



**Universidad de El Salvador**  
*Hacia la libertad por la cultura*

**UNIVERSIDAD DE EL SALVADOR**  
**FACULTAD DE CIENCIAS Y HUMANIDADES**  
**ESCUELA DE POSGRADOS**

**MAESTRÍA EN ESTUDIOS DE CULTURA CENTROAMERICANA, OPCIÓN**  
**LITERATURA**

**CONSTRUCCIÓN DE LA SUBJETIVIDAD FEMENINA EN LAS TRILOGÍAS**  
**DE ENRIQUE GÓMEZ CARRILLO Y FRANZ GALICH**

**TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE MAESTRAS EN ESTUDIOS DE**  
**CULTURA CENTROAMERICANA, OPCIÓN LITERATURA**

**PRESENTA**

**MARINA CONCEPCIÓN HUEZO HERNÁNDEZ DUE: HH94014**

**YAMILETH ESMERALDA RAMOS DE CASTILLO DUE: RH04009**

**ASESOR**

**DR. RICARDO ERNESTO ROQUE BALDOVINOS**

**JULIO, 2019**

**CUIDAD UNIVERSITARIA, SAN SALVADOR, EL SALVADOR**

**AUTORIDADES DE LA UNIVERSIDAD DE EL SALVADOR**

MASTER ROGER ARMANDO ARIAS ALVARADO  
**RECTOR**

DR. MANUEL DE JESÚS JOYA  
**VICE-RECTOR ACADÉMICO**

INGENIERO NELSON BERNABÉ GRANADOS  
**VICERRECTOR ADMINISTRATIVO**

MAESTRO CRISTÓBAL HERNÁN RÍOS BENÍTEZ  
**SECRETARÍA GENERAL**

LIC. JOSÉ VICENTE CUCHILLAS MELARA  
**DECANO**

MAESTRO EDGAR NICOLÁS AYALA  
**VICEDECANO**

MAESTRA XENIA MARÍA PÉREZ OLIVA  
**DIRECTORA DE ESCUELA DE POSGRADOS**

MAESTRA XENIA MARÍA PÉREZ OLIVA  
**COORDINADORA DE LA MAESTRÍA EN ESTUDIOS DE CULTURA  
CENTROAMERICANA, OPCIÓN LITERATURA**

## **DEDICATORIA**

A mi esposo, Ricardo Castillo, por la paciencia y el apoyo incondicional que me brindó durante todo el proceso.

A mi madre, Ana Alicia, por cultivarme el valor de la constancia.

A mis hijos, por ceder espacios y mostrarme su amor en todo momento.

Y a mi compañera, Marina, por la comprensión y porque siempre estuvo ahí, motivando mi espíritu.

## ÍNDICE GENERAL

<b>RESUMEN.....</b>	<b>7</b>
<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>9</b>
<b>JUSTIFICACIÓN.....</b>	<b>13</b>
<b>CAPITULO I. SITUACION PROBLEMÁTICA.....</b>	<b>15</b>
1.1 Planteamiento del problema.....	15
1.2 Hipótesis.....	16
1.3 Objetivo general.....	17
1.4 Objetivos específicos .....	17
<b>CAPÍTULO II. ESTADO DE LA CUESTIÓN.....</b>	<b>18</b>
2.1 Antecedentes literarios sobre Enrique Gómez Carrillo.....	18
2.2 Antecedentes literarios sobre Franz Galich.....	21
<b>CAPÍTULO III. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA.....</b>	<b>24</b>
3.1 Debate teórico sobre la novela y la subjetividad femenina.....	24
3.2 Arqueología de la <i>femme fatale</i> .....	27
3.3 Decadentismo: una nueva sensibilidad de fin de <i>siècle</i> .....	31
3.4 Posmodernidad: una nueva sensibilidad .....	33
3.4.1 Posmodernidad-Posmodernismo y el texto literario.....	35
3.5 Dispositivo, cuerpo y poder.....	37
3.6 Táctica y resistencia al poder.....	40
<b>CAPÍTULO IV. FUNDAMENTACIÓN METODOLÓGICA.....</b>	<b>42</b>
<b>CAPÍTULO V. ANÁLISIS DEL CICLO NOVELÍSTICO DE ENRIQUE GÓMEZ CARRILLO.....</b>	<b>45</b>
5.1 Enrique Gómez Carrillo: su familiaridad con el mundo bohemio y su éxito como escritor.....	45

5.2 Tres novelas inmorales.....	48
5.2.1 Bohemia sentimental.....	48
5.2.2 Del amor, del dolor y del vicio.....	49
5.2.3 Pobre clown.....	50
5.3 La mujer en el ciclo novelístico de Enrique Gómez Carrillo.....	51
5.4 El cuerpo como resistencia a la sujeción.....	53
5.5 La mujer y su agenciamiento en escenarios públicos y privados.....	57
5.6 La construcción de la subjetividad femenina.....	60
5.7 La <i>femme fatale</i> : dispositivo que encarna la lucha emancipadora de lo femenino...	63
<b>CAPÍTULO VI. ANÁLISIS DEL CICLO NOVELÍSTICO</b>	
<b>DE FRANZ GALICH.....</b>	<b>69</b>
6.1 Franz Galich: entre la guerra, el exilio y las letras.....	69
6.2 Las tres novelas del proyecto narrativo.....	71
6.2.1 Managua Salsa City ¡Devórame otra vez!.....	71
6.2.2 Y te diré quién eres (Mariposa traicionera).....	72
6.2.3 Tikal futura (Memorias para un futuro incierto).....	74
6.3 La mujer en la trilogía narrativa.....	75
6.4 La hipersexualización del cuerpo femenino en escenarios marginales de las novelas.....	78
6.5 La construcción de la subjetividad femenina.....	84
6.6 La <i>femme fatale</i> : dispositivo literario posmoderno.....	88
<b>CAPÍTULO VII. ANÁLISIS COMPARATIVO DE LOS CICLOS</b>	
<b>NOVELÍSTICOS.....</b>	<b>92</b>
7.1 Dos sensibilidades distintas que apuntan hacia un mismo dispositivo: la mujer.....	92
7.2 Entre París, Guatemala y Nicaragua: puntos de encuentro.....	93
7.3 ¿Cuerpos andróginos o voluptuosos, música o literatura, inteligencia o intuición? Puntos de quiebre.....	98

