles maternos", la inseminación artificial, la fecundación in vitro y la bio-genética, donde incluso la posibilidad del "embarazo masculino" ha sido imaginada– y el que haya sido imaginada y no realizada es sintomático, al menos (pero el imaginario no es lo "de menos" sino lo "de más") de que un imaginario sexual ha sido roto y de que cabe pensar la otredad que abre.

Que estemos o no de acuerdo con esa crítica radical a toda determinación naturalista de los roles y de la diferencia sexual, lo cierto es que hay una fisura en el imaginario sexual, respecto a las identidades sexuales, una suerte de intercambiabilidad infinita, fabulosa e inasignable de las identidades, y donde quizás la figura simbólica de ello es el travestismo (figura que no está ausente de **Cariño malo**), en tanto juego escénico donde se ponen precisamente en juego y en estado

de especulación las identidades sexuales, como espacio lúdico-dramático donde se pone en escena el intercambio de las identidades sexuales, y donde la propia noción de identidad aparece, en el límite, completamente desdibujada, como si toda pregunta por la identidad sexual no hiciera sino entrar en el juego infinito del espejo y de la especulación, como si toda identidad sexual no pudiera vivirse o experimentarse sino en el juego de la especulación –lo que comúnmente conocemos como la "fantasía sexual".

En una sociedad del espectáculo, de la comunicación, de la imagen y del audiovisual, la especulación de las identidades parece encontrar quizás el espacio mismo de su despliegue: a la vez, todas las identidades aparecen como posibles, y toda identidad imposible. Toda asignación identitaria parece entrar, a partir del mismo momento en que se afirma como identidad, en el juego inasignable del espectáculo y de la especulación. De algún modo, tal es la escena de nuestro propio drama en tanto sociedades post-modernas –y donde la modernidad tenía algo que ver con esto de la definición de sujetos, roles e identidades plenas.

La sociedad de comunicación parece ponerse en estado de reinención del origen –puesto que toda interrogación sobre la identidad remite al problema del origen. Los orígenes se encuentran en estado de especulación: la puesta en contacto de todos los orígenes a través del intercambio que permite la comunicación y la sociedad del espectáculo, espectaculariza y pone en estado de reinención a todos los orígenes y a todas las identidades. Y entre ellos, el origen de la diferencia y de la identidad sexual.

Es desde ese estado de especulación que he intentado leer y acompañar la voz, el gemido, el gesto, la imagen, la palabra y el silencio de ese cariño malo, y es en ese espacio dramático que se encuentra con los bordes y los pliegues de mi propia biografía. •