

Enfrentamientos y rebeliones en un microcosmos urbano: historias de ascensor¹

VIRGINIA CAAMAÑO MORÚA

Resumen

La importancia del espacio urbano en la narrativa latinoamericana de la Modernidad Tardía (Giddens) vista en dos textos representativos: “Acensor”, de Maurice Echeverría (Guatemala) y “Roce 3” de Andrea Maturana (Chile). El ascensor se convierte en ese objeto de la tecnología, una especie de caja dentro de otra caja, donde cualquier cosa puede ocurrir.

Palabras claves: cuento latinoamericano, Andrea Maturana, Maurice Echeverría, el ascensor como espacio urbano

Abstract

The importance of urban space in Latin American narrative from Late Modernity (Giddens) studied in two representative texts: “Ascensor” from Maurice Echeverría (Guatemala) and “Roce 3” from Andrea Maturana (Chile). The elevator becomes that technological object, a kind of box in another one where anything can happen.

Key words: Latin American short story, Andrea Maturana, Maurice Echeverría, the elevator as urban space

Preguntarnos sobre las relaciones que median entre el saber y el poder nos ayuda a visualizar que todo discurso incluye, ordena y afirma una serie de elementos a base de excluir, y así, negar otros. Tomar conciencia de esto nos lleva a valorar positivamente lo marginado y considerar como significativo lo que se ha negativizado. Beatriz González Stephan. No solo para mujeres

Introducción

Según el historiador inglés Eric Hobsbawm, el siglo XIX es un siglo largo que inicia en 1780 y concluye en 1914, período durante el cual la civilización occidental experimenta un gran auge. Sin lugar a dudas, Europa es el centro,

(...) cuna de las revoluciones científica, artística, política e industrial, cuya economía había extendido su influencia sobre gran parte del mundo, (que) sus ejércitos habían conquistado y subyugado, cuya población había crecido hasta constituir una tercera parte de la raza humana (incluida la poderosa y creciente corriente de emigrantes y sus descendientes), y cuyos principales estados constituían el sistema de la política mundial. (2006:16)

Este enorme poder e influencia extendidos por el mundo son especialmente marcados en América Latina, donde se promueven cambios fundamentales en la economía, la política y el desarrollo social y cultural desde mediados de ese siglo, teniendo como guía los logros europeos. Como parte de dicho proceso, los gobernantes en la mayoría de los países recién independizados de España, dan un gran impulso a la construcción de las ciudades, con el objetivo de “ponerse al día” y no quedar relegados en relación con las metrópolis del viejo continente. Relata Miguel Rojas Mix como “*junto a las avenidas nacen los grandes parques destinados al “paseo”. La ciudad se divide en barrios residenciales y obreros. Surgen los cafés. Los clubes privados, los jardines íntimos*” (Cfr. Rojas Mix.1993: 67). Estas construcciones y ordenamientos cambian la cultura y los modos de vida de las gentes y así lo explica el historiador Adrián van Oss:

(...) el nacimiento del tango se debe, entre otras causas, a la introducción del tranvía a caballo (que facilitó el transporte) y el alumbrado a gas y luego eléctrico (que fomentó la vida nocturna). Las mismas innovaciones avivaron toda clase de diversiones: se edificaron estadios y teatros, hipódromos y parques públicos. Aparecieron hoteles y restaurantes donde antes apenas habían existido. (van Oss.1993: 50)

Las élites dominantes, letradas y de tradición patriarcal², bajo el lema positivista de “orden y progreso”, pretenden integrar en su idea de nación a distintas capas poblacionales: mujeres, grupos étnicos no “europeos”, criollos pobres, campesinos, etc., quienes no son considerados ciudadanos, al ser la mayoría de ellos iletrados; sin propiedades, profesión ni dinero y además de todo, habitantes de las zonas periféricas. (cfr. Rama, 1984; González Stephan, 1987 y 2005). Uno de los medios utilizados para alcanzar estos fines “civilizatorios” es la literatura, la cual se convierte en instrumento fundamental en la construcción de imágenes, inspiradas en los valores y estilos de vida de las principales ciudades europeas, en contraposición con los usos y costumbres rurales americanos, señalados como atrasados³. Se establece claramente desde entonces el enfrentamiento civilización/barbarie, el cual permanece vigente en la historia literaria del continente por más de un siglo.

La crítica especializada (cfr. Rama, 1984; González Stephan, 1987 y 2005; Aínsa, 1999; Remedi, 1997 y otros), coincide en señalar a la casi totalidad de escritores canonizados por la historiografía literaria latinoamericana posindependista, como hombres habitantes de las ciudades, aunque en algunas de sus historias se haya idealizado la vida en contacto con la naturaleza, propia de las

zonas rurales. Fernando Aínsa afirma que, desde un principio, la literatura latinoamericana -como toda literatura- ha sido y sigue siendo urbana (cfr. 1999).

En la producción literaria latinoamericana de los dos últimos siglos la presencia de las ciudades y los avances tecnológicos que ellas encierran aparecen inevitablemente en los textos, a pesar del peso tan grande ejercido por el estereotipo que aún insiste en verla como una literatura telúrica, ligada al exotismo otorgado por su rica naturaleza⁴.

Lo anterior se ha incrementado a lo largo de las dos o tres últimas décadas, cuando en esta literatura se han integrado voces y visiones de mundo anteriormente excluidas, las cuales expresan su rechazo a continuar con la obligada tarea de “encontrar” una supuesta identidad continental perdida y se niegan a hacer uso de cierto tipo de escritura, prescrito desde los centros de poder cultural y económico, como propios de la región. Cada vez son más los escritores y escritoras que exigen se les permita escribir -y se les publique- aunque sus textos no respondan a los cánones macondistas establecidos dentro y fuera de América Latina. Cada vez son más, también, quienes opinan con el chileno Alberto Fuguet: “Vender un continente rural cuando, la verdad de las cosas, es urbano (más allá que sus sobrepobladas ciudades son un caos y no funcionan) nos parece aberrante, cómodo e inmoral” (1996:16).

El espacio en el cual transcurre la mayor parte de la literatura latinoamericana de la actualidad, de una manera u otra, es la ciudad. Sin importar el tamaño ni su prominencia, la ciudad representada en estos textos en ocasiones aparece desdibujada, carente de rasgos definidos que permitan al lector ubicarla geográficamente. El énfasis está puesto en las historias, ineludiblemente insertas en cuestiones propias de la Modernidad Tardía (cfr. Giddens.2002), que se desarrollan en dicho espacio urbano: “una escena que produce sus protagonistas, sus posiciones, sus situaciones; sistema -o laberinto- de cajas, carriles, exclusas, distancias, rugosidades, filtros dentro del cual transcurre la vida, y en el que se cultivan y cosechan cuerpos y vidas” (cfr. Remedi.1997).

La simbiosis entre el espacio material y el espacio ficcional resulta en narraciones “encerradas” en edificios de apartamentos o de oficinas, donde los seres humanos transitan, aislados del mundo exterior y de los otros, pero al mismo tiempo conscientes de su condición de seres “sujetados” por los poderes del sistema imperante. Sus historias invitan al lector a una constante reflexión crítica sobre los discursos y las representaciones que en ellas circulan. De ahí el interés por los dos textos seleccionados para su estudio, “Ascensor” del guatemalteco Maurice Echeverría⁵ y “Roce 3” de la chilena Andrea Maturana⁶ cuyo escenario anónimo es precisamente uno de estos lugares: el interior de un ascensor, espacio urbano por excelencia que remite a la imagen de una caja china cuyo contenido es otra caja de menor tamaño, cuyo contenido... En la ciudad se levanta el edificio, dentro de éste se encuentra el ascensor en cuyo interior... todo es posible.

Dentro de dicha caja-encierro, que aparece como un microuniverso, por medio de las historias contadas, es posible confrontar ciertas prácticas sociales fuertemente establecidas, así como los discursos hegemónicos convertidos en voluntad de verdad que las sustentan y que en la actualidad se encuentran en

crisis. Discursos como el de género y el del amor romántico, funcionan como ejes alrededor de los cuales se teje -y desteje- la trama de los relatos mencionados, que se estudiarán a continuación.

El ascensor: historias en un microcosmos

Explica el *Diccionario Hispánico Universal* que el ascensor es “un aparato para subir y bajar mecánicamente, personas o mercancías. Se usa en las casas para subir a los pisos sin cansancio. Consiste en una caja que corre verticalmente por un hueco de la escalera y es movida por contrapesos o motor eléctrico de vapor hidráulico” (1972:157). En Wikipedia se le llama “transporte vertical diseñado para movilizar personas y/o bienes entre pisos definidos, que puede ser utilizado ya sea para ascender a un edificio o descender a construcciones subterráneas. (...) Si se considera un medio de transporte, sería el segundo más utilizado después del automóvil”.

Es posible rastrear el uso de elevadores elementales hasta el siglo III A.C., aunque su utilización se hace más usual desde la Edad Media; se les hacía funcionar por medio de fuerza animal o humana o por mecanismos impulsados por agua. El ascensor moderno es desarrollado durante el siglo XIX y ya para mediados de ese siglo, uno de ellos transporta gentes y objetos entre el primero y segundo pisos de un edificio en Nueva York. Un estadounidense, Elisha Graves Otis, logra perfeccionarlo al punto de ganar la confianza de los usuarios, sobre todo en cuanto a la seguridad de su utilización como medio de transporte, de modo que en 1875 inaugura la operación de uno de estos artefactos, en una tienda de departamentos neoyorkina. Diez años después, junto con sus hijos, Otis funda la compañía original que con el tiempo llegaría a producirlos masivamente. Pocos años más tarde, en la década de 1920 se hace posible construir edificios de más de cien plantas -como el famoso *Empire State Building*- gracias al desarrollo y seguridad ofrecidos por el ascensor. Así como se establece el empleo del ferrocarril, el telégrafo, el automóvil y demás adelantos tecnológicos, en América Latina también se utiliza el ascensor, cuyo uso cotidiano es atestiguado en la literatura. En su novela *Los Sertones*, Euclides da Cunha señala 1899 como el año de la llegada del primer automóvil a Lima y la operación del primer ascensor en Buenos Aires (cfr. 1980: 475). Este último está en el “Palacio del Diario La Prensa”, edificio construido por los arquitectos franceses Gainza y Agote entre 1895 y 1898 y declarado Monumento Histórico Nacional de Argentina en 1955.

La presencia del ascensor es notoria en diversas prácticas, pues forma parte del imaginario cultural urbano. Innumerables producciones aparecen “habitadas”, inspiradas o ambientadas en su interior, y en lo que dentro de él podría pasar, asignándosele en ocasiones, cualidades propias del ser humano, como la maldad. Es posible encontrarlo en video-juegos⁷; películas⁸; temas musicales⁹ e historietas¹⁰. En la vida diaria, su presencia se ha naturalizado a tal punto que sirve para adjetivar ciertos usos y costumbres sociales, tal es el caso del

término “música de ascensor” para hacer referencia a cierta música liviana y monótona, que acompaña a los pasajeros en sus desplazamientos y también “conversación de ascensor” cuando se trata de describir un diálogo realmente breve y puntual.

En la literatura, muchos sucesos -a veces muy importantes- ocurren durante un viaje en elevador. En el cuento de Julio Cortázar “Carta a una señorita en París”(1951)¹¹, la vida del protagonista, acostumbrado a vomitar un conejito blanco y minúsculo cada cinco o seis semanas se convierte en una pesadilla cuando se traslada a vivir al apartamento de Andrée, mientras ella se encuentra en París. Desde su llegada, cuando va en el ascensor entre el primero y el segundo pisos, siente que va a vomitar un conejito apenas dos días después de hacerlo por última vez. A partir de ese momento se rompe el ritual establecido y los conejitos no cesan de salir por su boca. Al final de unos pocos días, once animalitos destrozan el apartamento de la mujer e impulsan al protagonista al suicidio. El cambio en la vida del joven ocurre precisamente dentro del ascensor, sitio cerrado, anónimo, aislante, en donde, según el decir de las gentes, cualquier cosa sucede o podría suceder. El propio autor, en el texto introductorio de *Historias de cronopios y de famas* advierte que: “Hay un piso de arriba en esta casa, con otras gentes. Hay un piso de arriba donde vive gente que no sospecha su piso de abajo (...)” (Cortázar. 1989:12). Cada uno de esos pisos, pletórico de posibilidades, podría estar conectado por un ascensor. En su propuesta poética, el autor invita al “lector cómplice” a buscar los intersticios o puentes comunicantes que le permitan experimentar la dimensión sin fondo que implica lo fantástico. El ascensor en el ejemplo del cuento mencionado, sirve como puente para que un proceso de distorsión de la realidad cotidiana se inicie y sea irreversible -mostrando el carácter algo siniestro¹² que podría tener dicho aparato. Los cuentos en estudio se integran en esta lista de obras donde el ascensor es el escenario de los dramas humanos que se desarrollan. Podría llamárselas justamente “historias de ascensor” pues son cortas y puntuales, sin dejar por eso de invitar a los lectores a realizar profundas reflexiones.

1.2. Sobre los autores y la crítica

1.2.1. Maurice Echeverría

El escritor y comunicador guatemalteco Maurice Echeverría nace en 1976. Estudia Letras en la Universidad Rafael Landívar y actualmente trabaja en *El Periódico* de Guatemala, donde mantiene una columna de opinión titulada *Buscando a Syd*, cuyos temas se enfocan sobre asuntos sociopolíticos y culturales que ocurren en la vida urbana de Guatemala y de otras localidades. Esta columna es también publicada como un blog en línea, en la dirección *buscandoasyd.blog.*, el cual recibe un gran número de visitantes, quienes suelen emitir sus impresiones sobre los temas comentados por el autor. Echeverría se interesa también por el cine, en el que ha participado activamente. Ejemplo de ello es haber asumido el

papel protagónico, en la producción cinematográfica guatemalteca *La casa de enfrente*, filmada en el año 2003. Su desempeño actoral no fue muy bien recibido por la crítica especializada.

Entre sus obras se encuentran: *Este cuerpo aquí (Antidiario)*, novela (1999); *La ciudad de los ahogados*, novela (2000); *Tres cuentos para una muerte*, cuentos (2000); *Encierro y divagación en tres espacios y un anexo*, poesía (2001); *Sala de espera*, cuentos (2001); *Labios*, novela (2003), Primer Premio Nacional de Novela Corta Luis de Lion y *Diccionario esotérico*, novela (2006), Premio Mario Monteforte Toledo.

El cuento "Ascensor" fue publicado primeramente en el cuentario "*Tres cuentos para una muerte*" y un año más tarde fue incluido en *Sala de espera*. También aparece en la antología de cuentos *Los centroamericanos* (2002)¹³. A pesar de estas publicaciones, no se ha encontrado ninguna crítica propiamente académica¹⁴, aunque existen algunas referencias al relato en diversos medios. Es el caso de un comentario realizado por Felipe Bagur en la revista digital guatemalteca *Luna Park*, donde señala al relato como bueno y "fuera de todo lo común que se leía en ese tiempo en el altiplano". Su crítica, sin embargo, se centra específicamente en la última novela de Echeverría, *Diccionario esotérico*, ganadora del Premio Mario Monteforte Toledo, a la cual describe como una "(...) crítica fuerte a todos los sistemas que sostienen a la sociedad guatemalteca empezando con lo religioso, pasando por lo político-social y terminando con lo histórico, lastimando, sin miedo susceptibilidades que merecen ser atacadas, lo cual logra con sarcasmo bien delineado" (Bagur.2008).

La escritora salvadoreña Jacinta Escudos califica la prosa de Echeverría como "*limpia y coherente*" y explica cómo las obras de este autor salen a la luz gracias al apoyo de una empresa independiente, la Editorial X, cuya meta es publicar textos subversivos, "underground". Esta editorial también ha dado a conocer las producciones de algunos escritores guatemaltecos jóvenes, como Javier Payeras y Byron Quiñones, entre otros (cfr. Escudos. 2004). Cuando surgen dichas publicaciones, la crítica las acoge y considera a los autores como una generación de "posmodernos desencantados", por el sarcasmo y desesperanza que proyectan sus obras. En la actualidad, Echeverría rechaza ser parte de tal generación y se autodescribe como miembro de una "*especie mutante*" que no se identifica ni con la derecha ni con la izquierda, mientras asegura mantener el gusto por el esperpento (cfr.2008. maurice-echeverría.blogspot.com). En sus textos, la soledad, el aislamiento, la incomunicación, tienen como escenario la ciudad, espacio central donde los personajes viven y mueren, e invitan al lector a la reflexión.

1.2.2. Andrea Maturana

Nace en Chile en 1969. Es graduada en Ciencias Biológicas y ha realizado estudios de arte y de teatro, pero se desempeña fundamentalmente como escritora. Dentro de esta orientación ha trabajado como directora de talleres de cuento y como traductora de novelas y ha sido columnista de la revista *Ya*, suplemento del diario *El Mercurio*.

Sus cuentos han sido publicados en diversas antologías chilenas y extranjeras, entre ellas: *Brevísima relación del cuento breve en Chile*; *Santiago, pena capital*; *Nuevos cuentos eróticos*; *Los pecados capitales* y *17 narradoras latinoamericanas*. Escribe la narración infantil *La Isla de las langostas* (1997) y la novela *El daño* (1997). Luego publica *Eva y su Tan* (2005), dirigida a los niños; el cuentario *No decir* (2006) y *Siri y Mateo* (2006). De su libro de cuentos (*Des) Encuentros (Des) Esperados* (1992) es el cuento “Roce 3”, seleccionado para su estudio, el cual aparece en la *Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI. Las horas y las hordas*, compilado por Julio Ortega (2001).