<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>104</b>
<b>RECOMENDACIONES.....</b>	<b>109</b>
<b>REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA.....</b>	<b>110</b>

## RESUMEN

En este estudio se examina la construcción de la subjetividad femenina a partir del abordaje de las trilogías literarias de Enrique Gómez Carrillo y Franz Galich. Los textos seleccionados corresponden a sensibilidades culturales distintas, el primero por estar ubicado a finales del siglo XIX y principios del XX se circunscribe dentro de la Modernidad y el segundo, por estar situado a finales del siglo XX y principios del XXI se ajusta a la Posmodernidad. Reconocemos que es un tramo muy amplio, pero lo hemos extrapolado a partir del estudio del dispositivo literario de la *femme fatale*, pues a pesar de estar ubicados en periodos disímiles, ambas trilogías expresan subjetividades femeninas alternas que logran desestabilizar los modos de subjetivación dominante.

El objetivo principal de nuestra investigación consiste en analizar el dispositivo literario de la *femme fatale* como una táctica de enfrentamiento y resistencia que desafía la hegemonía androcéntrica. Además, nos enfocamos en comparar cómo se construye dicho dispositivo en ambos ciclos novelísticos e identificamos las tácticas de resistencia al poder con las que éste afronta el mundo masculino.

Nuestra directriz se enfoca en demostrar que la novela, además de ser la forma en la cual se despliega el sujeto moderno, es el campo donde germinan nuevos dispositivos literarios capaces de captar y extrapolar subjetividades femeninas que adviertan un reto al mundo heteronormativo. Por esta razón, la base de nuestra investigación es de carácter bibliográfico y por ser un trabajo cualitativo, el recorrido que efectuamos para su realización fue a través del método hermenéutico.

El arte de la interpretación conectado con categorías de análisis literario y con planteamientos teóricos como los de Michel Foucault, Judith Butler, Michel De Certeau y Karen Poe nos permitieron conectar dos sensibilidades y extraer de ellas, nuevas posturas

que ubican el ser femenino fuera de la tonalidad angelical. Es decir, la mujer a través de estos escritores, adquiere elementos constitutivos que la forjan en otras dimensiones que antes habían sido encorsetadas.

El sexo-erotismo, el desafío a la heteronormatividad, los visos de emancipación y el develamiento de una subjetividad femenina alterna que impugna los cánones androcéntricos, son los mecanismos claves que estas féminas letales utilizan para resquebrajar el razonamiento masculino. Asimismo, el cuerpo es otro elemento constitutivo que se transforma en la espiga central de las novelas, pues cumple con múltiples funciones que ayudan a invertir y dosificar el proceso de sujeción.

Carrillo y Galich exploran la subjetividad femenina desde otra perspectiva, sin la mirada monocular que minimiza a la mujer, sino a partir de un horizonte que advierte el derrumbamiento del pensamiento heteronormativo y que, de manera simultánea, anuncia el agenciamiento de otras sensibilidades que operan como dispositivos capaces de captar los estímulos de cada era, de trasgredir las barreras temporales y de interceptar la razón masculina con el firme propósito de agrietar el núcleo hegemónico.

Sin duda los ciclos novelísticos nos muestran una amalgama de sensaciones que se nutren fundamentalmente de las percepciones que captura la *femme fatale*, por supuesto, mostrando manifestaciones distintas y sugerentes que se adaptan a cada sensibilidad. Las heroínas de Carrillo flagelan la supremacía masculina a través de la autorreflexión y del autorreconocimiento corporal, la protagonista de Galich en cambio, fustiga la preeminencia heteronormativa por su conocimiento empírico, por el sentido de la intuición y por las bondades que su cuerpo voluptuoso le brinda.

## INTRODUCCIÓN

En la literatura decimonónica Centroamericana la novela era un género en ciernes, sin embargo, es hasta finales del siglo XX que se advierte un florecimiento con el posicionamiento de lo centroamericano en la escena literaria hispánica. En este sentido, en esta investigación se estudiarán dos ciclos novelísticos de los escritores centroamericanos Enrique Gómez Carrillo y Franz Galich, ambos marcados por sensibilidades históricas -culturales diferentes, la modernidad y posmodernidad.

La propuesta cultural de la modernidad y la posmodernidad como nuevas sensibilidades, supusieron una gran contribución a la preparación del terreno subjetivo donde plantar la simiente de una mirada de tonalidades subjetivas, que controvierten y subvierten las categorizaciones que las constriñen para ceder a nuevas formas de pensar, de proceder y habitar el mundo.

De acuerdo con esto, consideramos que las novelas seleccionadas confieren un espacio para retratar lo que piensan, sienten, desean y motivan a la mujer situada en ciertas condiciones socioculturales epocales, de ahí que estas narrativas se tornan idóneas para colocarlas en posición de diálogo determinando los puntos de encuentro y desencuentro de los procederes femeninos derivados de distintas sensibilidades.

Históricamente una de las subjetividades que ha sido sometida a condenas altamente punitivas es la subjetividad femenina; la representación de la mujer ha fluctuado en pensarla y representarla como un ser angelical o demoniaca-malvada-, evidentemente una concepción forjada principalmente en la mentalidad masculina, siendo así que, esta idea se convierte en modelo que circunscribe estrictamente lo que significa ser mujer en los diferentes escenarios sociales y por ende, en el arte y específicamente en la Literatura.

En consecuencia, la novela centroamericana finisecular no escapa a la representación maniqueísta de la mujer. En su trama narrativa encontramos personajes femeninos que representan el “ángel del hogar” así como también hallamos féminas situadas fuera del círculo de lo social y moralmente “correcto” al retratarlos con un halo fatal, razón por la que se le nomina como *femme fatale*.

En este sentido, el eje de esta tesis se centra en estudiar cómo por medio del dispositivo literario de la *femme fatale*, se articula la relación entre subjetividad femenina y forma novelística en dos periodos finiseculares como táctica de resistencia y enfrentamiento que desestabilizan los modos de subjetivación dominante.

Para la realización de nuestro análisis nos auxiliamos del método hermenéutico con el propósito de resignificar desde la literatura lo que implica ser mujer en una sociedad heteronormativa, también es importante señalar que acudimos a planteamientos teóricos de diferentes críticos literarios, entre ellos: Michel Foucault, Michelle De Certeau, Terry Eagleton, François Lyotard; también consideramos los fundamentos teóricos de diferentes críticas, siendo unas de ellas: Judith Butler, Nancy Armstrong, Giulia Colaizzi, Dora Poláková, Karen Poe.

Los diversos enfoques teóricos contribuyeron a corroborar que la manera de conducirse de las protagonistas del corpus novelístico subvierte el orden heteronormativo pues manifiestan procederes que corresponden a los rasgos de lo perfilado como *femme fatale*.

Así, los resultados de la investigación los organizamos en siete capítulos. En el primero se expone la situación problemática especificando el planteamiento del problema, hipótesis, objetivo general y objetivos específicos. En el segundo, se presentan los avances existentes acerca de nuestra temática, se detallan a manera de síntesis los

principales aportes realizados por investigadores y críticos literarios que se han interesado por la producción novelística de Gómez Carrillo y Franz Galich.

El tercer capítulo comprende la fundamentación teórica que es el cimiento para la ejecución de esta investigación, aquí estudiamos los enfoques teóricos relacionados a la subjetividad femenina, el devenir histórico del arquetipo de la *femme fatale*, el surgimiento de una nueva sensibilidad: el posmodernismo, seguidamente se desarrollan algunos conceptos críticos que complementan las teorizaciones medulares.

En el capítulo cuarto se determina la fundamentación metodológica enfatizando que por ser un trabajo cualitativo el método hermenéutico es el idóneo pues nos posibilita acceder a nuevos significados que amplifiquen las perspectivas de la subjetividad femenina.

Los textos objetos de nuestro análisis son, de Enrique Gómez carrillo: *Bohemia sentimental* (1898), *del dolor, del amor y del vicio* (1899) y *Pobre Clown* (1906); de Franz Galich: *Managua Salsa City*, *Y te diré quién eres*, *Mariposa traicionera* y *Tikal Futura*.

El quinto capítulo se centra en el análisis del ciclo novelístico de Enrique Gómez Carrillo. En él iniciamos puntualizando datos biográficos relevantes y una sinopsis de las novelas que lo conforman. Además, precisamos los resultados de nuestro análisis tipificando a las protagonistas de las novelas, sus tácticas de seducción que subvierten la heteronormatividad, su agencialidad en escenarios públicos y privados que han sido privativos de la hegemonía masculina y por supuesto equipararlas a la *femme fatale* como dispositivos que encarnan la lucha emancipadora de lo femenino.

El capítulo sexto se exponen los resultados del análisis realizado a la trilogía de Franz Galich, se inicia puntualizando aspectos relevantes de la vida del escritor y una síntesis de cada novela. Seguidamente se caracteriza a la protagonista de la trilogía narrativa

ponderando la hipersexualización de su cuerpo en los escenarios marginales en los que se moviliza, asimismo se dilucida sobre la construcción de la subjetividad femenina a partir del personaje central de las novelas y desde luego asimilarla a la *femme fatale* como dispositivo literario posmoderno.

Por último, tenemos el capítulo siete, aquí se coloca en posición de diálogo a los ciclos novelísticos, subrayando los elementos convergentes y divergentes partiendo del hecho de que cada ciclo pertenece a sensibilidades culturales y literaria distintas. Atendiendo a esto, consideramos el hecho que los escritores ponderan en su narrativa el accionar de la mujer colocándola como un sujeto que busca optimizar su autonomía. En relación a los puntos de quiebre de los ciclos puntualizamos en los recursos que el escritor utiliza en su ficción narrativa: la oralidad de los personajes, el *modus operandi* de las heroínas, el uso de intertextos, y la procedencia social de las protagonistas.

Finalmente cerramos nuestro análisis con las conclusiones y propuestas para futuras investigaciones en relación a la producción novelística de Gómez Carrillo y Franz Galich.

## JUSTIFICACIÓN

Las novelas cultivadas en Centroamérica que abordan el tema de la subjetividad femenina son propuestas estéticas que perfilan a la mujer bajo un esquema tradicional que, fundamentalmente está en concordancia con normas, valores y necesidades de una época específica y, sobre todo, desde la óptica masculina. Si bien es cierto, existe un número definido de novelas que exploran nuevas sensibilidades en la mujer, pero desde una visión femenina, es decir, es ella quien redefine su condición dentro de la sociedad.