Sobre la obra de Maturana, la también escritora Alejandra Costamagna comenta que: “Aborda temas como la verdad no dicha, la enfermiza urgencia de perfección, las fisuras en las relaciones familiares o el calvario oculto tras las apariencias del orden”. (*La Nación*. Chile, 2-04-06).

En relación con el cuento en estudio, “Roce 3”, Helena Araújo, en su artículo “Narradoras de la resistencia”, visitado en línea, afirma que “(...) el desencuentro no tiene lugar en un barrio suburbano sino en el ambiente asfixiante de un ascensor”¹⁵; mientras en el epílogo¹⁶ del libro (*Des) Encuentros (Des) Esperados*, Marco Antonio de la Parra señala que “la sutileza es su estilo y el roce su manifestación más declarada”. No ha sido posible encontrar críticas académicas, más específicas y extensas sobre el texto.

1.3. Acercamiento general: Supremacías en crisis

Poderes y verdades

En su *Historia del Siglo XX*, Hobsbawm estructura los acontecimientos de este “corto”¹⁷ siglo en tres etapas. La primera arranca en 1914, con el inicio de la Primera Guerra Mundial -que señala el derrumbe de la civilización occidental del siglo XIX- y pasa sucesivamente por la gran depresión económica de 1930, el surgimiento del fascismo y termina con el final de la Segunda Guerra Mundial.

La segunda etapa abarca entre veinticinco y treinta años (1947-1973), época a lo largo de la cual se dan transformaciones económicas, sociales y culturales extraordinarias, que incitan al autor a llamarla “Edad de Oro”. Durante este período la vida humana cambia irreversiblemente, como resultado de la creación de “una economía mundial universal cada vez más integrada cuyo funcionamiento trascendía las fronteras estatales y, por tanto, cada vez más también, las fronteras de las ideologías estatales” (Hobsbawm. 2006: 19). En su transcurrir se da una “revolución cultural” cuya intervención en los modos de comportamiento, moralidad y visión de mundo en general, afecta la constitución de la familia tradicional. Estas alteraciones se muestran primordialmente en las relaciones de poder instauradas entre hombres y mujeres las cuales se vuelven fuertemente antagónicas, tanto en el ámbito público como en el privado¹⁸; así como en la relación jerárquica entre adultos y jóvenes (padres e hijos). El avance de la crisis de la familia tradicional es favorecido, sobre todo, por “los cambios en las actitudes

públicas acerca de la conducta sexual, la pareja y la procreación, tanto oficiales como extraoficiales, los más importantes de los cuales pueden datarse (...) en los años sesenta y setenta” (Hobsbawm. 2006: 324). Tal evolución permite el surgimiento de la llamada “sexualidad plástica”, que se va diferenciando progresivamente del ciclo constante del embarazo y del parto, y al hacerlo, según el sociólogo inglés Anthony Giddens, reivindica el derecho de las mujeres al placer sexual. Es “una sexualidad descentrada, liberada de las necesidades de la reproducción(...) y de la hegemonía fálica, del desmedido predominio de la experiencia sexual masculina” (2000:12), a la cual, según el autor, deja expuesta en su carácter compulsivo. Este nuevo tipo de sexualidad aparece como condición previa para que la revolución mencionada por Hobsbawm fuera posible, una de cuyas consecuencias más destacadas es la pérdida paulatina del control sexual ejercido por el patriarcado sobre el cuerpo femenino. Algunos investigadores, entre ellos el citado Giddens, explican la “oleada creciente de violencia masculina hacia las mujeres” (Giddens:2000:12) como resultado de la frustración generada en los hombres por la pérdida de dicho poder.

La tercera y última etapa propuesta por Hobsbawm inicia en 1970 y llega hasta finales de 1989, con la desarticulación de la antigua Unión Soviética, la caída de los regímenes de la Europa del Este y grandes conflictos y catástrofes de diversa índole sucedidos en Africa. Es una época de descomposición, conflicto y crisis que se ha proyectado hasta el presente siglo, pues según dicho historiador “(...) señaló el fin de siete u ocho milenios de historia humana que habían comenzado con la aparición de la agricultura durante el Paleolítico(...)” (2006: 18) y dejó como resultado “(...) un mundo en el que no sólo no sabemos adónde nos dirigimos, sino tampoco adónde deberíamos dirigirnos” (Hobsbawm. 2006:26).

Es a partir de la “Edad de Oro” y en la etapa posterior a ésta que los diferentes movimientos feministas, crecientemente organizados, se afianzan y aumentan los frentes de lucha por los derechos de las mujeres. Según sus propuestas, las mujeres rechazan seguir siendo vistas como inferiores, enajenadas y relegadas a los espacios domésticos; excluidas de la Historia y privadas de sus propias Historias; encargadas de la reproducción de los hijos -y de la ideología patriarcal-, pero sin control sobre sus cuerpos, todo lo cual les impide actuar autónomamente, como verdaderos seres humanos. Cada una de las tendencias feministas que surgen, propone sus propias visiones y estrategias para efectuar los cambios, considerados impostergables. Esto conduce a fuertes enfrentamientos y polémicas en el interior de los grupos y en el seno de las sociedades, cuyos resultados se manifiestan en una intensa y rica reflexión, la cual se fundamenta en la integración de distintos aportes teóricos. Entre ellos sobresale el dialogismo bajtiniano; la deconstrucción; la semiótica; los estudios del discurso del poder y del cuerpo de Foucault; el neofreudismo... (cfr. Zavala. 1993). Dicho proceso, desarrollado durante la segunda mitad del siglo XX, da lugar a tres distintos momentos u “olas” dentro del pensamiento feminista, los cuales permiten una progresiva apertura en sus propuestas, cada vez más inclusivas de las variadas características, necesidades y especificidades de las mujeres, en la mayor parte de las sociedades, pero sobre todo las occidentales.

El sitio ocupado por la Teoría y la Crítica feministas es reconocido como determinante en los cambios ideológicos ocurridos en las sociedades occidentales durante todo este período; cambios considerados, todavía, insuficientes. Según afirma la filósofa Ma. Teresa López de la Vieja :

El dominio, la desigualdad, la violencia individual e institucional contra las mujeres carecen por completo de justificación máxime en las sociedades liberales y democráticas, ya que éstas ofrecen garantías y libertades para todos los ciudadanos, sin restricciones. Sin embargo, estas mismas sociedades abiertas continúan siendo ciegas con respecto al género. (López de la Vieja. 2000:9)

Las propuestas feministas han sido muy combatidas desde distintos sectores, gracias al poder de la voluntad de verdad del patriarcado, el cual utiliza numerosos procedimientos para mantenerse vigente¹⁹, pues como declara Foucault:

Cada sociedad tiene su régimen de verdad, su “política general de la verdad”, es decir, los tipos de discursos que ella acoge y hace funcionar como verdaderos; los mecanismos y las instancias que permiten distinguir los enunciados verdaderos o falsos, la manera de sancionar unos y otros; las técnicas y los procedimientos que son valorizados para la obtención de la verdad; el estatuto de aquellos encargados de decir qué es lo que funciona como verdadero. (1980:187)

El discurso patriarcal, naturalizado y establecido como verdadero, se ha sostenido gracias a las distintas instancias científicas, económicas, políticas, religiosas, educativas, informativas, etc, que “(...) introduce(n) los términos para describir la vida social, entrar en su rutina y transformarla” (Giddens. 2000:37). No es de extrañar, por lo tanto, escuchar las consideraciones de intelectuales como Jean Baudrillard, quien propone la seducción femenina como el verdadero poder y pone en duda la bondad de los logros políticos, sociales y culturales alcanzados por las mujeres:

¿Qué oponen las mujeres a la estructura falocrática en su movimiento de contestación? Una autonomía, una diferencia, un deseo y un goce específicos, otro uso de su cuerpo, una palabra, una escritura **-nunca la seducción**. Esta les avergüenza en cuanto puesta en escena artificial de su cuerpo, en cuanto destino de vasallaje y de prostitución. No entienden que **la seducción representa el dominio del universo simbólico, mientras que el poder representa sólo el dominio del universo real**²⁰. (1989:15)

En el texto anterior se manifiesta de manera cruda el continuado intento de mantener al género femenino dentro de los ámbitos de la irracionalidad -“no entienden”- así como el rechazo hacia los conflictos surgidos por la búsqueda de la equidad; para que ellas sean reconocidas como seres humanos plenos y

no con el fin de alcanzar poder sobre los hombres -como algunas tendencias feministas pretendieron en los inicios de su rebelión. Continuar jugando el juego de la seducción, prescribe el autor citado, mantendrá el poder del cual siempre han disfrutado las mujeres, quienes con astucia se han escondido detrás de una historia de supuesto sufrimiento y opresión -que no es tal- para manipular a los hombres; ellos las han intentado dominar -explica- porque en el fondo les temen y las envidian por su poder de fecundación. (cfr. Baudrillard. 1989).

Este tipo de propuestas justifica el que las feministas continúen considerando incumplidas las promesas de la Modernidad, en vista de que los seres humanos siguen siendo categorizados en superiores -racionales- e inferiores -irracionales- en razón de su sexo. Las objeciones a los cambios ocurridos en el rol históricamente asignado a las mujeres persisten por parte de algunos sectores de la sociedad, los cuales ven además en los feminismos, un peligro para la estabilidad de la familia nuclear -conformada por el padre, la madre y los hijos- célula fundamental de la sociedad²¹ instalada -también por una voluntad de verdad- desde el principio de los tiempos. Actualmente, en muchas sociedades se han establecido leyes para proteger a las mujeres de la violencia tradicional y naturalizada que las ha victimizado, pero hay quienes critican y consideran injustas y asimétricas tales legislaciones, pues en su opinión, privilegian a las mujeres en perjuicio de los hombres. Bettina Calvi confirma en sus investigaciones que: “(...) cuando la mujer despliega algún modo de poder o autonomía es vista como causa de sufrimientos para los hombres, despertando así su odio y su temor” (citada en Tessa. 2009) y motivando la aparición de argumentos que hablan de un trastocamiento en el ejercicio del poder, el cual supuestamente estaría ahora en manos de las mujeres, quienes han relegado a los hombres a una posición subalterna.

Numerosas circunstancias críticas como las citadas aparecen reconstruidas en la literatura, como práctica cultural “comprometida con su época” y de la cual es necesario hacer “uso reflexivo” al indagar en los textos hechos, testimonios, experiencias, denuncias, antagonismos y polémicas que ocurren en las sociedades (cfr. López de la Vieja. 2003). La problemática que envuelve a los feminismos no es la excepción y así se verá en los relatos.

1.4. “Ascensor”: Enfrentamientos

El condicionamiento histórico que ha determinado conductas de dominación sexual, presentado a partir del motivo de la violación cometida en perjuicio de una pre-adolescente por un sujeto masculino, es la tesis de fondo planteada desde el inicio en el cuento “Ascensor” de Maurice Echeverría. La sociedad recreada en el espacio limitado y cerrado del elevador, es violenta, hostil y competitiva. En ella se lucha por el dominio sobre los otros, lucha esencialmente egoísta y despiadada. Las relaciones entre los sexos que en ella se muestran, son ejemplo de las que a un nivel macro se han dado en las sociedades tradicionalmente regidas por el patriarcado, donde históricamente se ha privilegiado a unos seres humanos por encima de otros en razón de su sexo. La ideología patriarcal ha establecido los discursos sobre

las diferencias (sexo, clase, etnia, edad, etc.) como racionales y desde ahí ha legitimado “(...) en calidad de verdades naturales inmutables una serie de situaciones o condiciones históricas temporales” (cfr. González Stephan. 1991).

El patriarcado se define como un orden de poder que se basa en la autoridad de los hombres y de lo masculino, establecido como paradigma, sobre la inferiorización de las mujeres y lo femenino; el patriarcado es por lo tanto, una sociedad de estratificación sexual. Señala Lucía Guerra que “el patriarcado, lejos de ser un poder estático, se perfila como un cauce múltiple que inserta al signo mujer en el flujo de un devenir histórico siempre cambiante” (2006:29). Según la socióloga Janet Saltzman :

No se conoce ningún caso en que un sistema de estratificación de los sexos haya puesto categóricamente en desventaja a los hombres con respecto a las mujeres. La mayor parte de las sociedades siguen un patrón de desigualdad entre los sexos, que se extiende entre los extremos de igualdad y desventaja femenina aguda. (1992: 15)

De ahí que se puede decir con Beatriz Suárez que “la opresión sexual de las mujeres es un hecho universal, que se ha dado en todo tiempo y lugar, aunque su expresión y características sean contingentes a cada momento y lugar específicos” (2001:9).

El tema del relato remite, por lo tanto, a la manera en que las mujeres han sido construidas en las sociedades patriarcales, por medio de discursos que han establecido y naturalizado su posición como inferiores y negado su derecho al control de sus cuerpos, de su sexualidad. Desde esa perspectiva, el discurso del patriarcado circula como “voluntad de verdad” del discurso del poder, y lo que se da en el relato, es precisamente, la lucha por “ese” poder. En las sociedades contemporáneas, los principios, objetivos y procedimientos de tal voluntad de verdad se encuentran cuestionados y son resistidos por parte de amplios sectores, no sólo de mujeres. Interesa indagar la manera en que se enuncia la historia de la violación desde la voz narrativa, para determinar, en lo posible, si se subvierte o no la voluntad de verdad establecida.

“Mefistófeles, llamado por terceros el Macho Cabrío, sí” es el protagonista. Representa el poder patriarcal en virtud de la seguridad de su autoridad irrefutable sobre la figura femenina, víctima anunciada de la violación que va a realizar. Su descripción prototípica remite a varios intertextos²² míticos griegos y cristianos, así como literarios, centrados estos últimos en las diferentes versiones de *Fausto*; todos ellos orientarán la lectura que se propone en este trabajo. La antagonista es presentada como “una niña/Lolita” (preadolescente) llamada Rebeca. Desde ese prototipo descriptivo, el anuncio de la violación, la evolución de la historia y su final, se programa su intertextualidad con la novela *Lolita* (1955) de Vladimir Nabokov, de modo que el paralelismo entre ambos textos será parte fundamental del abordaje del relato.

Se ha identificado un intertexto adicional con el cuento de *Caperucita Roja*²³, el cual ha sido interpretado por algunos psicoanalistas, como una advertencia

dirigida hacia las niñas desobedientes sobre los peligros a que se exponen, en caso de transgredir las órdenes maternas. La enseñanza pretendida para estas niñas es la de no hablar con extraños ni desviarse del camino indicado; de lo contrario su integridad peligra²⁴. Como la finalidad del viaje de Rebeca es visitar a su anciana abuela que está muriendo - y aunque la madre de la joven no es mencionada en ninguna parte- podría apuntarse que ella aparece como una nueva Caperucita. En vez de atravesar el bosque oscuro y solitario donde el lobo la acecha para comérsela, Rebeca ingresa en un ascensor, solitario también, sin saber que Mefistófeles ha decidido violarla. Este por su parte, homologa al lobo feroz de *Caperucita*, seductor y violento, quien utiliza todas sus armas para salirse con la suya y atrapar a la niña/Lolita, pero al final termina vencido por ésta. En el cuento de Caperucita, las figuras masculinas aparecen en posiciones extremas, el lobo como el epítome de la maldad, mientras el leñador, hombre muy bondadoso, es una figura paterna que protege y salva a la niña. En "Ascensor", tal polaridad de los personajes no se da, ya que ambos -Mefistófeles y Rebeca- pasan por etapas de debilidad y dureza de carácter, reflejada ésta última en crueldad hacia el otro. Estas acciones pueden verse como una recreación de las reacciones propias de los seres humanos ante situaciones críticas que se viven en las sociedades de la Alta Modernidad, donde predomina el sálvese quien pueda, a cualquier precio. Por esto, Rebeca no necesita de una figura masculina que la salve, ya que aprende la lección dada por Mefistófeles y sale airosa de la situación por sí misma, como se verá en el desarrollo del trabajo.

La riqueza que aporta la interpretación del significado y simbolismo de los nombres y de algunas palabras clave será también parte importante del acercamiento por realizar.

1.4.1. La violación, porque sí

Una voz narrativa omnisciente y anónima, cuenta en tercera persona de principio a fin, la historia anunciada, sin ceder la palabra a los personajes en ningún momento. Se dirige al lector y apela a su imaginación para que éste construya una imagen sobre los hechos, los cuales son descritos de manera descarnada y puntual y van a girar en torno a la violación que "Mefistófeles, llamado por terceros el Macho Cabrío, sí" perpetra en una "niña/Lolita" llamada Rebeca, en un ascensor. La joven va del lobby al piso trece con la finalidad de visitar a su abuela enferma. La voz explica los sucesos de manera firme, con un tono sarcástico y burlón. El lenguaje que utiliza es directo y crudo, llama a las cosas por su nombre -falo, culo, mierda- y dice lo que piensan y sienten los protagonistas, para lo cual se apoya en repeticiones y en el uso continuo de sinónimos.