No es propósito de la investigación un retorno o permanencia a la mirada masculina que ha sido la constructora por excelencia del ser femenino, sino descubrir los componentes que la literatura aporta a través de estos escritores para la construcción y deconstrucción de la subjetividad, partiendo del supuesto de que la subjetividad no se construye como algo cerrado sobre sí misma, sino en una intensa y permanente dialogicidad con su contexto, contexto que incluye lo masculino, donde no es su presencia el nudo problemático sino la magnitud y características del espacio que ocupa.

Por tanto, consideramos de relevancia el estudio del dispositivo literario de la *femme fatale* - un tema del cual no hay numerosos estudios que tengan como núcleo el corpus seleccionado- en los ciclos novelísticos de Enrique Gómez Carrillo y Franz Galich como una táctica de resistencia y enfrentamiento que desestabiliza los modos de subjetivación dominante y que, al mismo tiempo puede constituir una propuesta de resignificación de las acciones de la mujer como dueña de su cuerpo y sus manifestaciones dentro de lo social privado y público.

Además, esta investigación permitirá hacer visible las diversas perspectivas tradicionales de lo que significa ser mujer en dos momentos históricos que culturalmente se han

denominado como Modernidad y Posmodernidad y también, abrirá espacios de discusión literaria que intente equilibrar la disyuntiva de género en la sociedad.

## CAPÍTULO I. SITUACIÓN PROBLEMÁTICA

### 1.1 Planteamiento del problema

El siglo XIX fue una centuria fundamental en la representación artística y literaria de la mujer, a lo largo de este siglo, la figura femenina se convirtió en materia de discusión y reflexión del papel que desempeñaba en la sociedad moderna.

La representación de la mujer en la literatura, específicamente en la novela, se agencia un espacio a través de una nueva concepción: mujer ángel, mujer demonio. Esta nueva idea se convierte en cimiento para inscribir el ser femenino en la literatura y en la sociedad.

Debe señalarse que la concepción maniqueísta con la que se interpreta causó una verdadera explosión en la representación literaria, concretamente, el hecho de construir una feminidad peligrosa, una figura erótica, sensual, voluptuosa que menoscaba la masculinidad, por lo que en la esfera literaria se le reconoce como *femme fatale*. Esta representación se convierte entonces en el contrapeso a la tradicional forma de concebirla en el mundo de la domesticidad: el “ángel del hogar”.

Enrique Gómez Carrillo y Franz Galich a través de sus ciclos novelísticos, confieren un espacio para retratar lo que piensa, lo que siente, las necesidades y motivaciones de la mujer en ciertas condiciones socioculturales, de ahí que, estos personajes se vuelven complejos, espinosos, ambiguos, por lo que merecen un estudio propio.

Por estas razones, nos interesa estudiar cómo a través del dispositivo literario de la *femme fatale*, se articula la relación entre subjetividad femenina y forma novelística en dos periodos finiseculares como táctica de resistencia y enfrentamiento que desestabilizan los modos de subjetivación dominante.

Es imprescindible destacar que el estudio de la subjetividad femenina no es un tema de reciente exploración, al contrario, es un tema antiguamente investigado. Sin embargo, explorarlo a partir de la mirada masculina y desde dos sensibilidades diferentes conectadas por un mismo dispositivo, nos ofrece espacios que nos conducen a descubrir, interpretar o reinterpretar el agenciamiento de la mujer dentro de la ficción literaria.

Identificar las pasiones, intuición y cognición femenina en la forma novelística y descifrar las tácticas de operatividad de cada personaje, es una manera de reinventar a la mujer, de percibir subjetividades alternas que sustituyan la convencionalidad con la que desde tiempos inmemorables se ha pensado y representado y finalmente, de hacer florecer una fémina letal que altere el sistema hegemónico, que se autoexplora, que se auto reconozca hábil, que sepa movilizarse en el terreno del Otro y que desde su condición, logre interceptar los mecanismos de sujeción y aplicar micro-resistencias eficaces que le otorguen a la mujer su condición de sujeto.

## **1.2 Hipótesis**

La forma novela a través del dispositivo literario de la *femme fatale* es capaz de captar y extrapolar subjetividades femeninas que funcionan como tácticas de resistencia y enfrentamiento que desestabilizan los modos de subjetivación dominante.

### **1.3 Objetivo general**

Analizar el dispositivo literario de la *Femme Fatale* como una táctica de resistencia y enfrentamiento a los modos de subjetivación dominantes en los ciclos novelísticos de Enríquez Gómez Carrillo – Bohemia sentimental, del dolor, del amor y del vicio y Pobre Clown- perteneciente al momento cultural denominado Modernidad y Franz Galich – Managua Salsa City, Mariposa traicionera y Tikal Futura- relacionado con el periodo llamado Posmodernidad.

### **1.4 Objetivos específicos**

- Comparar las formas de cómo se construye el dispositivo literario de la *femme fatale* en los dos ciclos novelísticos uno pertenecientes a la Modernidad y el otro a la Posmodernidad.
- Explicar cómo en los ciclos novelísticos el dispositivo de la *femme fatale* enfrentan el mundo simbólico dominante.
- Identificar las tácticas de resistencia que despliega la *femme fatale* frente a la hegemonía masculina.

## CAPÍTULO II. ESTADO DE LA CUESTIÓN

### 2.1 Antecedentes literarios sobre Enrique Gómez Carrillo

Los estudios académicos sobre Enrique Gómez Carrillo son profusos, ya que él no sólo fue escritor, sino también un crítico literario, periodista y diplomático que, además, se agenció fama por su vida bohemia y por sus matrimonios y romances insignes.

La mayoría de estudios realizados versan sobre sus crónicas de viaje, su prosa modernista, su deleite por el orientalismo, la imagen literaria de París, el tema decadente que se observa en la mayoría de sus novelas, el erotismo y la vida bohemia del escritor y de sus personajes. Sin embargo, estudios que discurren sobre la subjetividad femenina en las novelas de Gómez Carrillo, específicamente en *Tres novelas inmorales*, son realmente escasos.

Dora Poláková (2016) ratifica que, Gómez Carrillo ofrece un mundo frívolo donde acontecen incidencias opuestas a la moral tradicional y que el escritor las manifiesta con un estilo tan vivaz y sugerente, que transporta las inmoralidades de sus personajes al terreno de un juego libertino.

La ciudad y la mujer, lo bello y lo raro, el arte y las pasiones confluyen en sus *Tres novelas inmorales*. A primera vista, parecen ser historias pueriles destinadas a divertir y estimular los sentidos y la moral del lector. No obstante, las novelas simbolizan una imagen acertada de toda una época, pues con sus ambigüedades y paradojas, representan el escenario del fin de siglo (Poláková, 2016).

Por lo que se refiere a los personajes femeninos, estos están bifurcados en mujeres fatales y frágiles, pero que, a nivel literario, es la mujer fatal la que cambia el concepto, ya que

este prototipo no está ahí para adornar la escena, sino para hacer objetos decorativos a los hombres. La *femme fatale* -por ser retratada desde la mirada masculina-no usa generalmente su inteligencia, sino las armas consideradas típicamente femeninas: su sexualidad, belleza y capacidad de seducción, que al final le sirven para complotar y buscar la emancipación (Poláková, 2016).

Nelly Bauzá en su libro *Las novelas decadentistas de Enrique Gómez Carrillo* (1999), considera que en la novelística del escritor influyen las tendencias más destacadas de su época -parnasianismo, impresionismo, simbolismo-, pero, sobre todo, la experiencia directa del llamado decadentismo.

Bauzá (1999) estudia de Carrillo el erotismo inexpugnable, el arte parisino, el gusto por el orientalismo y la transtextualidad que ciñe sus novelas. Sin embargo, el tema de la mujer fatal es apenas retomado en un breve capítulo, manifestando que los personajes femeninos se circunscriben en dos arquetipos de la iconografía y la literatura finisecular: *la femme fatale* y *la femme fragile*.

*La femme fatale* es descrita como la mujer bella, diabólica, destructiva, fría y calculadora capaz de absorber a todos los hombres que en ella se refugian. Es la encarnación de la crueldad y la máxima expresión de la posesión del espíritu por el cuerpo. Es la figura que embiste al héroe decadente utilizándolo para alcanzar el placer sibarítico desmesurado. Por eso, en esta trilogía el sexo se convierte en el elemento unificador, pues el erotismo que se despliega a través de sus personajes, se pone en manifiesto por medio del homosexualismo, sadomasoquismo, bestialismo y otras muy similares (Bauzá, 1999).

Karen Poe, en *Eros pervertido. La novela decadente en el modernismo hispanoamericano* (2010), analiza siete novelas hispanoamericanas desde la óptica de la literatura decadentista. El libro es una compilación de ensayos críticos donde propone que los

escritores modernistas devoraron este tipo de literatura para fundar una nueva estética que ella denomina “modos de subjetivación a través del erotismo y la sexualidad”.

*Eros pervertido* está basado en las investigaciones de Michael Foucault, enriquecida con algunos aportes de Freud, Lacan y con estudios que pertenecen al corpus de la Teoría Queer, con el objetivo de resaltar el papel de la escritura decadente, como vector de la transmutación de los valores tradicionales en torno a la sexualidad y el erotismo (...), sobre todo, con el propósito de descubrir si el erotismo y la sexualidad decadente pueden convertirse en modos de subjetivación que hagan zozobrar las identidades sexuales (Poe, 2010).

La autora analiza el deseo sexual femenino en la trilogía de Gómez Carrillo, enfatizando más su análisis en la novela *Del amor, del dolor y del vicio*, presentando a la mujer como sujeto y no sólo como objeto sexual del deseo masculino, destacando su espesor erótico y el apareamiento desmesurado del deseo sexual. El erotismo se muestra entonces, como el recrudescimiento del fantasma masculino del “falocentrismo”, que hace tambalear el poder ideológico de los hombres en todos sus sentidos (Poe, 2010).

Elsa García Sánchez (2015) sostiene que la trilogía del autor está ubicada en el decadentismo, reflejando la situación de la mujer del periodo finisecular mediante el personaje de la *femme fatale* y *angelical*, como producto del desdoblamiento drástico que refleja la moral burguesa. El sentir decadente de los personajes femeninos y las vinculaciones con el mundo de la bohemia, les permite dejar el “papel autómatas” y adquirir uno nuevo que las sitúe dentro del perfil de una *femme fatale*, utilizando artilugios fetichistas de seducción, con la firme intención de conseguir su autonomía y preeminencia.

## 2.2 Antecedentes literarios sobre Franz Galich

Los estudios realizados a la narrativa de Franz Galich están centrados en la novela con la que el escritor ganó el Premio Centroamericano de Literatura "Rogelio Sinan", en el año 2000: *Managua Salsa City ¡De vórame otra vez!*

Los análisis efectuados al Thriller se orientan fundamentalmente al tema de la violencia social-política, al estudio de la memoria como una forma de reconstrucción de un pasado histórico y a las secuelas de la guerra, que han minado el psiquismo de hombres y mujeres.

Así hallamos textos críticos, -artículos en su gran mayoría- en los que se subraya el contexto sociopolítico de los territorios centroamericanos en la década de los 80 y 90, periodos que abarcan el conflicto armado y los procesos de firmas de Acuerdos de Paz en varios países centroamericanos, principalmente la experiencia vivida por el pueblo nicaragüense.