El incipit²⁵ del relato aparece entre paréntesis, de modo que se entienda como un adelanto de la historia, y dirige de modo inequívoco la lectura que se realizará:

(Esta es la dilecta historia de la violación de una niña/Lolita en un ascensor que va del lobby al piso trece, y los avatares extraordinarios de esta violación

llevada a cabo por el mismísimo Mefistófeles, llamado por terceros el Macho Cabrío, sí). (:349)

El adjetivo “dilecta” - “amada con un amor reflexivo”²⁶ - distingue esa historia como muy apreciada, pues incita a meditar sobre su importancia y alcances. Lo cual es una llamada de atención adicional para el lector.

El Diccionario de la Real Academia define el verbo violar, neutra y escuetamente, en los siguientes términos: “tener acceso carnal con alguien en contra de su voluntad o cuando se halla privado de sentido o discernimiento”. La historia de la violación es una historia “naturalizada” y por lo tanto ocultada, que responde, en primera instancia, a la apropiación del cuerpo femenino y la anulación de los deseos sexuales de las mujeres por parte del patriarcado. Explica Giddens que en el momento en que la sexualidad femenina es reconocida, durante el siglo XIX, es inmediatamente tomada bajo control por los diferentes sistemas expertos y declarada como patología, así nacen la “histeria” y otras “enfermedades” específicamente femeninas, relacionadas con el deseo sexual, pues para ser consideradas normales las mujeres debían carecer de él (cfr. Giddens.2000). Su cuerpo, depositario del honor del padre, el hermano, el marido o el hijo, como lo fue en la antigüedad, en el presente continúa siendo cuidado y administrado por el sistema patriarcal. De ahí la carga simbólica contenida en la violación, la cual no es considerada como afrenta a la mujer, sino al honor del patriarca a cuya familia pertenece la víctima del acto.

Según Victoria Sau, en el término violación subyace un esquema sexista androcéntrico, que ha permitido históricamente al violador quedar impune, en virtud de la naturalización que ha hecho innecesaria la justificación y mucho menos el juzgamiento de tal acto de violencia; agrega:

La historia de la violación es tan antigua como el patriarcado. El rapto y la posterior violación fueron durante muchos años la forma primitiva de matrimonio. Desde que la mujer se convirtió en objeto de intercambio entre los hombres la violación como primer acto de apropiación por parte del varón fue posible. (Sau. 1981:236)

Tales prácticas se pueden constatar en *La Ilíada* y *La Odisea*, por citar los dos primeros textos de la literatura occidental, donde es posible encontrar referencias al intercambio de mujeres y su empleo como trofeo de guerra, lo cual da a su dueño el derecho a “usarlas” sexualmente. Un derecho considerado natural e indiscutible y como tal, reproducido en la literatura. Desde esa época y a lo largo de muchos siglos la situación de las mujeres en la sociedad no mejora de modo sustancial y consecuentemente, tampoco lo hacen sus representaciones literarias. Esto viene a reforzar y naturalizar esa construida inferioridad femenina al mostrarla, sin cuestionamientos, como ejemplar. Por esto se considera fundamental la función de la literatura en la instalación y asimilación de conductas y valores culturales, tal y como afirma Thomas Laqueur al decir: “No solamente las actitudes hacia la

diferencia sexual “generan y estructuran los textos literarios”; también los textos generan la diferencia sexual” (1994:44).

Las violaciones contra niñas²⁷ y niños, así como en menor medida contra hombres, perpetradas en su inmensa mayoría por hombres presuntamente heterosexuales, han sido también un tema ocultado, que forma parte del imaginario de la violencia y el terror en las distintas sociedades, a lo largo de los tiempos; no obstante, y a pesar de los cambios que han ido sucediendo, las estadísticas e informaciones sobre la violencia sexual establecen como víctima más frecuente, a lo largo de la historia y hasta el presente, a las mujeres.

En el siglo XX, los abusos contra las mujeres durante las diversas guerras ocurridas, han sido tan numerosos y cotidianos que ni siquiera se consideró la posibilidad de investigarlos, con el fin de castigar a los perpetradores. Se dice que alrededor de dos millones de mujeres alemanas fueron violadas en los últimos tiempos de la Segunda Guerra Mundial, por los soldados soviéticos que entraron triunfantes en el país derrotado (cfr. Beevor. 2002). En la década de 1990, en las guerras que enfrentaron a croatas, serbios y bosnios, unas veinte mil mujeres bosnias musulmanas fueron violentadas, en su mayoría por soldados serbios, quienes utilizaron este acto como instrumento de tortura y arma de terror.

Para el año 2006, diversas ONG²⁸ denunciaron la situación de millones de mujeres que han sufrido de abuso sexual, alrededor del mundo. Una de tales organizaciones, *Médicos sin Fronteras*, se refiere a la situación en el continente africano, pero también en los países del llamado “mundo desarrollado”, donde se señala que en los Estados Unidos ocurren unas setecientas mil violaciones al año (cfr. *La Vanguardia*. 03.03.2006).

Actualmente la violación es tipificada en la mayoría de países como un delito sexual, pese a lo cual, muy a menudo, las víctimas no se atreven a denunciarlo, avergonzadas ante el tratamiento que las mismas autoridades les dan, al culpabilizarlas de una manera u otra por la violencia sufrida. Vergüenza que aún acompaña el ejercicio de la sexualidad en las mujeres, aunque hayan sido obligadas a ello. Por todo lo dicho, es interesante encontrar un asunto que ha afectado a la humanidad a lo largo de su historia, en un relato, cuya voz narrativa lo anuncia como motivo central. Es pertinente indagar en los diferentes aspectos que se presentan y que se centrarán en los personajes: Mefistófeles uno de los nombres del “ diablo mismo, la sustancia del mal” (:352), quien al final de cuentas podría no ser tan malo y Rebeca, “una niña/Lolita” cuyo nombre compuesto corresponde a una descripción prototípica de ciertas niñas que no lo son tanto, como se verá más adelante.

Todo el cuestionamiento de la trama y sus significados tiene su origen en los nombres de los personajes, lo cual lleva a indagar sobre su intencionalidad y manipulación por parte de la voz narrativa, a partir del tono irónico y burlón que utiliza. La pregunta que aflora es la misma que se hace la Julieta de Shakespeare, cuando descubre que su enamorado, Romeo, es uno de los odiados Montesco... “¿qué hay en un nombre?”

1.4.2 La coherencia de los nombres

1.4.2.1 Mefistófeles, llamado por terceros el Macho Cabrío, sí

Mefistófeles, nombre del “mismísimo diablo” sugiere variados intertextos tanto mitológicos como literarios. Durante el transcurso del relato es llamado también “mismísimo Mefistófeles”, “nuestro querido diablo” y el “gran Mefistófeles”, términos que remiten a la mitología cristiana, de acuerdo con la cual, “diablo” es uno de los nombres del principal enemigo de Dios y de Cristo²⁹. La etimología de la palabra señala que uno de sus significados posibles es adversario y ese es, precisamente, el lugar que ocupa en su relación con Rebeca. Nada menos que el diablo, un ser sobrenatural, fantástico, poderoso, malvado y oscuro, que inspira temor, va a violar a la joven y para hacerlo, aparece con características físicas y de conducta, propiamente masculinas. La identificación entre diablo -tradicionalmente malo- y hombre -históricamente dominante- es inequívoca, pero el tono burlón de la voz narrativa incita a desconfiar de si los aspectos negativos que se les han atribuido a ambos, serán verdaderamente tales en el relato. Si el victimario anunciado lo será en realidad, o si sería posible efectuar otra lectura de los hechos.

En la *Biblia*, Mefistófeles o Mefisto denomina a uno de los príncipes del Infierno, quien obedece las órdenes de Lucifer o Satán y está dedicado a capturar almas para llevarlas al infierno. La etimología de su nombre aún no ha sido establecida del todo, pero se dice que significa “el que no ama la luz”. Simboliza el proceso de la pérdida de fe -la luz- por la búsqueda de lo práctico y material, propio de la moral relativista asentada a partir de la Modernidad (cfr. Chevalier y Gheerbrant. 1995).

En la literatura, Mefistófeles es uno de los personajes fundamentales en todas las versiones de la obra *Fausto*. El *Fausto* más famoso y valorado es el escrito por J. W. Goethe³⁰, una de las mejores obras de la literatura universal, según la crítica especializada. En ella, Mefistófeles hace un pacto con Fausto con la intención de ganar su alma y sale victorioso; pero a pesar de los pecados cometidos por este hombre, su alma es llevada al cielo, redimida por su trabajo y esfuerzos. Mefistófeles ha triunfado pero es derrotado al no poder atrapar el alma de Fausto, de ahí su tragedia. Chevalier y Gheerbrant estudian el simbolismo de esta figura en el drama de Goethe y afirman que se ve en ella:

la tendencia perversa de la mente que no despierta las fuerzas de lo inconsciente más que para sacar de ellas poderes y satisfacciones, en lugar de integrarlos en un conjunto armonioso de actos humanos. Es el aprendiz de brujo que juega con lo inconsciente y que sólo lo eleva a la luz de la conciencia para mofarse mejor de ésta. La conciencia, despertada por él, deberá sacudir el yugo del falso señor y constituirse ella misma según su propia vía: el que la despertó se convertirá en la víctima magnífica. (1995:704)

El intertexto trágico del *Fausto* se sigue en la figura del protagonista del cuento. Mefistófeles introduce a Rebeca en el ejercicio de la sexualidad,

forzándola violentamente al principio y haciéndola objeto de burlas y bromas. Paulatinamente a ella le va gustando “el vaivén, la reiterada carne de su acompañante” (:351), a mitad del viaje es ella quien toma la iniciativa y se siente enamorada de él. Conforme asciende el ascensor los papeles se invierten y es él quien, enamorado de Rebeca y rechazado por ella, se suicida. Mefistófeles vence al obtener lo que deseaba en un inicio, pero se convierte en el gran perdedor al final, tal y como sucede en el intertexto comentado.

En el relato, el nombre Mefistófeles constantemente viene acompañado por una frase explicativa: “llamado por terceros el Macho Cabrío, sí”, la cual viene a complementar sus significados. Macho Cabrío alude a las mitologías cristiana y griega, es asociado a la figura del demonio, sobre todo en los aquelarres, donde las brujas celebraban sus reuniones y rituales. Durante ellos se utilizaban sustancias alucinógenas de uso peligroso por vía oral, por lo que a menudo se administraban por vía vaginal o rectal, por eso las implicaciones sexuales que en la tradición se le atribuye a los aquelarres.

Su descripción en el relato responde a una serie de características humanas masculinas, algunas de ellas superlativas, que le adjudican un poder indiscutible: “El Macho Cabrío es denodado, maléfico, magno, impetuoso, fascinante, único, inadaptado, fragoroso, ímprobo, hermoso, grotesco, locuaz, sentimental” (:349). Gracias a ese gran poder, se impone a Rebeca en el ascensor e inicia inmediatamente el ataque. Por su asociación con el dios Pan, el Macho Cabrío posee un deseo sexual desmedido. Según explican Chevalier y Gheerbrant, Pan es “(...) mitad humano, mitad animal, barbudo, cornudo, velludo, vivo, ágil, rápido y disimulado, expresa astucia bestial. Está al acoso de las ninfas y de los jovencitos a los que asalta sin miramientos (...) (1995: 798). La descripción anterior de Pan y la del Macho Cabrío en “Ascensor” son bastante similares. Mefistófeles como Macho Cabrío, representa a los hombres acostumbrados a saciar sus deseos sexuales, pues su naturaleza, dominada por sus instintos, no les permite actuar de otro modo. Por lo tanto, su conducta hacia Rebeca al inicio del relato, está plenamente justificada. Los “terceros” que le dan el nombre de Macho Cabrío, y lo refuerzan con la afirmación “sí”, le dan énfasis a su condición de ser escindido, donde prima lo biológico -lo instintivo y bestial- por encima de lo racional, excusando su conducta como inevitable. Algo de esto ha sucedido históricamente, al justificarse la doble moral sexual que permite a los hombres lo que es prohibido a las mujeres, apelando a la “distinta” naturaleza de unos y otras.

La unión de sexo y drogas asociada con el Macho Cabrío, está presente en el cuento. Luego de abusar de Rebeca, el Macho Cabrío “(...) toma una jeringa, una jeringa amarilla, y se inyecta una sustancia negra³¹, densa” (:351), esto le brinda gran placer. Poco después, inyecta también a la joven. Este momento, en el piso 5, es el del triunfo del protagonista. Ha vencido a Rebeca, la ha violado y drogado y suena en el aire el último concierto compuesto por Beethoven, el *Emperador*, pieza de naturaleza heroica. En uno de los movimientos de esta composición se establece una guerra entre el piano y la orquesta, la cual es ganada por el piano. El sometimiento del conjunto más poderoso por el más débil anticipa el final del cuento, donde Rebeca ha asimilado tan bien las “enseñanzas” recibidas de

Mefistófeles, llamado por terceros el Macho Cabrío, sí, que al seguir su ejemplo es ella quien lo vence, en la “guerra de los sexos” escenificada en el “Ascensor”.

a) La violación: se aprende con el ejemplo

El proceso de la violación de Rebeca se lleva a cabo en varios niveles. En primer lugar, el ascensor es invadido, inundado de un calor “exacerbado, vehemente” (:349) por el Macho Cabrío. Casi simultáneamente surge el miedo en Rebeca, el cual significa violencia psicológica, emocional; el pánico que siente la joven es justificado plenamente por la voz narrativa, ante la amenaza que se cierne sobre ella. A continuación su espacio auditivo es cargado de palabras groseras, bromas molestas, “bromas latinoamericanas, machistas” (:350).

Conviene llamar la atención sobre el término “machista” con que la voz narrativa, sacásticamente, califica -¿describe?- las bromas dichas por el Macho Cabrío, bromas “latinoamericanas”. Determina así, muy puntualmente, la práctica social descrita como particular de una región -Latinoamérica. Al identificar geográficamente el origen de las bromas, se acude al estereotipo tradicional de los hombres latinoamericanos, a quienes se acusa de un exacerbado patriarcalismo y se les llama machistas³². Esta palabra implica que estos hombres siguen considerándose superiores a las mujeres, en todos los ámbitos de la vida, y se autoasignan el derecho a disponer de la sexualidad y las vidas de ellas, lo cual demuestran en sus discursos y con sus actuaciones. En las sociedades latinoamericanas actuales tales prácticas son crecientemente criticadas y combatidas, para lo cual se han ido establecido una serie de normas de conducta cada vez menos tolerantes hacia este tipo de sexismo extremo. El sarcasmo utilizado por la voz narrativa llama necesariamente la atención del lector sobre su intencionalidad.

Así como las bromas machistas, el resto del discurso del Macho Cabrío -que nunca se escucha pues quien cuenta es la voz narrativa- ocupa un lugar destacado en el relato. Cuando él habla le salen cucarachas negras por la boca, son “nerviosas, como llevadas por un pánico, por una disolución. Es una romería, una diáspora negra³³ de bichos” (:350). La voz de Mefistófeles, su discurso, son simbólicamente representados por insectos repugnantes, que provocan rechazo. El ascensor, como escenario donde circula el discurso patriarcal, se llena de insectos que ahogan a Rebeca. Ella se siente “como en una caja negra, sabe que el elevador es una caja negra”³⁴ y se anuncia una muerte: “Hay un olor, una muerte balbuceada en el ambiente”. (:350). La caja negra aparece como símbolo de un ataúd y por lo tanto, de la muerte que se advierte en el ascensor y que podría hacer de cualquiera de los personajes su víctima. ¿Cuál de los dos morirá? ¿O será el discurso machista de Mefistófeles el que está en peligro de disolverse?

La figura de Michel Foucault y lo que representan sus aportes sobre el discurso y sobre el cuerpo como instrumento de poder, aclara esta incógnita. El texto mismo indica la necesidad de hacerlo así, porque en el cuarto piso Foucault ingresa al ascensor, sin notar nada de lo que está sucediendo en el interior. En ese momento preciso, el Macho Cabrío está violando a Rebeca. De acuerdo con

lo considerado hasta el momento, lo que está sucediendo involucra a una mujer y a un espacio-representación del tercer mundo (Latinoamérica). Algunos de los estudios más significativos de este filósofo se centran en las prácticas del poder sobre los sujetos marginados, pero no dieron importancia específica a la situación de las mujeres como seres excluidos en las sociedades patriarcales. Tampoco volvió la mirada hacia las situaciones coloniales afrontadas por las sociedades del llamado “tercer mundo”(cfr. Castro-Gómez. 2000), aunque sus propuestas permitieron a numerosos intelectuales, fundamentar críticas contestatarias contra los discursos hegemónicos, establecidos como verdades inapelables. Por lo tanto, sin enterarse de lo que ocurre, el filósofo se coloca en una esquina y empieza a hablar sobre la locura³⁵, uno de sus temas más importantes.

Mefistófeles deja entonces de violar a la joven y conversa con Foucault: “Dicen los dos cosas interesantes. Cosas que pueden levantar el entendimiento del mundo, del hombre. Hablan de la muerte del hombre” (:351). La interpretación del término “hombre” en el contexto del relato, así como desde las perspectivas de análisis que se siguen en este trabajo, induce a entenderlo no desde un hipotético genérico que abarca a hombres y mujeres por igual, sino al que indica a un ser humano masculino. La crítica feminista ha señalado cómo, históricamente, el término genérico “hombre” se ha constituido en el único sujeto humano, el cual supuestamente ha incluido a las mujeres, pero sin tomarlas en cuenta, de manera que ellas son una presencia/ausencia pues sólo aparecen sus representaciones -construidas por el patriarcado- y no los seres reales; posición que se comparte en este trabajo.