Las afirmaciones anteriores se evidencian en el escrito de Francisco Alejandro Méndez que lleva por título *El thriller, lo fantástico y las relaciones de poder en: Baile con serpientes y Managua Salsa City ¡Devórame otra vez!*

En esta perspectiva también está el trabajo *(De)formaciones: violencia y narrativa en Centroamérica* de los críticos Werner Mackenbach y Alexandra Ortiz Wallner (2008) quienes consideran que la dinámica de la violencia y sus representaciones literarias, conforman uno de los ejes medulares de cierto segmento de las literaturas centroamericanas contemporáneas (Mackenbach, 2008, p.86)

Es también relevante el estudio de Carolina Wilson (2011) *Cruz de olvido y Managua, salsa city: devórame otra vez: el reflejo de los rastros de la violencia en la nueva realidad urbana de la Centroamérica de posguerra*, quien contextualiza la novela para retratar la miseria moral de los personajes y el espacio urbano corrupto de la nueva realidad social nicaragüense de finales del siglo XX.

Por otra parte, encontramos el texto titulado *La ficción del dinero en Managua Salsa City (¡Devórame otra vez!) de Franz Galich* de Andrea Pezzè. En él la crítica se enfoca en la función del dinero como elemento semiótico dentro de la narración (p.47), también reitera la intención de Galich al representar un sistema social complejo en el que existen distancias sociales hondas.

En torno a los personajes, la teórica efectúa un breve acercamiento al comportamiento de Tamara, “la Guajira”, subrayando que su leitmotiv conductor es el dinero. Además, la destaca como la mujer que vende placer con la única aspiración de alcanzar sus bienes sin “depender” y el precio de este trabajo es la exhibición del cuerpo, vender su cuerpo sin intermediarios-proxenas- estableciendo autónomamente el precio de su única pertenencia (p.48), por lo que la académica concluye que la novela de Franz Galich se inserta en esas obras que nos proponen la ‘ficción del dinero’ como motor narrativo.

Otro esfuerzo importante es *El protagonista en la novela de posguerra centroamericana. Desterritorializado, híbrido y fragmentado* del Dr. José Luis Escamilla (2011) En el texto el autor realiza estudios de la novela de Galich desde el plano social, al ubicar la novela como de posguerra civil nicaragüense, analiza de igual manera el perfil de los sujetos protagónicos que viven la violencia a los días posteriores a la guerra, una violencia que tiene otro rostro con la emergencia de nuevos sujetos, en este caso, una mujer prostituta-La Guajira- quien es jefa de una banda de ladrones. Según el crítico, la Guajira es un

personaje tres veces marginado: por ser mujer, delincuente y prostituta, rasgos determinantes en la configuración de su conducta y subjetividad (p.92)

Finalmente, debemos señalar que después de consultar los análisis, estudios críticos y académicos, reconocemos que en las trilogías de estos escritores se despliegan ciertas dimensiones de la subjetividad femenina que son novedosas y poco exploradas, como es el caso del dispositivo literario de la *femme fatale*, y aunque, como lo hacemos notar en los párrafos anteriores, existen estudios sobre este dispositivo literario, consideramos que los resultados de dichas investigaciones se limitan a describir las constelaciones que lo conforman, a analizarlo como una manifestación propia del decadentismo o la novela negra, por lo tanto, no satisfacen nuestra búsqueda, pues nuestro propósito es complementar y enriquecer la postura de Karen Poe, analizando cómo a través del dispositivo literario de la *femme fatale* se articula la relación entre subjetividad femenina y forma novelística en dos ciclos finiseculares, como una táctica de resistencia que desestabiliza el mundo simbólico dominante.

## CAPÍTULO III. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

### 3.1 Debate teórico sobre la novela y la subjetividad moderna

Mijaíl Bajtin (1999) afirma que “*la novela es el único género en proceso de formación, todavía no cristalizado*” (p. 449). La Novela está a la cabeza del proceso del desarrollo de toda la literatura de la época moderna, por tanto, debe comprenderse como un fenómeno cultural que da cabida a una pluralidad de mundos donde se pueden representar todas las voces de la época; la novela se convierte en el género que refleja con mayor profundidad, con mayor sensibilidad la realidad, en términos más específicos, la novela como fenómeno propio de la modernidad permite representar todos los lenguajes incluso los menos importantes, en ella se activa un intenso plurilingüismo interno, donde el lenguaje ya no solo representa (mímesis) sino constituye una forma de acción, una manera de actuar (p.458), dicho en economía de palabras, la novela se convierte en un microcosmos de plurilingüismo.

Entonces la novela debe entenderse como un género diseñado para “hablarnos”, es una especie de tierra fértil donde las voces de diferentes sujetos encuentran un espacio para hacerse escuchar, es así como se convierte en el medio idóneo donde se despliega, donde se articula el sujeto moderno.

Ahora bien, al hablar de sujeto moderno siempre se le piensa en términos abstractos o se corporiza con un sesgo androcéntrico, sin embargo, hay que tener presente que el sujeto

es una construcción híbrida en donde se asignan roles masculinos y femeninos, evidentemente con rasgos de desigualdad que favorecen al sujeto masculino.

La crítica Giulia Colaizzi (2004) asevera que *“la literatura ha contribuido a la creación del proyecto global de poder y dominación, instituyendo en el imaginario social un puesto para el sujeto-masculino- como ente de autoridad, control y autoreferencialidad.”* (p. 76). En efecto, la literatura instaaura una visión de mundo donde el “héroe positivo” como lo llama Lukács, se enseñorea con una actitud racional dominadora y, por tanto, encarna y centraliza la subjetividad masculina la que en definitiva articula todo el relato dejando así, en un segundo plano o en todo caso anulando la manifestación de lo femenino.

Debemos pues ahora preguntarnos: ¿dónde está lo femenino en la novela como género moderno?, o ¿qué lugar ocupa lo femenino en ese sujeto moderno?