Se considera entonces, que se habla de la muerte del hombre dominador, detentador del poder, construido como superior. Esto explica la transformación del discurso del Macho Cabrío en una diáspora de cucarachas temerosas de disolución, que vendría a significar la disolución de su discurso, “latinoamericano, machista”. Dicha disolución sería provocada por la concienciación que se va efectuando en Rebeca al escuchar las propuestas de Foucault, de las cuales se apropia para rechazar su posición subalterna y emprender su camino autoafirmativo, continuando así la senda señalada por los feminismos. Las convergencias entre estos y el pensamiento de Foucault, según lo proponen Diamond y Quinby, son esclarecedoras:

Both identify the body as the site of power, that is, the locus of domination through which docility is accomplished and subjectivity constituted. Both point to the local and intimate operations of power rather than focusing exclusively on the supreme power of the state. Both bring to the fore the crucial role of discourse in its capacity to produce and sustain hegemonic power and emphasize the challenges contained within marginalized and/or unrecognized discourses. And both criticize the ways in which Western humanism has privileged the experience of the Western masculine elite as it proclaims universals about truth, freedom, and human nature. (1988:X)

Al adquirir conciencia de lo que ha estado sucediendo en su cuerpo dominado, Rebeca adquiere también las herramientas para resistirse y efectuar una vuelta

de tuerca, de manera que ella puede liberarse e inclusive llegar a ser quien domina, tal y como sucede en el relato.

La última etapa en el proceso emprendido por Mefistófeles y la más brutal, es el abuso físico de la joven que se prolonga por tres pisos, al llevarse a cabo la violación sexual propiamente dicha. En el *Orden del discurso*, Foucault señala a la sexualidad como una de las regiones más afectadas por el procedimiento de exclusión externo de “lo prohibido”. Hay normas establecidas para determinar las prácticas sexuales permitidas por la voluntad de verdad imperante, mientras otras son prohibidas. La primera parte de la violación de Rebeca se realiza del modo tradicional en una relación heterosexual, dentro del terreno de lo permitido. Pero luego la voz narrativa anuncia que el protagonista “la quiere penetrar de un modo distinto, de otro modo: “es un hombre de mundo, un hombre civilizado” (: 350). El Macho Cabrío quebranta entonces las normas de conducta consentidas e ingresa en lo prohibido, al ejecutar una acción que involucra la sodomía. Comenta Giddens que una serie de acciones sexuales consideradas inmorales y prohibidas en el pasado, son actualmente fomentadas en el mundo social al ser vistas como sofisticadas, lo cual viene a señalar una paulatina sustitución de lo considerado como perversión por una visión pluralista, resultado de la expansión de la modernidad (cfr. 2000: 41). Esto coloca la propuesta del texto en estudio como una crítica ante la flexibilización de las prácticas sexuales permitidas en las sociedades actuales. Dicha tolerancia, señalada sarcásticamente por la voz narrativa como “civilizada”, ha borrado los límites que en el pasado distinguían claramente las conductas posibles para hombres y para mujeres, sobre todo en cuanto a la sexualidad se refiere. De esta manera, según algunos críticos, el género femenino tiende a emular al masculino en la búsqueda de los placeres de la carne, situación muy evidente en Rebeca.

A partir de la última violación es notorio el cambio en la joven, quien empieza a ser consciente de su cuerpo y de su sexualidad, despertada de modo tan violento: “Rebeca ya no puede llorar más, se cansa de llorar. Aunque también, a la vez, le empieza a gustar un poquito todo esto” (:350). Un gusto que se amplía y consolida intelectualmente, luego de escuchar la conversación entre Foucault y el Macho Cabrío, cuya conducta sirve de ejemplo en el camino emprendido por Rebeca, quien más tarde la imitará.

b) El amor: agente transformador

Las transformaciones que se escenifican no sólo afectan a Rebeca sino también al Macho Cabrío y su causa pareciera ser el surgimiento del amor, que ambos padecen de distintas maneras. Primero emerge como un sentimiento de amor-pasión, donde predomina la compulsión erótico-sexual y no los afectos y los lazos perdurables (cfr. Giddens 2000). Su propia intensidad lo convierte, forzosamente, en pasajero; es el tipo de sensación que surge en Rebeca, pero en ella no supera esa etapa. Ese no es el caso de Mefistófeles, quien luego de dar rienda suelta a sus instintos sexuales, sufre una transformación en su sensibilidad que

lo introduce fuertemente en el amor romántico. En este tipo de amor se aúnan la intensidad y fogosidad del amor-pasión, con los ideales del amor monógamo y permanente, los que producen en el sujeto una "(...) atracción involuntaria hacia una persona y voluntaria aceptación de esa atracción" (Paz. 1994 :125). Ese amor "es una atracción por un alma y un cuerpo; no una idea: una persona. Esa persona es única y está dotada de libertad; para poseerla, el amante tiene que ganar su voluntad" (Paz. 1994: 210).

La diferencia en las manifestaciones del sentimiento en ambos personajes conducen al fortalecimiento de la posición de la joven a costa del debilitamiento de Mefistófeles. El origen de esta inversión del poder se inicia cuando Rebeca goza de un incipiente placer, el cual señala un cambio en la percepción de su cuerpo y su sexualidad y la convierten en una mujer deseante. El disfrute del sexo la conduce a tomar la iniciativa para su ejercicio. Poco después de ser inyectada con la sustancia negra y densa, su apetito sexual se desarrolla plenamente, y se interna en el amor pasión: "Rebeca está profundamente enamorada de Mefistófeles, llamado por terceros el Macho Cabrío, sí. Son amigos, amantes. Pueden decirse las cosas más íntimas, pueden no mentirse" (:351). Después de introducir a Rebeca en la experimentación de prácticas, prohibidas para ella hasta ese momento, "Mefistófeles ríe con risa oscura" (:351). Sin embargo, esa pasión erótica que la joven siente pierde intensidad, mientras en el caso de su oponente evoluciona en un amor romántico, profundo y sufriente, considerado desde su instalación como discurso dominante, propio de las mujeres. Dicho sentimiento trasciende el plano de lo corporal y le hace perder su condición de macho, su poder, al impulsarlo a centrarse sólo en Rebeca, a quererla sólo a ella y a cuestionarse íntimamente sobre su propio ser. Como consecuencia, Mefistófeles, debilitado y en pleno proceso degenerativo se feminiza y actúa acorde con esa decadencia (cfr. Mosse. 1996):

El gran Mefistófeles, el diablo mismo, la sustancia propia del mal, se ha enamorado. Nuestro hombre (bueno, no es un hombre exactamente) tiene sensaciones borneadizas que escapan a su control. (...) "llora secretamente en una esquina. (...) Lo sacuden fuertes depresiones. Surgen graves inquietudes en su persona y preguntas sobre su naturaleza. Por lo mismo empieza a leer a los filósofos, pero más a los poetas. (:352)

Los temblores y depresiones simbolizan la falta de dominio sobre las propias emociones, lo cual se dice que conduce a la histeria, todas ellas reacciones despreciadas dentro del patriarcado y tradicionalmente atribuidas a las mujeres, como signos reveladores de debilidad, inestabilidad emocional e irracionalidad (cfr. Mosse. 1996: 77-106). Además, la lectura de poetas románticos como Musset lleva al angustiado Mefistófeles a añorar su infancia, del mismo modo en que el poeta la añora en sus versos: "Du temps que j'étais écolier..." (:353). Los recuerdos, anhelos e ideales del niño, tan apreciados por el Romanticismo, son sentimientos debilitantes que toman posesión del Macho Cabrío. Todo el condicionamiento de muchos siglos de supremacía no son suficientes para sostenerlo.

Sugiere Octavio Paz en *La llama doble* que el amor es “(...) una purificación (...) que transforma al sujeto y al objeto del encuentro erótico en personas únicas” (1994:106), de manera que como consecuencia del amor, Rebeca aparece ante los ojos de Mefistófeles, purificada. Con la lluvia que invade el ascensor, depuradora desde la propia visión de la joven, se marca totalmente la pérdida del poder del Macho Cabrío, quien según la voz narrativa “ya no es tan macho”. Rebeca lo desprecia al verlo: “débil, delicado, asténico, decaído, flacucho enclenque, mermado, lánguido, flojo, endeble, debilitado, marica”. Su sexo es ahora “risible”. Rebeca se ha empoderado y ahora ella es quien lo viola, “implacable, segura, deseosa” (:354); mientras él grita e implora, su sangre mancha todo el ascensor. En el cierre del cuento él yace muerto en una esquina, “(...)se ha suicidado. Ha muerto de amor. Y de dolor” (:354). Toda la violencia que Mefistófeles ha ejercido contra Rebeca se ha vuelto en su contra, transformando al victimario en una víctima, cuya muerte apela a la compasión del lector y a que éste considere muy atentamente y con desconfianza, la conducta de la joven -y con ella, la de las demás mujeres. La muerte del Macho Cabrío en función de su paralelismo con el dios Pan significa el fin del dominio masculino en el patriarcado puesto que según Chevalier y Gheerbrant: (...) La expresión “el gran Pan ha muerto” se utiliza para significar el fin de una sociedad” (1995: 798). Y, según el acercamiento realizado, el inicio de otra, siempre bajo el patriarcado pero esta vez bajo el mando de Rebeca, presentada en un inicio como una niña/Lolita. Es necesario seguir su proceso ¿liberador?

1.4.2.2. ¿Es Niña o Lolita?

Una niña, dice el Diccionario, es toda aquella que está en la niñez; que tiene pocos años; poca experiencia y obra con poca reflexión. En otras palabras, no es responsable de sus actos por su corta edad y experiencia. Tradicionalmente además, esta etapa de la vida humana ha sido vista como una época de inocencia, candor y sencillez. Todo lo cual puede demostrarse por medio de la conducta despreocupada e ingenua de Rebeca, quien no sospecha lo que puede sucederle si entra sola en el ascensor; no es consciente de que al vivir en una sociedad patriarcal, está expuesta a ciertos peligros específicos por su condición de mujer.

Ahora bien, si se agrega el término Lolita al sustantivo niña, la categoría de inocencia de ésta queda condicionada y más aún, cuestionada, en función de la carga asignada a la palabra, como efecto de la novela de Vladimir Nabokov. Desde la popularización de dicha obra, el término Lolita ha pasado a designar a una “**mujer** adolescente, atractiva y **seductora**”. Como es evidente, las diferencias existentes entre una niña y una mujer en cuanto al desarrollo físico y psíquico son sustanciales, una niña no es adulta. Pero si además se agrega que es seductora, el calificativo de niña se anula, pues quien seduce no es inocente, al existir una intencionalidad clara en su actuar. Seductora, según la Real Academia, es “quien engaña con arte y maña, quien persuade de modo suave para algo malo y

quien atrae físicamente a alguien con el propósito de obtener de él una relación sexual”. O con el fin de dominar, de conseguir poder, podría agregarse.

La seducción ha sido vista, en distintos ámbitos de la historia de la cultura, como uno de los instrumentos utilizados por las mujeres durante milenios, para manipular y conseguir sus deseos. Hay quienes sostienen que las féminas siempre han dominado por medio de la seducción, aprovechándose estratégicamente de las representaciones que los hombres han construido de ellas, para conquistarlos. Toda la historia de dominación patriarcal es sólo una historia “inverosímil”, afirma Jean Baudrillard, “Lo femenino no es solamente seducción, es también desafío a lo masculino, por ser el sexo, por asumir el monopolio del sexo y del placer, desafío para llegar al cabo de su hegemonía y ejercerla hasta la muerte” (1989:27).

De manera que la niña/Lolita seductora no pareciera ser débil y desvalida pues cuenta con el poder de manipular. La voz del enunciado repite el apelativo prototípico de “niña/Lolita” varias veces al inicio y en momentos específicos del desarrollo del relato, cuando se podría considerar que la joven es una víctima de Mefistófeles, con la intención -pareciera- de sembrar la duda sobre tal condición: al anunciarse su violación; cuando se asfixia por el impacto de la voz de Mefistófeles, convertida en una marea de cucarachas negras que inundan el ascensor y al ser inyectada por éste con una sustancia negra. En todas las demás ocasiones, el narrador la llama Rebeca, a secas.

La utilización de estos nombres permite suponer que la niña/Lolita no es, desde su tipificación, una “verdadera” niña modelo -buena y candorosa- por lo tanto, la violación de la que es objeto ¿será realmente tal si ella al final de cuentas no es tan inocente? ¿Al ser descrita como una “Lolita”, no estaría recibiendo lo que en el fondo deseaba, pues para “eso” seduce? Muy a menudo en las sociedades patriarcales, se ha culpabilizado a la víctima por el crimen sufrido, achacándosele a su belleza, juventud, conducta, actitudes, vestimenta, etc. Motivos por los que sólo un bajo porcentaje de mujeres violadas denuncian el hecho. La voz narrativa pareciera utilizar el apelativo niña/Lolita con la intención de que el lector realmente se pregunte si la joven es forzada o si se presta gustosa y disfruta del acto sexual, lo cual de hecho empieza a suceder en el relato, a poco de iniciada la violación. Para dilucidar estas interrogantes, conviene acudir de nuevo a la intertextualidad y así conocer las implicaciones contenidas en dicha tipificación y sus orígenes.

La novela *Lolita* (1955) fue escrita por el estadounidense de origen ruso, Vladimir Nabokov (1899-1977). Muy sucintamente, el argumento es el siguiente: Humbert Humbert, un hombre de alrededor de cuarenta años y protagonista de la obra, cuenta la historia de su obsesivo enamoramiento de Dolores (Lolita), una niña de doce años, hija de la mujer que lo hospeda y con quien se casa, con el único fin de estar cerca de la jovencita. Pasado un tiempo, la madre se da cuenta de esta situación, intenta abandonarlo e irse con Lolita, pero antes de lograrlo muere, atropellada por un automóvil. El hombre se hace cargo de la niña, quien a pesar de su corta edad ya ha tenido relaciones sexuales y lo seduce. Humbert deambula con ella de motel en motel, por diversos lugares de

los Estados Unidos, período durante el cual accede a cumplir con ciertas peticiones de índole material, a cambio de favores sexuales que la joven, indiferente, le otorga. Eventualmente ella lo abandona y huye con un hombre pervertido a quien Humbert odia y es entonces cuando el narrador comprende que se ha enamorado. Dos años más tarde, Lolita se comunica para pedirle dinero, le cuenta que se ha casado, se encuentra embarazada y desea irse a vivir a Alaska con su marido. Humbert le da el dinero pero va en busca del pervertido por quien Lolita lo había abandonado. Al encontrarlo y luego de una fuerte lucha, lo mata. Humbert va a prisión y mientras espera ser juzgado escribe una novela donde cuenta su historia. Al final del texto, una voz en tercera persona explica cómo poco después de acabar su escrito, Humbert muere de una trombosis y Lolita muere al dar a luz.

En un inicio *Lolita* tuvo innumerables problemas para su distribución, pues se la acusó de ser pornográfica y pervertidora. La crítica, en su momento, debatió sobre los sentidos en que se podía interpretar la trama, llegándose a definir dos direcciones principales en las lecturas. Una que señala el posible carácter perverso de Humbert y presenta a Lolita como una víctima de su crueldad, con la idea de advertir al lector sobre las conductas representadas (cfr. Rorty.1996) y otra que afirma lo contrario: Humbert es un adulto débil, manipulado por una niña corrupta, por lo que sus actuaciones son excusables. Con el paso de los años las lecturas continúan siendo encontradas, aunque la crítica reconoce cada vez más, que la niña de quien se enamora Humbert es una ficción que sólo existe en la imaginación de éste. Sostienen que ella es, en realidad, una adolescente poco delicada, de gustos vulgares, quien se aprovecha del deseo enfermizo (perverso) que el hombre siente por ella para exigirle, a cambio de favores sexuales, una serie de caprichos. La novela no exalta la pedofilia, dicen numerosos críticos, pues más bien demuestra los trágicos resultados que conlleva su práctica. La clásica pregunta sobre quién es la víctima y quién el victimario en la novela, sigue vigente entre los especialistas. En lo que hay acuerdo es en la gran calidad literaria de la obra, de la que se elogia el uso sofisticado y rico del lenguaje y las críticas cargadas de ironía hacia la sociedad estadounidense, todo lo cual la convierte en una de las mejores del siglo XX.