A este respecto Colaizzi propone que el lugar de lo femenino en la novela y en el sujeto moderno como tal, se va construyendo a través de diversos dispositivos como, por ejemplo: la sexualidad, domesticidad, sentimentalidad y feminidad (p.102), siendo la domesticidad uno de los dispositivos que más se profundiza en la novela.

La mujer considerada por antonomasia como el “ángel del hogar” se convirtió en objeto literario de la ficción doméstica, resaltando ciertos aspectos que la hacían deseable, erradicando por completo la sexualidad e incluyendo a cambio valores - virtud, honradez y decencia- que fueron considerados trascendentales para mantener bajo control las actividades del hogar (Armstrong, 1987).

En la ficción doméstica, la mujer pasa de ser un objeto del deseo a una sensibilidad femenina angelical, es decir, el deseo femenino debe transformar al hombre-animal en un ser benevolente y domesticado y aunque, en este tipo de literatura también aparecían

mujeres perturbadoras y monstruosas, también es preciso aclarar que éstas eran castigadas en la historia y eliminadas posteriormente del texto, porque el verdadero valor no residía en su cuerpo sino en sus virtudes.

Sucede pues, que la mujer es construida como un “Otro” opuesto a la razón, es vista y representada como “otredad”. Lo amenazante de ese Otro es su “poder” que a diferencia del héroe positivo no es lo racional sino su belleza, su cuerpo, su sexualidad. De ahí que, según Colaizzi, esa construcción esta unificada, centralizada en dos figuras cruciales: el deseo y la sexualidad (p.102).

Continuando nuestra búsqueda de lo femenino en la novela como género moderno retomamos lo propuesto por Jacques Rancière (2015) quien nos habla de “la democracia literaria o democracia novelesca”: esa democracia es (...) *la igualdad de todos los seres, de todas las cosas y de todas las situaciones que se ofrecen a la vista* (p. 23). Según esto, la novela deja de lado la personalidad humana que representaba todas las superioridades: de nacimiento, de corazón, de educación, todos los sentimientos exquisitos que solo los “héroes positivos” podían brindar y abre espacio en primera instancia a nuevas subjetividades, representando seres vulgares con sus preocupaciones prosaicas y que siempre habían sido situados en lugares subalternos (p. 24).

En ese reacomodo que sufre la ficción narrativa es posible pensar entonces en un tipo de personaje femenino que rompa con los esquemas de presentar a un ser angelical, abnegado e inmaculado, ahora es posible pensar en un personaje femenino perverso que utiliza el “poder” de su cuerpo, su sexualidad para menoscabar la masculinidad de un personaje, poniéndolo en corto, hace su ingreso a la literatura la figura de la *femme fatale*. De este modo lo femenino pasa a ocupar los espacios narrativos, - que si bien es cierto no irrumpen lugares protagónicos - lo hace accediendo a formas de experiencias sensoriales

que antes le era negados, posibilitando de esta manera dar cuenta de una nueva sensibilidad, de una nueva subjetividad.

### **3.2 Arqueología de la *femme fatale***

Considerar a la mujer como el origen de todos los males es una concepción antiquísima que se ha venido desarrollando a manera de mito en todas las culturas. Durante más de 3000 años, a través de relatos mitológicos, rituales y representaciones artísticas la imagen de la mujer ha estado asociada con el pecado, la destrucción, fatalidad, maleficencia y perversión.

La mujer bajo el juicio masculino, se ha desarrollado en la dicotomía *mujer ángel-mujer demonio*, siendo esta última, la más denostada por la sociedad. Pero a pesar del desprestigio que la fémina perversa ha sufrido, esta figura mortífera ha perdurado en el imaginario colectivo occidental desde la Antigüedad hasta nuestros días. Sin embargo, es a partir de la segunda mitad del siglo XIX, que la idea de este ser destructivo y demoniaco florece con una fuerza inusitada.

A partir de esta fecha, la *mujer demonio* que antes sólo había estado expuesta por medio de relatos mitológicos, se desacraliza y logra personificarse en un perfil que reúne ciertas características de las mujeres letales más famosas de la mitología occidental, surgiendo así, un nuevo tipo de sensibilidad femenina en el imaginario artístico y literario que se denomina *femme fatale*.

Mujer fatal es la expresión de la traducción francesa *femme fatale*, la villana sexualmente insaciable, la que ve su propio cuerpo como un elemento erótico y de seducción. No obstante, es importante aclarar que, aunque la expresión literaria sea de procedencia francesa, su configuración arquetípica proviene de la mitología occidental, que

posteriormente, prerrafaelitas, simbolistas y modernistas decadentes insertarán como emblema artístico de ilustración y dispositivo literario.

Es importante rastrear los orígenes de la mujer como efigie de fatalidad desde la mitología griega, ya que ahí encontramos personajes insignes llenas de perversión, como Pandora, Helena, Medea o Circe. Pero la Roma Antigua tampoco se queda atrás, pues también se ha destacado por representar en figuras como Delia, Cleopatra, Judith y Salomé la fatalidad y destrucción que emana de la *mujer demonio*. Sin embargo, el mito que mayor representatividad posee en la *femme fatale* es el mito judeo-hebraico de Lilith. Según las tradiciones judías, Lilith fue la primera mujer creada por Dios y primera esposa de Adán, que se atrevió a demandar la igualdad entre sexos cuando se niega a colocarse debajo de él durante el coito.