Es evidente el paralelismo que existe entre el cuento en estudio y la novela de Nabokov, tanto desde el nombre estereotípico asignado a la niña en un inicio y que obliga al lector a asumir su significado, como a lo largo de toda la travesía de los personajes en el ascensor. El camino que siguen es similar al de Humbert y Lolita. Podría suponerse que en ambos textos el hombre, adulto y con mayor poderío físico consigue lo que desea, tener sexo con la niña que aún no ha llegado a la adolescencia, sin sufrir las consecuencias por su conducta. Sin embargo, aunque los dos logran su cometido sexual deben pagar un precio muy alto. Humbert se enamora de Lolita y sufre al no ser correspondido, va a la cárcel y posteriormente muere. Mefistófeles hacia el final también se enamora y tampoco es correspondido, su desesperación e infelicidad lo inducen al suicidio. La similitud entre los textos acaba cuando se compara el final de los personajes femeninos. Mientras Lolita muere de parto, Rebeca deja de ser llamada niña/Lolita,

al convertirse en una mujer autoafirmada y dominante. Como señalan algunos críticos de la novela, Humbert puede ser visto como una víctima, a pesar de ser un perverso. En el cuento también puede hablarse, hasta cierto punto, de la victimización de Mefistófeles, quien podría recoger la simpatía de algún lector. Lo que sí queda claro es que Rebeca, en la conclusión de la historia, no necesita seducir, porque domina con violencia, método utilizado con anterioridad por Mefistófeles; es una mujer que adquiere el “poder real” a costa de los sufrimientos y en última instancia, de la vida de su contrincante, resultado que la deja totalmente indiferente. Esto se refuerza aún más, si se tiene en cuenta el nombre de la joven y su significado.

1.4.2.3 Rebeca, trampa efectiva

Rebeca es un nombre de origen hebreo y significa “lazo corredizo, trampa”. Ella representa la trampa de la seducción y del amor en la que cae Mefistófeles y que lo lleva a la muerte. Sin embargo, esa trampa la ha puesto el mismo Mefistófeles al invadir el ascensor para violar a la joven. Como se ha señalado, Rebeca tiene mucho miedo al inicio, se molesta por las bromas machistas, siente dolor al ser forzada sexualmente, pero al cabo de tres pisos, las reiteradas violaciones van gustándole cada vez más, va aprendiendo. Además, la conversación entre Mefistófeles y Foucault, escuchada por la joven, incide en su proceso de concienciación y la llevan a cuestionar a quien administra la voluntad de verdad establecida. Se rebela contra el poder de ese administrador y no contra dicha voluntad de verdad.

El cambio en Rebeca afecta, además, sus relaciones con las generaciones mayores, reproductoras del sistema dominante. Al llamar a su abuela por medio del teléfono celular -símbolo de la época en que se inserta el relato- le habla de manera arrogante e irrespetuosa. La voz narrativa señala que Rebeca: “empieza a rebelarse contra las estructuras. Rebeca: un individuo actuante, sin conmi-seraciones” (:352). En ese momento se escucha una gymnopedia de Erik Satie (1866-1925), original compositor francés vanguardista, cuyas composiciones cortas y livianas, son consideradas de ruptura, antirrománticas y antiimpresionistas. El ambiente musical que llena el ascensor está en armonía con los cambios efectuados en Rebeca. Ella surge como un personaje que subvierte los patrones de conducta establecidos para las mujeres. Su corta edad, su rechazo al amor romántico, su rebeldía ante la autoridad, su falta de sensibilidad “femenina”, su conducta activa y deseante, y sobre todo su competitividad, la convierten en un personaje de ruptura, no necesariamente ejemplar en el contexto del relato, donde se propone, más bien, como un personaje cuya conducta busca provocar reacciones de repudio en su contra.

La figura de la abuela es símbolo de las generaciones anteriores de mujeres, totalmente dominadas por el patriarcado e inconscientes reproductoras de su ideología. Mujeres cuya sexualidad, controlada al punto de hacerlas creerse asexuadas, sólo pudo ser ejercida con fines de procreación y dentro de la institución

matrimonial, so pena de no ser consideradas “decentes”. Por lo que la conducta rebelde de Rebeca la preocupa, al asociarla con la práctica de la sexualidad. La anciana recuerda cuando joven, su encuentro con el Macho Cabrío en un camino escondido. Recuerda el sexo como un castigo y sobre todo, recuerda el dolor -¿físico, moral? Actitud que se ilustra estupendamente en un ejemplo utilizado por Giddens sobre una madre de fines del siglo XIX quien aconseja a su hija: “(...) tras tu boda, querida, sucederán cosas desagradables, pero no te enteres de ellas. Yo nunca lo hice”(2000:33).

Es significativo el hecho de que la madre de Rebeca no aparezca en el relato, ni nunca sea nombrada. Un proceso como la conquista de derechos de las mujeres, el cual requirió del concurso de varias generaciones, es ilustrado en el cuento a partir de dos, solamente. La abuela es una mujer de la generación transanterior, dominada por el Macho Cabrío. Rebeca es una jovencísima mujer actual, autoafirmada e implacable. El relato deja por fuera a la generación intermedia, la que lleva a cabo la lucha frontal por los derechos de las mujeres, ubicada, precisamente, en la Edad de Oro – según Hobsbawm- a la que pertenecería la madre de Rebeca.

Rebeca representa a las mujeres jóvenes que atrapan y despojan de su poder a los hombres por su poder de seducción, como hizo Calipso con Odiseo³⁶. Como Calipso, estas mujeres son consideradas ninfas, o mejor aún “ninfetas”, de acuerdo al término acuñado por Humbert, con el fin de referirse a esas niñas preadolescentes, coquetas y manipuladoras, que siembran la ilusión de una inocencia (sexual) inexistente. El simbolismo contenido en la figura de la ninfa es muy rico, pues como explican Chevalier y Gheerbrant:

son divinidades de las aguas claras, de los manantiales y de las fuentes. (...) Viven también en cavernas, lugares húmedos: de ahí les viene un cierto aspecto ctónico, temible al estar todo nacimiento en relación con la muerte y recíprocamente. En el desarrollo de la personalidad representan una expresión de los aspectos femeninos del inconsciente. Divinidades del nacimiento y particularmente del nacimiento al heroísmo, suscitan necesariamente veneración mezclada con miedo. (1995:752)

Angel Garibay agrega que son “(...) asociadas con Pan, participan de la volubilidad de su carácter y son nocivas para el hombre. Si un hombre llega a verlas queda prisionero de ellas. Si algún hombre les agrada lo roban y lo llevan consigo” (1971:176).

Cumpliendo con su designio de ninfa, el poder que va adquiriendo Rebeca aparece estrechamente relacionado con el agua. En la mayoría de las culturas, el agua es considerada simbólicamente como fuente de vida, medio de purificación y centro de regeneración. La purificación ritual en el agua representa una muerte simbólica de la cual se regresa regenerado, por eso es a la vez vida y muerte, ya que borra la historia y establece al ser en un nuevo estado. En el relato, cuando el ascensor alcanza el piso nueve, comienza a llover en su interior. Es una lluvia tenue al principio, intempestiva poco después. Ante esta irrupción, Rebeca se

desnuda y la recibe en un ritual purificador, cuya función primordial es permitir su muerte simbólica en su condición débil y subalterna y su renacimiento como mujer autoafirmada y dominante. La naturaleza, representada tradicionalmente como femenina y fértil, es parte de este escenario de regeneración: “Todo es humedad, todo es elemental. Vegetaciones grises y verdes empiezan a desarrollarse, trepan, atrapan”. Mefistófeles las mira como un presagio y “(...) tiene miedo. Siente deliquio, pena, pánico” (:353). Rebeca se burla de él y lo escupe.

En el piso doce, la transformación de los dos personajes es total e irreversible, pues como se explicó los papeles se han invertido. Ahora es Rebeca quien lo viola, él “grita, implora, pero Rebeca, la pequeña Rebeca es implacable, segura, deseosa” (:354). Rebeca adquiere la conducta del Macho Cabrío y actúa como él lo hizo. Se da en el relato, el paso de una perspectiva falocéntrica a una ginocéntrica y como propone González Stephan : “en ambos casos estamos frente al mismo esquematismo centrista y lo único que se ha hecho -lejos de superar la episteme de las dicotomías- es desplazar el péndulo de un polo al otro” (1991:107).

Por esto, algunas críticas sostienen que la tan buscada igualdad ha sido nefasta para las mujeres, en el tanto en que no les ha permitido desarrollarse como seres diferenciados, al imponerse la visión y conducta masculinas como condición necesaria para que las mujeres sean integradas -absorbidas- por el sistema establecido. Así, se habla del actual agotamiento de las reivindicaciones de las mujeres.

Hoy, las mujeres que han conquistado la **igualdad en el mundo de los hombres**, reconocen que esta conquista, a la vez que ha permitido su incorporación al mundo laboral, profesional y político, les ha obligado a adoptar los estilos masculinos de hacer y pensar. Para demostrar que **una mujer vale igual que un hombre**, han tenido que legitimar los valores masculinos y sus respectivos procedimientos. ³⁷ (Piaastro.1998: 145)

Precisamente este pareciera ser la propuesta presentada en el relato, donde Rebeca no logra la igualdad sino el dominio, lo que implica la exclusión -desaparición- del Macho Cabrío.

1.4.3. A modo de recapitulación

El ascensor: espacio mutable donde todo se inicia y todo concluye

En este relato de Maurice Echeverría, el elevador aparece como un sitio/aleph en donde todo se puede escenificar porque todo puede ocurrir, es un espacio que “muta”, de acuerdo con los ambientes requeridos para que los cambios en los personajes se hagan efectivos. En él abundan acciones, emociones y sentimientos como el miedo, el pánico, la asfixia, la violencia, la muerte, pero también el placer y el amor. De ahí la complejidad de su función en el cuento al que le ha dado título.

Como medio de transporte provee de un espacio/vitrina en el cual observar -gracias a la narración- el desarrollo de algunas transformaciones sociales, en este caso las relaciones entre los sexos, a partir de ciertos momentos específicos en el camino recorrido. Estos momentos son señalados en la numeración ascendente de los pisos, conforme el aparato llega a ellos; el transcurrir del tiempo se muestra con el cambio de ambiente en el escenario y se explica en virtud de las transformaciones en la conducta de los personajes, transformación que culmina en un trastocamiento total del ejercicio del poder, que pasa de Mefistófeles a Rebeca.

Desde el primer piso, ese ascensor de apariencia normal y corriente, sirve de escenario íntimo, donde sólo dos actúan. Sus actuaciones son imaginadas por el lector-voyeur gracias a las descripciones de la voz narrativa, de manera que este ascensor/caja negra/encierro aparece paradójicamente como un espacio íntimo y público, cerrado y abierto.

En él se da la violación de Rebeca, quien lo percibe como un ataúd, un espacio que anuncia una muerte, la cual se cumple en el piso trece con el suicidio de Mefistófeles. Permite la transgresión de las normas de conducta sexual establecidas, transgresión que señala el inicio del camino que Rebeca emprende para liberarse de la dominación masculina. Es un lugar de reflexión y profundización del conocimiento, gracias a la presencia de Foucault, y también un sitio donde Mefistófeles utiliza drogas. En el piso seis es “una suite, un recinto amoroso, un espacio abastecedor y espiritual” (351), donde Rebeca y el Macho Cabrío comparten como “*amigos y amantes*”. A continuación, se muestra como el lugar sagrado donde se efectúa la purificación ritual, llevada a cabo por Rebeca en medio de la lluvia que cae. Posteriormente, vuelve a ser un lugar siniestro y hostil, donde Rebeca viola impunemente a Mefistófeles y al final, en el piso trece³⁸, es de nuevo un ataúd donde yace el cuerpo de Mefistófeles, quien simbólicamente muere por partida doble, al estar su daguerrotipo en la caja negra depositada sobre el pecho de la abuela fallecida.

El desplazamiento en el ascensor se revela, de diferentes maneras, como un viaje. En primera instancia porque los personajes ascienden físicamente pero también como metáfora del transcurso del tiempo: un viaje a lo largo de la historia, en el que, por medio de los variados vínculos que se van estableciendo entre los protagonistas, se ilustran los enfrentamientos entre mujeres y hombres en su lucha por el poder. Chevalier y Gheerbrant señalan que el simbolismo del viaje implica siempre una búsqueda, ya sea de la verdad, de la paz o de nuevos horizontes (cfr. 1995:1067). Así se vería el ascenso hasta el piso trece como la búsqueda de una verdad, motivo del relato que hace la voz narrativa, así como de nuevos horizontes para las mujeres, alcanzados (¿?) en el triunfo de Rebeca sobre Mefistófeles.

Cabe considerar la posibilidad de homologar el ascenso físico, el desplazamiento de un piso inferior a uno superior -propuesto como el avance del tiempo- con uno de los mitos fundadores de la Modernidad, el de la superación e innovación permanente de la humanidad a lo largo de la historia. Es oportuno preguntar entonces si los personajes del cuento que salen del ascensor en el

piso trece son mejores que los que subieron en un inicio. Si la respuesta fuera afirmativa, se aceptaría que los cambios efectuados en los protagonistas y que ilustran cambios históricos en la sociedad, implican evolución, progreso, mejoramiento, tanto de los seres humanos como de las condiciones de la sociedad en su conjunto. Sin embargo, la voz narrativa plantea otra cosa. El ascenso hacia un piso más elevado (¿etapa superior?) ha llevado a que la “niña/Lolita” se convierta en “Rebeca”, una joven mujer (¿representante de las mujeres de las nuevas generaciones?) quien sobreponiéndose a la violencia psicológica y física ejercida por “Mefistófeles, llamado por terceros el Macho Cabrío, sí” (¿representante de los hombres machistas latinoamericanos?) se ha autoafirmado hasta un punto en que pierde la sensibilidad (¿femenina?) que debería tener y utiliza la violencia como instrumento para alcanzar el poder. “Mefistófeles, llamado por terceros el Macho Cabrío, sí”, se convierte en un ser tan extremadamente débil y sensible (deja de ser macho) que permite su propia violación y al final muere de amor. Este cierre del relato puede considerarse una crítica al modo en que se ha ido transformando la sociedad hasta llevar a las nuevas generaciones de mujeres a comportarse como lo hacían (¿anteriormente?) los hombres “machistas latinoamericanos” y a éstos, a dejarse someter. Esto, evidentemente, no ha repercutido en un mejoramiento de la sociedad, ni mucho menos de las relaciones entre hombres y mujeres.

En este relato, la representación de las mujeres descansa en una niña/Lolita truculenta, pues parece sometida y victimizada sin serlo, como lo enfatiza su prototipo; y en Rebeca, mujer autoafirmada y supuestamente libre, quien se convierte en una verdadera trampa para los hombres, a los cuales arrebató el poder con las mismas armas que ellos usaron.

Desde su construcción, las representaciones femeninas en este relato pasan de la subalternidad al dominio y en ninguno de los ámbitos pueden rescatarse como seres humanos; siguen siendo representaciones construidas por voces patriarcales, donde las mujeres reales continúan ausentes pues, siguiendo a Sonia Tessa en su artículo “Réquiem para el amor romántico”: “las mujeres son vistas como extrañas (...) ya no son las de antes. Los hombres las miran con extrañeza mientras piensan ¿ahora qué?. Se asustan, las critican, las odian y las rechazan aunque sólo las eviten en un histérico juego que oculta las fobias más profundas” (Página 12. 16.01. 2009, versión digital). Lo cual parece evidente en el relato, con la victimización de Mefistófeles. No existe ruptura ni subversión de la voluntad de verdad establecida por la ideología patriarcal, sino solamente un cambio en el género dominante y la misma asimetría e injusticia milenarias, como expone Beatriz González Stephan:

Este punto de vista androcéntrico, que valora positivamente sólo aquello que le concierne, no es propio de cualquier ser humano de sexo masculino, sino de aquellas prácticas sociales y discursivas de aquellos seres humanos que se sitúan en el centro hegemónico de la vida social, autodefinen sus valores como superiores, y, para perpetuar su hegemonía, imponen a los otros su perspectiva mediante la persuasión, disuasión y, finalmente, la coerción. (1991:109)

Desde este enfoque, la reescritura del texto social realizada por la voz narrativa, estaría situada dentro de las corrientes de pensamiento surgidas en la Modernidad Tardía, las cuales afirman, con desencanto, el estancamiento o la vuelta en redondo de la historia y no su progreso. Visto así, es claro que aún hay mucho camino por recorrer en la consecución de una sociedad alternativa, realmente igualitaria y justa donde no haya dominantes ni dominados y cada ser humano, en plenitud de derechos, sea reconocido como tal.

1.5. Otro ascensor, otra historia

1.5.1 “Roce 3”: Rebeliones

“Roce 3”³⁹ se desarrolla en un ascensor, sitio que goza también de algunas de las condiciones señaladas en el primer cuento comentado, las cuales permiten al lector ser testigo de la interacción entre dos únicos personajes. En tal lugar se escenifican ciertos acontecimientos, suscitados por la conducta impropia de un hombre anónimo y desconocido hacia la protagonista, quien aparece como voz narrativa y habla en primera persona, por medio de un discurso de tono confesional; las intervenciones del hombre se conocen por medio de esta voz, la cual en unas pocas ocasiones las introduce, aunque toda la acción se ve desde el punto de vista de la mujer. Por lo tanto, el lector va enterándose de la situación sólo de manera parcial, dado que la protagonista afirma no comprender lo que está sucediendo, ni la causa de ello. Es sólo hasta el final de la historia cuando el lector puede juntar las piezas y reconocer que la Eugenia de quien habla el hombre es la misma protagonista que ha estado contando lo sucedido, aunque en ningún momento ella se identifique con esa “otra” mujer.

El relato gira alrededor de dos temas fundamentales, ante los cuales los personajes se rebelan: por un lado, se denuncia la vigencia de las conductas patriarcales, sobre todo en las relaciones de pareja. Este tema es ilustrado por las acciones del antagonista hacia Eugenia y por la rebelión de ésta ante ellas. En segundo término, se expone la insuficiencia de las promesas establecidas en los discursos de amor dominantes, insuficiencia comprobada ante la soledad y vacío que experimentan los personajes y contra los que se rebela el antagonista.

El acoso masculino hacia Eugenia comienza con el relato mismo. El poder otorgado por el tradicional dominio y fortaleza física masculinas, que aparece apenas sugerido y no como amenaza real, permite al hombre imponer su voluntad sobre la mujer, para obligarla a escucharlo. Ella se rebela internamente ante esta extraña situación y la denuncia por medio del cuento, pues nunca logra entender qué provoca los hechos. Casi al finalizar la breve historia y a través de la repetición de las palabras del antagonista, el lector logra conocer que en realidad los dos personajes convivieron como pareja pero ella lo abandonó. El hombre se niega a aceptar esa decisión e insiste en buscar a la mujer, acosándola, mas ella no lo recuerda a él, ni el vínculo que mantuvieron. Desde una visión patriarcal, el autoritarismo implícito en el proceder masculino hacia su

expareja se ha naturalizado, por lo que se podría justificar en el relato, inclusive se lo justifica cuando ocurre en la vida real; pero es una conducta rechazada por Eugenia, quien se rebela en su contra en el cierre de la historia.

El hombre rememora el abandono sufrido y cuenta cómo éste es explicado por la mujer, al decirle que siempre se sintió sola a su lado. La soledad ha habitado su convivencia, al no concretarse la ilusión del discurso del amor-pasión: llegar a una total comunión con el ser amado, donde los dos se fundan en un solo ser. El discurso del hombre -repetido por la voz de la protagonista- cuestiona la posibilidad real de alcanzar tal comunión y pone en circulación una de las situaciones más extendidas en las sociedades contemporáneas: la imposibilidad de sostener relaciones afectivas más allá de un corto período. El resultado más evidente de tal desencuentro es un sentimiento de frustración y fracaso, pero sobre todo de soledad, tema presente en la literatura universal de todos los tiempos y manifiesto en los cuentos estudiados.

Ante los ojos del lector-testigo, el ascensor se proyecta entonces como espacio de deconstrucción de discursos hegemónicos. La ficción viene a enriquecer el imaginario colectivo, al reconstruir e inventar experiencias y vivencias dignas de ser contadas, por el único motivo de quebrar la aburrida rutina, representada en el frecuente desplazamiento entre pisos.

Esta justificación de la historia es planteada por la voz protagonista, muy al inicio del cuento, al explicar su sorpresa por lo que le sucede:

Me vienen a la cabeza todas las historias de ascensores que alguna vez oí: las escenas eróticas de las películas, los coqueteos de Carla que son tantos que ya no sé si creerle; Miguel y su idilio con una enfermera, cuando lo tuvieron meses en un hospital después del accidente. Hace un tiempo quería escribir un cuento para desmitificar todo eso. Llevo años subiendo en ese aparato para llegar al mismo noveno piso y nunca pasó nada. Hasta ahora. Me parece ridículo. Un hombre desconocido acaba de detenerlo y en vez de intentar seducirme o violarme, me pide ayuda. (:51)⁴⁰

Así, a pesar de su incredulidad hacia las historias escuchadas, la mujer cuenta la suya y al hacerlo ratifica al ascensor como el sitio donde cualquier cosa puede ocurrir.

Lo que sucede desencadena una mínima acción, con profundas repercusiones filosóficas y se inicia en la apertura misma del cuento: “Apenas entro, el tipo se me pega por la espalda” (:50); este hecho y algunos otros que le siguen, dan pie al posterior cuestionamiento del discurso amoroso dominante, enunciado por el “tipo”. En el incipit la voz de la protagonista transmite al lector su odio hacia los sitios encerrados, de los cuales no puede salir a voluntad, como ese ascensor donde ingresa todos los días para subir hasta su lugar de trabajo en el piso nueve y en cuyo interior los ocupantes van dejando “una mezcla de olor a pasta de dientes, aftershave o desodorante” (:50). El inicio señala así que su voluntad y sus deseos se impondrán y al final de cuentas la intromisión del antagonista será un hecho fortuito, el cual la hace sentirse incómoda, aunque sólo por un rato. Es otra historia de ascensor que olvidará, tan pronto como la rutina se restablezca.

1.5.2. Pequeñas violencias

La protagonista es una mujer que habla con gran seguridad sobre sus gustos y disgustos y reconoce estar muy centrada en sí misma. Expone ante el lector su aprensión ante la cercanía abusiva del extraño, quien le habla y posteriormente le sujeta la mano, interrumpe el desplazamiento del ascensor y la obliga a escucharlo. Acciones que Eugenia no consigue detener porque la sorprenden y le inspiran temor. A pesar de que el hombre no se ha impuesto con brusquedad ni por la fuerza, la seguridad de su actuar le impide enfrentarlo. No se atreve a hacerlo ni siquiera con la mirada y esta indefensión le causan enojo y sofoco íntimos. El poder hegemónico milenar del patriarcado, con sus reglas de conducta establecidas para hombres y para mujeres, donde ellos imponen su voluntad y ellas deben obedecerla -comentada ampliamente en el inicio de este trabajo⁴¹- se pone en evidencia en este pasaje, en el que Eugenia se encuentra paralizada ante la violencia simbólica ejercida por el desconocido.

Dicha violencia es representada por pequeños actos, los cuales podrían considerarse “naturales”, en el tanto en que él la “conoce” y fueron pareja, pero como ella no lo recuerda, la actuación impositiva del hombre manifiesta acoso y abuso crecientes en función de su acontecer y así lo expone la narradora.

De entrada nomás, el hombre invade su espacio y al pegar su cuerpo al de ella comete abuso pues actúa de modo “impropio e indebido”⁴², en un sitio con campo suficiente y sin nadie más que ellos en su interior. El abuso continúa cuando sostiene, sin autorización, la mano femenina para evitar que Eugenia detenga el ascensor y huya. Posteriormente, es él quien frena el aparato y la fuerza a escuchar sus palabras. A continuación se acerca más aún y le dice al oído “(...) con un tempo que podría ser sensual, pero se queda ahí como dudando (...) Ayúdeme. Estoy solo” (:51), con lo cual agrega el acoso, que consiste en “perseguir, apremiar, importunar a alguien con molestias y requerimientos”, e impone su autoridad y fortaleza física, en una cadena de pequeños atropellos que la mujer no se atreve a rechazar. Ella no voltea a mirarlo ni por un segundo, intenta recordarlo a partir de su olor, para explicarse de algún modo ese proceder, pero él “(...) no tiene ninguno en particular y eso me pone nerviosa. Me recuerda a Juan Pablo, eso suponiendo que pudiera recordarlo” (:50). Esta es la única pista en cuanto a la identidad del antagonista del relato, posiblemente sea Juan Pablo, lo cual pareciera confirmarse al final aunque, hasta ese momento, ella continúa sin recordarlo ni reconocer la historia que él le cuenta, todo como consecuencia de su ausencia de olor.

1.5.3. Los sentidos: “ejército de enanos hacia el cuerpo deseado”⁴³

El breve relato no profundiza en las vidas de los personajes prácticamente anónimos, quienes aparecen casi estáticos, como paralizados en un cuadro o fotografía dentro del ascensor; sólo importa lo que ahí sucede y lo que ahí se dice. Así se conoce un detalle íntimo contado por Eugenia, una característica suya

bastante peculiar, que pone a circular en el texto, de modo preponderante, a los sentidos. Estos, según una de las definiciones acotadas en el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua, forman parte del “proceso fisiológico de recepción y reconocimiento de sensaciones y estímulos(...)” Los cinco sentidos aristotélicos⁴⁴ : la vista, el oído, el tacto, el gusto y el olfato, en conjunto con el resto de los órganos del cuerpo que interactúan con varios sistemas cerebrales, permiten a los individuos responder ante las diversas circunstancias, por medio de los sentimientos (cfr. Damascio.2006).

En la mayoría de las personas el sentido de la vista, el sentido auditivo y el tacto tienen preeminencia, a la hora de acercarse a algo o alguien durante el proceso de conocimiento⁴⁵, Eugenia en cambio, percibe, construye sus imágenes y su saber a través del olfato⁴⁶. Su memoria recuerda por medio de los olores que la circundan y a ellos se refiere desde el inicio de su desplazamiento en el ascensor, al enumerar los aromas que los ocupantes han ido dejando en el interior del aparato. Desde ese conocimiento olfativo, o al unísono con él, ella se sitúa y se relaciona con el mundo. Un olor percibido como agradable o desagradable, justifican la aceptación o el rechazo de quienes la rodean “(...) hay personas que me resultan inaguantables porque no soporto su halo(...)” (:50), e inclusive, hasta se ha enamorado de un hombre antes de verlo, sólo por el olor dejado al pasar o en alguna prenda de ropa olvidada en casa de sus amigas . Todo lo cual viene a explicar por qué no recuerda al hombre que la ha abordado: no percibe su olor.

El encuentro entre los dos personajes sitúa al lector en ámbitos distintos, ordenados en función del género y de los sentidos involucrados, lo cual subraya las notables diferencias entre dichos personajes. Mientras Eugenia se rige por el olfato⁴⁷, uno de los sentidos de la intimidad, junto al tacto y al gusto “(...) pues se aprecian sólo cuando hay cercanía entre el cuerpo de quien percibe y el del objeto percibido” (Cfr. González Requena. 1992), en el hombre se imponen la vista y el oído, que se constituyen a la distancia. En vista de la importancia otorgada a los sentidos en el relato en estudio, se considera oportuno establecer un diálogo con la novela *El amor es una droga dura* (1999), de la uruguaya Cristina Peri Rossi, en la cual también ocupan un sitio fundamental, como se verá a partir de las reflexiones que en torno a ellos realiza Javier, el protagonista.

Javier considera a los sentidos “(...) como arqueros, como arcabuceros, como un ejército de enanos hacia el cuerpo deseado, como si pudiera ser in-corporado” (1999:88). Los sentidos aparecen como un arma por medio de la cual sea posible capturar, absorber al otro deseado, para así fundirse ambos en un solo ser, mito fundamental en el discurso del amor-pasión. Con esa idea, Javier efectúa un recorrido por lo que llama “el lenguaje del cuerpo”, anterior al lenguaje de la conciencia y al lenguaje social; un lenguaje que reconoce como más primitivo y por medio del cual desea descubrirlo todo acerca del objeto de conocimiento seleccionado.

La primera herramienta en ese proceso es la mirada y Javier inicia su reflexión con una cita de Lacan: “La mirada es la erección del ojo”, la cual explica a continuación:

La mirada atrapaba al cuerpo deseado como si, en realidad, los ojos estuvieran compuestos por cientos de animales pequeños. La mirada del deseo era una invasión, una penetración, un intento de apoderarse del otro, de devorarlo, de integrarlo al propio cuerpo. Porque el cuerpo está separado, porque el cuerpo es el lugar de la soledad. (Peri Rossi. 1999: 88)

En el relato de Maturana, el antagonista mira alternadamente y con inusitada intensidad, a Eugenia y a la imagen de ella, reflejada en los espejos laterales del ascensor, “como queriendo ver algo que a simple vista no se percibe” (:50). Esta mirada se constituye en un acto de aprehensión y penetración, por medio del cual se apropia de ella para conjurarla: “Poseerla, para dominarla, y de ese modo, desentrañarla” (Peri Rossi. 1999:83). Desentrañar sus misterios, sus pensamientos, sus designios; finalidad perseguida discursivamente por el género masculino -paradigma de lo humano establecido por la voluntad de verdad del patriarcado- a lo largo de muchos siglos, por medio de un sinnúmero de disciplinas, estudios y sistemas expertos que han construido, programado y limitado, a las mujeres para dominarlas, pero nunca han logrado descifrarlas. Y así lo afirma Octavio Paz:

La mujer, otro de los seres que viven aparte, también es figura enigmática. Mejor dicho, es el Enigma. (...) Cifra viviente de la extrañeza del universo y de su radical heterogeneidad, la mujer ¿esconde la muerte o la vida? ¿en qué piensa? ¿piensa acaso?, ¿siente de veras?, ¿es igual a nosotros? (2000:203)

Estas preguntas pudieron ser mentalmente planteadas por el antagonista del relato, a propósito de su incompreensión ante la “rareza” -potenciada en la historia- por la manera en que se desarrolla en Eugenia el proceso de conocimiento, por la autodeterminación que demuestra al romper una relación que no la satisface y en general, por todo su actuar. Ese “nosotros” del que habla Paz es referido a los hombres como género, quedando al desnudo la categoría “otra”, marginal y excluyente asignada a las mujeres. Con su conducta, Eugenia subvierte las normas establecidas como un deber ser para las mujeres, en cuanto a la obligatoriedad de mantener el vínculo amoroso “hasta que la muerte los separe” -o hasta que su pareja y no ella, lo decida. Al romper su relación, la protagonista pareciera haber continuado con su vida y su rutina sin mayores problemas, no así su antagonista.

Eugenia no responde al juego de lo escópico que el hombre ha iniciado, esconde su mirada, mientras trata de ocultarse de la mirada de él y de ese modo le envía una señal que evidencia su desinterés por seducirlo. No establece una distancia desde la cual ella pueda exhibirse para fascinarlo y atraparlo (cfr. González Requena. 1992), muy al contrario, desearía usar el sentido de la vista como un arma para defenderse de él, quisiera: “(...) romper el aire lanzándole una mirada que lo partiera en dos” (:51).

El tacto es señalado por Javier como el segundo sentido en importancia. Lo considera como unos ojos adicionales que miran de otra manera, porque tocan lo

que miran: “Tocar también era invadir, asaltar, cercar, pulsar, acariciar, morder (sic), intentar, otra vez, la operación imposible de incorporar el otro cuerpo al propio” (Peri Rossi.1999:88). Este sentido es muy importante en el relato pues ya desde el título expresa la intimidad que supuestamente lo determinaría, como si fuera una caricia, lo cual resulta engañoso puesto que Eugenia no reconoce al hombre y rechaza tal cercanía que le parece agresiva. El “roce” del cuerpo del hombre en el de Eugenia, viene a ser un asalto por medio del cual intenta incorporarla. Igual sucede con su mano cuando la atrapa, absorbiendo y anulando con esta acción la voluntad de Eugenia e imponiéndole la suya, al obligarla a permanecer en el ascensor y oír sus palabras.

El oído “permite escuchar los rumores del otro cuerpo” (Peri Rossi. 1999:88) y es lo que percibe Eugenia cuando la voz del hombre, en su petición de ayuda “(...) se torna en el susurro de aquél que acaricia el cuerpo del sujeto con su aliento -y estamos ya del lado del tacto, si no también incluso del olfato” (González Requena. 1992: 56). La manera en que se plantea dicha cercanía podría llevar a creer, de nuevo, que se ha entrado en el plano de la intimidad, tal y como lo señala González Requena: unos cuerpos que se rozan, una voz que susurra al oído; sin embargo, la falta de olor del hombre llevan a descartar tal intimidad, al no ser recíproca y más bien rechazada por Eugenia en su interior.

El olfato es el sentido del que no es posible huir: “La mirada se podía desviar; la mente podía volar hacia otra parte; las manos podían estar inmóviles: pero el olor no podía dejar de penetrar por la nariz” (Peri Rossi.1999:88). Es el que determina a Eugenia, en quien actúa y al cual sigue como intuición. Ella toma sus decisiones a partir de lo que el olfato le aconseja, aplica literalmente la metáfora del olor como guía de conducta, y sigue adelante o evita una situación en función de si le “huele bien” o le huele “mal”⁴⁸. La imposibilidad de la protagonista para percibir el olor del hombre, explican por qué ella no lo recuerda, lo cual es uno de los motivos de la frustración de aquél, pues su orgullo masculino herido no le hace fácil aceptar que su expareja haya olvidado las experiencias amorosas compartidas. Estas vivencias lo llevan a denunciar la falsedad de los discursos amorosos, como se ve a continuación.

1.5.4. El amor, mito inalcanzable

Cuando el hombre la obliga a escucharlo y le advierte que la escogió “(...) entre decenas de personas(...)” (:51)⁴⁹ le explica la felicidad vivida hasta el día en que su compañera sentimental lo abandona, diciéndole cuán sola se ha sentido en su compañía. Según afirma, no extraña a la mujer, sólo resiente lo dicho por ella en relación con la soledad, sentimiento que él también sufre y se agiganta al confrontarlo con los discursos de amor dominantes. Así el hombre lamenta cómo el discurso ilusorio -¿o la ilusión discursiva?- establecido alrededor de la posibilidad de que dos seres enamorados lleguen a fundirse en uno, sea sólo eso, un discurso -¿una ilusión?- que impulsa en la vida real a una búsqueda perpetua de completud, por parte de los seres humanos.

(...) en estar con otro hay el espejismo de una comunión que no alcanzamos nunca. Y cada vez que vivimos juntos esos segundos previos al orgasmo, creemos que los dos somos uno y esa fusión la mantendríamos eternamente. Pero eso termina. Y luego estamos desnudos uno junto a otro, en el mejor de los casos disfrutando con el recuerdo o repasándolo minuciosamente, y sentimos que nuestra soledad se potencia porque un minuto atrás vivimos la ilusión de estar fundidos. Yo sé que Eugenia no me dejó por otro. Que va a salir con su maleta a buscar y que no va a encontrar nunca, porque ese dolor de la separación es como una condena. (:51-52)

Esta reflexión induce a acudir a uno de los más bellos *Diálogos* de Platón, “El Banquete”, donde Aristófanes, uno de los participantes, cuenta el mito del andrógino para explicar tal afán de búsqueda en los seres humanos. El andrógino es un ser con una composición doble: es masculino y femenino a un tiempo, poseedor de cuatro brazos y piernas, dos caras en la cabeza y dos sexos, todo lo cual viene a redundar en fortaleza y perfección, los cuales resultan amenazantes para los dioses del Olimpo. Para conjurar el peligro que representa, Zeus lo divide por la mitad. A partir de tal separación, las dos mitades andan por el mundo en una exploración incansable, en busca de su parte complementaria que les permitiría ser de nuevo, uno sólo. (cfr. Platón. 2007). El deseo amoroso es presentado entonces como anhelo de completud nunca alcanzado, y así aparece en el relato, donde el hombre no hace referencia sólo al plano emocional de este sentimiento sino que lo extiende también a la sexualidad, implicando una “conexión genérica entre el amor y la atracción sexual” (Giddens. 2000:44). Octavio Paz afirma al respecto que:

El acto en que culmina la experiencia erótica, el orgasmo, es indecible. Es una sensación que pasa de la extrema tensión al más completo abandono y de la concentración fija al olvido de sí: reunión de los opuestos, durante un segundo; la afirmación del yo y su disolución, la subida y la caída, el allá y el aquí, el tiempo y el no-tiempo. (1994:110)

Es indecible porque la disolución del yo en el momento de esa experiencia implica también la disolución del otro, pero sin la conciencia de ser parte de un nuevo ser surgido de una imaginaria fusión, inalcanzada e inalcanzable, como se lamenta el antagonista. Un lamento que se manifiesta en muy diversas prácticas culturales y que en América Latina se plasma en la exaltación del amor-pasión, presente en el discurso del bolero, surgido como producción significativa: “(...) de la herencia cultural europea y el mestizaje con las culturas negra y criolla...”⁵⁰ (Poe.1996:8). En otras regiones de Occidente este tema del amor también ha sido motivo de estudios, investigaciones y reflexiones, sobre todo en función de las transformaciones ocurridas en las últimas décadas, las cuales fueron señaladas, entre muchos otros, por Hobsbawm y Giddens y comentadas en las primeras páginas de este estudio.

En sus indagaciones, Giddens ha determinado la coincidencia entre el surgimiento del amor romántico y la emergencia de la novela y cómo en ésta, a partir

de finales del siglo XVIII, se unen la idealización del amor-pasión obsesivo y pasajero, con la idea de una relación más permanente con el objeto amoroso. Desde ese tiempo y hasta nuestros días:

El amor romántico ha hecho del **amour passion**⁵¹ un conjunto específico de creencias y de ideales engranados en la trascendencia. (2000:50)

En el amor romántico, la absorción del otro -típica del **amour passion**- queda integrada en la orientación característica de “la búsqueda”. La búsqueda es una odisea, en la que la identidad del yo espera su validación del descubrimiento del otro. (2000:51)

De acuerdo con estas afirmaciones, es posible señalar que a pesar de los cambios sufridos por las sociedades en esta época de la Modernidad Tardía, el discurso amoroso continúa ocupando el centro de la escena y sigue siendo el tema fundamental en la literatura de Occidente. Octavio Paz afirma que al hacerse un repaso de ésta, en las producciones de los últimos ocho siglos -los que nos separan del inicio del discurso amoroso de Occidente como tal- se comprueba que la inmensa mayoría de esas obras se centran en el tema del amor, como “pasión central de los hombres y las mujeres de Occidente” (1994:102). Asombra ver la continuidad de la idea de amor dominante, ya que ninguno de los cambios ocurridos a lo largo de ese período:

(...) ha alterado, en su esencia, el arquetipo creado en el siglo XII. Hay ciertas notas o rasgos distintivos del “amor cortés” que están presentes en todas las historias de amor de nuestra literatura y que, además, han sido la base de las distintas ideas e imágenes que hemos tenido sobre este sentimiento desde la Edad Media. (1994:103)

En el relato el antagonista continúa expresándose por medio de un discurso construido, establecido y reproducido a partir de un mito, cada vez más cuestionado y rechazado, al ser considerado un engaño, que resulta en el fracaso de las relaciones amorosas. Por lo tanto, su búsqueda de completud es una búsqueda devaluada por su falta de fe en alcanzarla, lo cual se manifiesta como una característica propia de los tiempos actuales. Esto lleva a que los seres humanos se protejan cada vez más ante el sufrimiento que implica dicho sentimiento de fracaso y que los lleva a huir del compromiso exigido para lograr unas relaciones duraderas; el fruto previsible de tales actitudes es una sociedad conformada por personas incapaces de comunicarse entre ellas, egocéntricas y solitarias. Eugenia podría ser ejemplo de una de estas personas, ya que desde el inicio declara estar “(...)muy ocupada con mis asuntos” (:50), pero el lector no podría asegurarlo porque se conoce muy poco sobre ella. No cuenta nada sobre su vida, no expresa sus deseos, sus sueños, ni temores y el texto respeta sus silencios. Continúa siendo el “Enigma”, tal y como lo plantea Paz. Es el hombre, autoritario, quien insiste, habla por ella y la construye en su discurso, imponiéndole, desde sus

propios deseos y creencias, lo que ella debería pensar, sentir y querer, cuando la enfrenta:

Yo sé que Eugenia no me dejó por otro. Que va a salir con su maleta a buscar y que no va a encontrar nunca, porque ese dolor de la separación es como una condena. Yo también lo siento. Por eso quería hablar con usted. Porque la veo subir a este ascensor y pienso que alguna vez debe haber querido detenerlo en cada uno de los pisos para ver si a la bajada se encontraba de frente con el hombre que sueña para usted. Y no lo ha hecho por pudor, pero sabe que si lo hiciera jamás encontraría lo que buscaba porque eso no existe. Porque no podemos liberarnos de nuestra compañera soledad. ¿O no? (:52)

Es interesante cómo la actuación casi pasiva a lo largo del relato, de esta figura femenina, se transforma, al reaccionar indignada y finalmente segura, ante el discurso patriarcal del hombre, quien emite palabras asignándole un deber ser que ella no comparte. Eugenia se defiende y de modo contundente y claro establece límites a la hostigadora conducta masculina. Límites que el hombre ha irrespetado sin ninguna justificación, pues el haber tenido una relación amorosa en el pasado no le da el derecho para anular la voluntad ni la voz de la protagonista. A partir de su respuesta al hombre, Eugenia asume, en lo posible, el control sobre su cuerpo y sobre su vida, los cuales durante ese corto viaje en ascensor le habían sido secuestrados. Reivindica su derecho a vivir -hasta donde los discursos hegemónicos se lo permitan- bajo sus propios términos:

No tiene derecho a decirme eso. Yo no lo conozco. Y usted estará muy solo, pero me agrade intentando convencerme de que yo también lo estoy. Eso es cosa mía y a usted no le hace ninguna diferencia lo que a mí me pase. Por favor eche a andar este ascensor y déjeme seguir con mi vida a mi manera. (:52)

La demanda por establecer sus propios parámetros de vida no la eximen de cierto sentimiento de fracaso y vacío originados (¿?) por el discurso masculino. La impotencia de los seres humanos ante la soledad e insatisfacción que anidan en su interior y que contrasta paradójicamente con la vida en sociedad, es una carga que, por momentos, se hace más pesada. Como lo ha señalado Freud⁵², existen tres fuentes de sufrimientos para el ser humano: el poder de la naturaleza, la caducidad del cuerpo y la incapacidad para regular las relaciones sociales. Los dos primeros son percibidos como inevitables, pero la última es motivo de incompreensión y produce “malestar”. De éste sólo es posible evadirse por medio de la distracción con alguna actividad, buscar satisfacciones sustitutivas como el arte o utilizar sustancias narcotizantes (cfr. Freud. 1981). Eugenia se ha refugiado en el trabajo, tal y como hacen millones de personas en el mundo, como un medio para distraerse del malestar que la embarga:

Me siento extraña, cargada de rabia. Ese hombre ha invadido mi espacio de trabajo y mi vida sin ninguna autoridad. Creo que me duele lo que me dijo y creo que no quiero que me importe. Necesito bajarme del ascensor lo antes posible a ver si encuentro algo de calma y distracción en mi eterno nueve. (:52)

El discurso amoroso que aún circula ya no resulta suficiente como esperanza futura de felicidad para los seres humanos, sobre todo para las mujeres, quienes durante mucho tiempo y como efecto de la educación recibida lo mantuvieron vivo y ahora están pidiéndole cuentas. De ahí la aparición de una serie de propuestas sobre la manera de establecer relaciones amorosas que no estén basadas en mitos, insostenibles por inalcanzables, sino en conductas voluntaria y responsablemente asumidas. Conductas amorosas que llevan a un compromiso claro y consciente de las partes involucradas, quienes se esforzarían individual, pero solidariamente, por el desarrollo tanto personal de cada uno de los integrantes de la pareja como de ésta en su conjunto. Es lo que Giddens ha llamado “amor confluyente”, el cual

(...) es un amor contingente, activo y por consiguiente, choca con las expresiones de “para siempre”, “solo y único” que se utilizan por el complejo del amor romántico. (...) El amor más confluyente tiene la mayor posibilidad de convertirse en amor consolidado; cuanto más retrocede el valor del hallazgo de una “persona especial”, más cuenta la “relación especial. (2000: 63)

(...) El amor sólo se desarrolla aquí hasta el grado en que cada uno de los miembros de la pareja esté preparado para revelar preocupaciones y necesidades hacia el otro. (2000:64)

Un amor, que tal vez es el que busca Eugenia, aunque esto no lo expresa y el lector sólo puede suponerlo con base en las decisiones que ella ha tomado.

1.5.5. A modo de recapitulación

Una mujer peculiar

El relato “Roce 3” presenta algunas coincidencias con el ya comentado cuento de Echeverría. Son semejantes en cuanto a la apariencia corriente, común y anónima del ascensor, el cual de nuevo proporciona el tinglado, íntimo, recóndito y estrecho, en el que dos personas de distinto sexo -esta vez particulares y no representativos de todo un género- se enfrentan, sin grandes aspavientos, en una lucha sorda, donde no media la violencia física extrema del cuento anterior. El espacio/escenario presenta al lector la posibilidad de observar el surgimiento de emociones y sentimientos a partir de la acción, que es muy limitada y no exige cambios en el decorado -al contrario del relato de Echeverría- mientras la voz

narrativa femenina que habla en primera persona, cuenta la actuación de los personajes.

La subversión del discurso patriarcal y del discurso amoroso dominantes, establecidos ambos por una voluntad de verdad que los ha sostenido a lo largo de siglos, señala los cambios que se han ido afianzando en las sociedades contemporáneas. Desde esa perspectiva, también en este caso, el viaje en ascensor significa una búsqueda de la verdad y de nuevas maneras de vivir la vida, en virtud de la rebeldía de los dos personajes. Ella rechaza las imposiciones del discurso patriarcal, porque ya ha sido suficiente y él la mitología contenida en el discurso amoroso dominante, el cual revela su falsedad ante la imposibilidad de su cumplimiento.

Es pertinente señalar la intencionalidad en la construcción de la figura femenina, la cual podría ser considerada “rara”, desde sus mismas palabras, cuando describe su peculiaridad. Dentro de la visión hegemónica patriarcal, todas las mujeres han sido señaladas como “peculiares”, precisamente por no ser hombres. Esta mujer que en un inicio parece doblegada, deviene en autoafirmada y libre; es una figura cuyas reacciones permiten rescatarla como ser humano, porque no es, como la joven de “Ascensor”, una mujer-tipo. Eugenia representa a una mujer concreta y visible, quien podría ser una de tantas, sometida a los procedimientos de acoso instalados por el patriarcado; procedimientos hasta hace muy poco tiempo aceptados como normales dentro de una relación de poder, como es la relación de pareja, en donde el hombre es considerado “cabeza de familia”, mientras la mujer aparece como débil e irracional. Esta postura podría considerarse deconstruida en el relato, al determinarse tan tajantemente las maneras diferentes en que cada uno de los personajes aprehende y se inscribe en la realidad. El proceso de conocimiento realizado a través de los diferentes sentidos, señalan la diferencia abismal en la manera de instalarse en el mundo que poseen la mujer y el hombre de la historia y por lo tanto, su diferente modo de reaccionar ante parecidas circunstancias, que pareciera le permiten a una seguir adelante, mientras el otro no puede enfrentar los contratiempos y queda rezagado.

La rebeldía del hombre es evidente también, cuando critica y lamenta la falsedad del discurso amoroso, que alienta a los seres humanos a buscar en la relación de pareja una felicidad inexistente. Este hombre ha logrado vislumbrar el fundamento mítico e ilusorio que sostiene dicho discurso, con lo cual se acerca al Mefistófeles debilitado y feminizado de “Ascensor”, en una indagación sentimental que tampoco le brinda respuestas. Si el discurso del amor-pasión causa sufrimiento, frustración y al final una sensación de vacío y de derrota, ¿por qué continuar reproduciéndolo?, pareciera ser la pregunta final del hombre. En este sentido es pertinente la propuesta de Giddens cuando señala que hasta ahora

*(...) los hombres se encuentran a sí mismos **siendo** hombres, es decir poseyendo una “masculinidad” problemática. En tiempos anteriores, los hombres asumieron que sus actividades hacían “historia”, mientras las mujeres existían casi fuera del tiempo, haciendo lo mismo que habían hecho siempre. (2000:61)*

El hombre del relato debate, por fin sus sentimientos y sus temores ante Eugenia, colocándose en un lugar desde el cual no le es posible imponer un poder que ya no tiene. Afortunadamente para Eugenia, ella no es Rebeca y la competencia la deja indiferente pues no le interesa dominar a nadie. Esta mujer sólo desea seguir adelante con su vida y al rechazar una última vez al hombre, se convierte ante él en un ser aún más enigmático y peculiar.

Notas

- 1 El presente artículo es resultado parcial de la investigación titulada “Narrativa breve latinoamericana de las últimas dos décadas” inscrito en la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Costa Rica con el N°021-A7-047, de la cual ya existe otro artículo publicado en la *Revista de Lenguas Modernas*, N°8, 2008:113-149 con el título “Rumores del presente : revelaciones y pequeñas historias. Un acercamiento a “Santa Narcótica” de Cristina Civale y “El tibio atajo de la paz” de Naief Yehya”.
- 2 Señala González Stephan “(...) *if we follow the constitutions, the founding of nations is basically phallogentric, because, for example, citizenship is built upon male citizens, male senators, male teachers, male erudites, and male fathers. Constitutions open a space -the public space- as an emergency zone for a particular masculine subject, who ends up legalizing rules and norms that will govern the invisible spheres. In general, the law does not rule the feminine subject; it excludes it from public life, that is, it is a non-citizen*” (2005:392) (El destacado es del texto original).
- 3 Cuando se incorpora la voz de las gentes del campo, se hace desde la visión del centro urbano y la voz letrada, como es el caso de la literatura gauchesca.
- 4 Para ampliar sobre la problemática de la escritura y la crítica fundamentadas en estereotipos ver nuestro artículo en cita 1: “Rumores del presente : revelaciones y pequeñas historias. Un acercamiento a “Santa Narcótica” de Cristina Civale y “El tibio atajo de la paz” de Naief Yehya”.
- 5 “Ascensor” está incluido en *Los centroamericanos (antología de cuentos)*. 2002. Selección y Prólogo de José Mejía. Guatemala: Editorial Santillana.
- 6 “Roce 3” aparece en la *Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI. La horas y las hordas*. 2001. Julio Ortega, compilador. México: Siglo XXI Editores.
- 7 El popular video juego “Phoenix Wright: Ace Attorney”.
- 8 “El ascensor”, parte de la serie de películas *Crónicas del mal*, producida para la televisión española y emitida durante 1991.
- 9 Entre ellos la canción “El ascensor” de la cantante italiana Ambra Angiolini.
- 10 Una de ellas se titula “Rue del Percebe” creada por el español Francisco Ibáñez.
- 11 Incluido en **Bestiario**. 1a. edición, 1951. Aquí se trabaja con la versión de Editorial Sudamericana , 13a. edición, 1972.
- 12 Según Freud, lo siniestro vendría a ser un efecto emitido por objetos familiares y conocidos con los cuales se ha vivido durante mucho tiempo, sin percibirse en ellos nada especial y de repente se vuelven extraños e inspiran miedo, horror (cfr. Freud.1981:2483-25059).
- 13 *Los centroamericanos* (2002). Selección y prólogo de José Mejía. Guatemala: Editorial Santillana, S.A.
- 14 Existe una tesis de Maestría en Literatura Latinoamericana de la Universidad de Costa Rica, presentada en el año 2007 por Carla Rodríguez, enfocada en el texto poético

- Encierro y divagación en tres espacios y un anexo*, cuyo estudio no es pertinente para este trabajo.
- 15 Localizado en www.cubaencuentro.com/revista/
 - 16 El epílogo del libro aparece en una cita del texto de Araújo, localizado en la dirección señalada en la cita anterior.
 - 17 Hobsbawm llama “siglo corto” al siglo XX pues según su propuesta se extiende de 1914 hasta finales de la década del 80, abarcando apenas 65 ó 66 años.
 - 18 En esta etapa, se da un empoderamiento de las mujeres, quienes cuestionan el estado de las cosas y luchan para cambiarlo.
 - 19 Según Foucault: “(...) la “economía política” de la verdad está caracterizada por cinco rasgos históricamente importantes: la verdad está centrada en la forma del discurso científico y en las instituciones que lo producen; está sometida a una incesante incitación económica y política(...); es objeto bajo formas diversas de una inmensa difusión y consumo(...); es producida y transmitida bajo el control no exclusivo pero sí dominante de algunos grandes aparatos políticos y económicos (...); en fin, es el núcleo de la cuestión de todo un debate político y de todo un enfrentamiento social(...).” (1980:188).
 - 20 El destacado es del texto original.
 - 21 A pesar de las estadísticas que demuestran a la familia nuclear en franca crisis desde los años 60 y 70 y las familias monoparentales -sobre todo con una mujer como cabeza de familia- en vigoroso aumento (cfr. Hobsbawm. 2006).
 - 22 Kristeva propone la intertextualidad como el entrecruzamiento y neutralización de múltiples enunciados tomados de otros textos, los cuales interactúan en el continuum dialogal que conforma la obra (cfr. 1981: 515). Antonio Gómez Moriana la define como “una encrucijada de textos en diálogo” (cfr.1980:44).
 - 23 La relación de “Ascensor” con el cuento de Caperucita no se desarrollará más allá de lo señalado en este párrafo, dado que los intertextos fundamentales programados son con la novela de Nabokov y *Fausto*.
 - 24 Referencia fundamental de estos estudios es el libro de Bruno Bettelheim: *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. México: Editorial Grijalbo, 1988.
 - 25 Es el comienzo de un texto que organiza y orienta la lectura crítica.
 - 26 A partir de aquí los significados son tomados del *Diccionario de la Real Academia de la Lengua*, consultado en línea, a no ser que se indique otra fuente.
 - 27 Situación ilustrada en el cuento “Caperucita Roja”, en la versión de Charles Perrault (1628-1703) y que luego es eliminada en la de los hermanos Grimm, quienes lo retoman varias décadas después.
 - 28 Siglas con que se designa a un amplio grupo de organizaciones no gubernamentales.
 - 29 Otros nombres con los que es nombrado en la Biblia son Satanás, Lucifer, Belcebú, Samael (cfr. *La Biblia*, versión en línea).
 - 30 La escritura de la primera parte fue concluida en 1806 y fue publicada en 1808. La segunda parte se terminó de escribir en 1832 y fue publicada póstumamente, ese mismo año.
 - 31 El color negro de la substancia que Mefistófeles inyecta a Rebeca y más adelante las cucarachas negras, así como el término “oscuro” atribuido a la risa de los personajes, poseen una carga simbólica que, según Chevalier y Gheerbrant, es negativa, asociada con las tinieblas primordiales y con el estado de muerte y duelo. El duelo negro es la desesperanza total, la caída sin regreso de la nada. El negro aparece sobre todo asociado al mal, es el color de Satán (cfr. Chevalier y Gheerbrant. 1995:746-750).
 - 32 Estereotipo determinista y racista que no se comparte. El ejercicio del patriarcalismo extremo no está determinado por la geografía o por la etnia, ni corresponde tampoco

exclusivamente a sociedades “subdesarrolladas”. Esto es demostrado por las estadísticas sobre la agresión femenina realizadas en los llamados países del “primer mundo”, cuyas cifras son muy altas y aparecen estrechamente relacionadas con el consumo de alcohol y los días del fin de semana.

33 Ver cita 31.

34 Ver cita 31.

35 En *El Orden del discurso*, Foucault propone la hipótesis de que en toda sociedad, la producción del discurso está controlada por una serie de procedimientos tanto externos como internos. Entre los primeros señala la locura, la oposición entre lo verdadero y lo falso y lo prohibido (1970). Al cuestionar la racionalidad hegemónica en sus estudios sobre la locura, Foucault deja al descubierto una serie de mecanismos que promueven la continua construcción de individuos dominados, por medio del establecimiento de cierta verdad y su circulación y administración por determinadas instancias de poder.

36 Calipso se enamora de Odiseo, cuando éste llega a su isla, Ogiqia, lo retiene por ocho años durante los cuales tiene dos hijos de él. Sólo lo deja partir cuando recibe la orden de Zeus (Garibay. 1971: 68).

37 Los destacados son del texto original.

38 Como se señaló en el apartado **1.4. Enfrentamientos en “Ascensor”**, interesa estudiar el significado de los nombres y algunas palabras clave en el desarrollo del relato pero no se incluirá la simbología de los números. El acercamiento al cuento en estudio a partir del simbolismo de cada número, correspondiente a un piso recorrido -del uno al trece- permite extender mucho más las interpretaciones posibles, lo cual excede el objetivo de este trabajo. Baste señalar como ejemplo el simbolismo del número trece, considerado desde la antigüedad como de mal augurio, tradición que sigue vigente sobre todo en Occidente, donde innumerables edificios pasan del piso número doce al catorce, saltándose el trece. Según Chevalier y Gheerbrant, el trece “marca una evolución fatal hacia la muerte, hacia el acabamiento de una potencia, ya que ésta está limitada (...)” (1995:1012). En el piso trece se suicida Mefistófeles y se conoce la muerte de la abuela de Rebeca, de manera que coincide con el simbolismo del número.

39 “Roce 3” es el tercero de una pequeña serie de relatos con ese título y con numeración consecutiva, del cual forman parte “Roce 1” y “Roce 2”, textos a los que, lamentablemente, no se tuvo acceso, los cuales señalan desde su mismo nombre el lugar central que la autora otorga a los sentidos, en este caso, el tacto.

40 “Roce 3” está incluido en la *Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI. Las horas y las hordas*.2001. Julio Ortega, compilador. México: Siglo XXI Editores. A partir de aquí, todas las citas del cuento corresponden a esta edición, de manera que sólo se anotará el número de página

41 Ver **1.3 Supremacías en crisis. Poderes y verdades**.

42 Según señala el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua* como uno de los significados de la palabra acoso.

43 En: *El amor es una droga dura* de Cristina Peri Rossi (1999:88).

44 Investigaciones científicas contemporáneas determinan entre 9 y 21 los sentidos que pueden llegar a tener las personas, de acuerdo con características y aptitudes individuales.

45 La visión, el oído y el tacto son llamados sentidos especiales pues ellos proveen de una sensación del cuerpo, a medida que éste ve, oye o toca (cfr. Damascio. 2006:258-270).

46 Como construía todo su conocimiento del mundo Jean-Baptiste Grenouille, protagonista de la conocida novela del alemán Patrick Suskind (1949), titulada *El perfume* (1985), llevada posteriormente al cine (2006).

- 47 El olfato es el sentido más fuerte en los humanos al nacer y conforme la persona se va integrando al mundo se van afianzando más la vista y el oído.
- 48 Cabe recordar en *Hamlet* (1600-02) de Shakespeare (1564-1616), cómo en el acto I, escena IV, Marcellus dice en su diálogo: “Something is rotten in the state of Denmark” (1963:57) para señalar metafóricamente el estado de corrupción extendido por todo el reino, porque el trono ha sido ocupado por los asesinos del antiguo rey, padre del protagonista de la tragedia. Esa frase ha sido anotada en algunas traducciones como “Algo huele a podrido en Dinamarca” y señala la importancia otorgada a las percepciones físicas para hacer referencia a temas éticos.
- 49 Como se ha señalado, el lector se entera del motivo de esta escogencia al finalizar la historia.
- 50 Para estudiar específicamente este tema, consultar el texto de Karen Poe, *Boleros*. (1996) Costa Rica: EUNA.
- 51 Los destacados son del texto original.
- 52 Según lo establece el citado autor (1856-1939) en *El malestar en la cultura* (1930).
- 53 Para conocer la bibliografía completa empleada en la Investigación, referirse al primer informe titulado: **Rumores del presente: revelaciones y pequeñas historias. Un acercamiento a “Santa Narcótica” de Cristina Civale y “El tibio atajo de la paz” de Naief Yehya** y publicado en la *Revista de Lenguas Modernas*, N°8, 2008: 113-149.

Bibliografía parcial⁵³

- Abbagnano, Nicola. 1974. *Diccionario de Filosofía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Aínsa, Fernando. 1999. “Del espacio mítico a la utopía degradada. Los signos duales de la ciudad en la narrativa latinoamericana”. En: *La ciudad y sus historias*. Saray Córdoba, editora. San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Araújo, Helena. s.f. “Narradoras y poetas de la resistencia”. En: www.cubaencuentro.com/revista/content/download/19836/154017/version/1/file/30ha245.pdf. http://www.lanacion.cl/prontus_noticias/site/artic/20060401/pags/20060401190147.html
- Bagur, Felipe. “Diccionario esotérico”. En: Revista on line *Luna Park*, www.revistalunapark.com/index.php?option=com
- Baudrillard, Jean. 1994. *De la seducción*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Beevor, Anthony. 2002. *Berlin: The Downfall 1945*. Penguin Books.
- Bettelheim, Bruno. 1988. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. México: Editorial Grijalbo
- Caamaño, Virginia. 2008. “Rumores del presente: revelaciones y pequeñas historias. Un acercamiento a “Santa Narcótica” de Cristina Civale y “El tibio atajo de la paz” de Naief Yehya. En: *Revista de Lenguas Modernas* de la Universidad de Costa Rica, N°8, 2008: 113- 149.
- Castro-Gómez, Santiago. 1996. *Crítica de la razón latinoamericana*. Barcelona: Puvill Libros, S.A. 2000. “Teoría tradicional y teoría crítica”. En: *Universitas*

- Humanística*. N°49. Facultad de Ciencias Sociales. Pontificia Universidad Javeriana (Bogotá).
- Chevalier, Jean / Alain Gheerbrant. 1995. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Herder.
- Cortázar, Julio. 1972. "Cartas a una señorita en París". En: *Bestiario*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
1989. *Historias de cronopios y de famas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Costamagna, Alejandra. "Las cosas por su nombre". En "Magazine" de La Nación, de Chile www.lanacion.cl/prontus_noticias/site/artic/20060401/pags/20060401190147.html
- Da Cunha, Euclides. 1980 *Los Sertones*. Caracas: Biblioteca Ayacucho
- Damascio, Antonio. 2006. *El error de Descartes*. Barcelona: Editorial Crítica.
- De la Parra, Marco Antonio. 1993. "Epílogo". Citado en: Araújo, Helena. s.f. "Narradoras y poetas de la resistencia". En: www.cubaencuentro.com/revista/content/download/19836/154017/version/1/file/30ha245.pdf.
- De Rougemont, Denis. 1986. *El amor y Occidente*. Barcelona: Editorial Kairós.
- Diamond, Irene y Lee Quinby. s.f. *Feminism & Foucault*. Boston: Northeastern University Press (fotocopia).
- Diccionario Hispánico Universal*. 1972. México: W.M. Jackson Inc.
- Echeverría, Maurice. 2002. "Ascensor". En: *Los centroamericanos (antología de cuentos)*. Selección y prólogo de José Mejía. Guatemala: Editorial Santillana.
- Escudos, Jacinta. 2004. "Maurice Echeverría-¿Un niño atrafiado posmoderno y desencantado?". En: Suplemento "Ancora" del Periódico *La Nación*. San José, Costa Rica, 12 de setiembre.
- Freud, Sigmund. 1981. "Lo siniestro". En: *Obras Completas, III*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva 1981. *El malestar en la cultura*. Madrid: Alianza Editorial.
- Foucault, Michel. 1980. *Microfísica del poder*. Madrid: Las Ediciones de la Piqueta 2002. *El orden del Discurso*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Fuguet, Alberto y Sergio Gómez. 1996. "Prólogo". En: *McOndo*. Barcelona: Mondadori.
- Garibay, Angel. 1971. *Mitología griega. Dioses y hombres*. México: Editorial Porrúa.
- Giddens, Anthony. 2000. *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Madrid: Cátedra.
2002. *Consecuencias de la modernidad*. Madrid: Alianza Editorial.
- Goethe, J.W. 1963. *Faust (Part I & II) and Young Werther*. Outlines & Commentaries. Boston: Student Outlines Company.
- Gómez Moriana, Antonio. 1980-2. "La subversión del discurso ritual -II-". En: *Imprévue*. Montpellier: centre d'Etudes et de Recherches Sociocritiques. Université Paul Valéry.
- González Requena, Jesús. 1992. *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Madrid: Cátedra.
- González Stephan, Beatriz. 1991. "No sólo para mujeres (el sexismo en los estudios literarios)". En: *Escritura*, XVI. 31-32. Caracas, enero-diciembre.

2005. "On Citizenship: The Grammatology of the Body-Politic". En: *The Latin American Cultural Studies Reader*. Edited by Ana del Sarto, Alicia Ríos, and Abril Trigo. U.S.A.:Duke University Press.
- Guerra, Lucía. 2006. *La mujer fragmentada. Historias de un signo*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Hobsbawm, Eric. 2006. *Historia del Siglo XX*. Barcelona: Crítica.
- Kristeva, Julia. 1981. *El texto de la novela*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Laqueur, Thomas. 1994. *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- López de la Vieja, Ma. Teresa. 2000. "Presentación" y "Ética de la diferencia, Política de la igualdad". En: *Feminismo. Del pasado al presente*. Ma. Teresa López de la Vieja (ed.). España: Ediciones Universidad de Salamanca.
2003. *Ética y Literatura*. Madrid: Editorial Tecnos (Grupo Anaya, S.A.)
- Maturana, Andrea. 2001. "Roce 3". En: *Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI. Las horas y las hordas*. Julio Ortega (compilador). México: Siglo XXI Editores.
- Mosse, George L. s.f. *The Image of man. The creation of Modern Masculinity*. New York: Oxford University Press.
- Nabokov, Vladimir.1955. *Lolita*. New York: Van Rees Press.
- Paz, Octavio. 1994. *La llama doble. Amor y erotismo*. Colombia: Seix Barral
2000. "Los hijos de la Malinche". En: *El laberinto de la soledad*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Peri Rossi, Cristina. 1999. *El amor es una droga dura*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Piastro, Julieta. 1998. "Identidades en movimiento". En: *Tolerancia o barbarie*. Manuel Cruz (comp.). Barcelona: Editorial Gedisa.
- Platón. 2007. "El Banquete". En: *Diálogos*. Madrid: Colección Austral.
- Poe, Karen. 1996. *Boleros*. Heredia, Costa Rica: EUNA
- Rama, Angel. 1982. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI.
1984. *La ciudad Letrada*. U.S.A.; Ediciones del Norte.
- Remedi, Gustavo. 1997. "Ciudad letrada: Angel Rama y la espacialización del análisis cultural". En: *Angel Rama. Estudios críticos*. Mabel Moraña, edit. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh.
- Rojas Mix, Miguel. 1993. "La cultura hispanoamericana del siglo XIX". En: *Historia de la literatura Hispanoamericana. Tomo II. Del neoclasicismo al Modernismo*. Luis Iñigo Madrigal (Coordinador). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Rorty, Richard. 1996. *Contingencia, ironía, solidaridad*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Saltzman, Janet. 1992. *Equidad y Género. Una teoría integrada de estabilidad y cambio*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Sau, Victoria. 1981. *Un diccionario ideológico feminista*. Barcelona: Icaria Editorial.
- Suárez, Beatriz et al. 2001. "Introducción". En: *Escribir en femenino. Poéticas y políticas*. Beatriz Suárez, Ma. Belén Martín, Ma. Jesús Fariña (eds.). Barcelona: Icaria Editorial.

- Tessa, Sonia. "Réquiem para el amor romántico". En: *Página 12*. 16.01. 2009, versión digital.
- Van Oss, Adrián. 1993. "La América decimonónica". En: *Historia de la literatura Hispanoamericana. Tomo II. Del neoclasicismo al Modernismo*. Luis Iñigo Madrigal (Coordinador). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Zavala, Iris. 1993. *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana) I. Teoría feminista: discursos y diferencia*. Barcelona: Anthro-
pos; San Juan: Universidad de Puerto Rico.

Consultas en Internet

- La Biblia*. <http://iglesia-de-cristo.org/biblia/mateo.htm> Visitada 30-01-09
- La Vanguardia*. lavanguardia.es Visitada diariamente Visitada 13-02-09
- Revista Luna Park*. www.revistalunapark.com/index.php?option=com
- Wikipedia*. es.Wikipedia.org Visitada 15-01-09 y 23-01-09

Varias visitas en distintas fechas:

- www.alfaguara.santillana.es/autor/andrea-maturana/480/
- www.lanacion.cl/prontus_noticias/site/artic/20060401/pags/20060401190147.html
- <http://www.lecturalia.com/autor/2110/andrea-maturana>
- www.lecturalia.com/autor/2110/andrea-maturana
- <http://maurice-echeverria.blogspot.com>
- anecdotorio.net/maurice-echeverria-y-el-hombre-blog/
- www.buscandoasyd.blogspot.com
- www.cubaencuentro.com/revista/content/download/19836/154017/version/1/file/30ha245.pdf.