Debemos destacar a Lilith como una mujer bellísima y seductora, que conducía a los hombres a la perdición mediante sus asechanzas eróticas y sus continuas incitaciones a la lujuria. Artísticamente se le ha representado como una mujer hermosa, desnuda, con garras en lugar de pies, dotada de alas y coronada, portando una cuerda y una vara de medir, y rodeada de una escolta de búhos y leones. (Praz, 1997, p.337)

También cabe mencionar que Lilith es la figura femenina de la que menos información “oficial” se tiene. Apenas posee una sola mención en las Sagradas Escrituras, pero a pesar de esa escasa referencia, Lilith representa el peligro de la mujer sexualmente insatisfecha, perfilada posteriormente, como *femme fatale* de finales de siècle.

Por todo lo mencionado, la figura de Lilith se convirtió en el ícono de la mujer fatal que vivió un importante resurgimiento durante el siglo XIX. La literatura y las artes plásticas se poblaron de este imaginario, de manera especial la pintura por medio de los prerrafaelitas, a quienes se les atribuye la creación de la imagen viva y visual de este arquetipo femenino.

Para el grupo de artistas de la segunda generación de la Hermandad Prerrafaelita era central el concepto de "*femme fatale*", pues las mujeres ya no aparecen como personajes legendarios o míticos más o menos idealizados, sino directamente, como seres de la vida cotidiana, viciosas, malvadas, seductoras y perversas. Pero materializarlas de esta forma no fue un simple capricho artístico, sino una manera de desahogar la frustración y depresión que estas musas malignas causaban, pues existen datos que revelan que los personajes femeninos que plasmaron en sus cuadros, fueron personajes reales con quienes mantuvieron una estrecha relación personal y afectiva que los terminó arrastrando a la perdición y al suicidio.

El creador del prototipo prerrafaelita de la mujer fatal fue Dante Gabriel Rossetti, quien separándose de las influencias de Millais y Hunt enfocó su atención en este tipo de mujer. Sin embargo, el erotismo subyacente que germina de la *femme fatale* afectó también a escritores simbolistas y decadentes, como es el caso de Baudelaire, que en algunos de sus versos aborda el tópico de las mujeres crueles de pasiones malditas (Bornay, 1999).

Más adelante, los escritores decadentes se encargarán de mostrar a la mujer como sujeto sexual y objeto literario. Es decir, ella pasa de seducida a seductora, ya no es el hombre el que la desnuda, sino es ella la que se desnuda, con el propósito de librarse del hastío de la vida, de la cotidianidad, refugiándose en los placeres y en la sexualidad ambigua como vía de escape.

Ahora bien, es preciso destacar que no solamente las influencias artísticas y literarias definieron el arquetipo de la *femme fatale*, sino también, aquellas circunstancias históricas y sociales que confluyeron desde principios de siglo. En efecto, el surgimiento de movimientos feministas, el auge del capitalismo e industrialización, el consumo de opio entre intelectuales, poetas y obreros, la proliferación de la prostitución, la

propagación de la sífilis y la actuación de la doble moral burguesa, contribuyeron a conformar el corpus de la *femme fatale* como dispositivo literario.

Se puede afirmar que la recreación de la *femme fatale* resurgió en 1860, especialmente en Inglaterra, Francia y Bélgica, asimismo que los prerrafaelitas le dieron la imagen visual a este tipo de mujer malsana, y que luego transita a la literatura a través de los versos y el decadentismo.

Además, podemos corroborar que no existen registros que especifiquen quién fundó el término de *femme fatale*. Solo se conoce que Dante Gabriel Rossetti por medio de sus cuadros avivó el concepto, pero en el campo literario, se reconoce a J.K. Huysmans como el escritor que ofrece una aproximación muy precisa a los rasgos físicos y psicológicos de esta fémina letal, ya que en su novela *À rebours* (1884), aparecerá por primera vez esa mujer voluptuosa, sensual, erótica, de belleza *turbia*, cabello abundante y rojizo, de ojos verdes, fríos y penetrantes, de actitud laxa y con una potencia sexual demoledora que remolca al hombre hacia la perdición. De forma subsiguiente, se fueron aunando otros escritores que también incidieron en el término, como el irlandés G.B. Shaw en su novela *Hombre y Superhombre* y el español Ramón del Valle-Inclán en *La cara de Dios*.

Por otra parte, la figura de la *femme fatale* también se agenció espacios en otras sensibilidades artísticas, como en la novela *noir* que floreció en la década de 1930 en Estados Unidos y también en el cine negro de Hollywood, que prosperó a partir de 1940 funcionando como el principal creador de la imagen de la mujer fatal a través de actrices como Bárbara Stanwick, Marlene Dietrich, Lauren Bacall o Rita Hayworth.

Ambas manifestaciones artísticas están ligadas a la experiencia de la Crisis de la Gran Depresión y con el surgimiento del cine y la novela negra, la imagen de la *femme fatale* se perfila con otros matices que anteriormente no se habían revelado. La mujer fatal

siempre se sigue caracterizando como una figura hipersexualizada que arrastra al héroe masculino a su perdición, pero ahora también como un ser rodeado por un aura de misterio (Chandler, 2013).

En el género *noir*, las mujeres fatales participan en las peripecias de los detectives, son personas elegantes que intuyen e interpretan las sensibilidades masculinas para convertirlos en instrumentos de sus ambiciones y, además, son almas que cuentan con un pasado oscuro que las termina obligando a operar en el crimen y en el vandalismo.

Finalmente diremos que, la *femme fatale* ha traspasado las fronteras del tiempo y del espacio, porque si bien es cierto que sus orígenes artísticos y literarios se remontan a la época decimonónica europea, también es innegable que sus remanentes afectaron a nuestros escritores centroamericanos de siglos posteriores, obviamente presentándonos mujeres fatales con matices distintos, heredados por los cambios sociales y culturales de cada era.

### **3.3 Decadentismo: una nueva sensibilidad de fin de siècle**

Al interior del modernismo es posible observar otra vertiente que ha sido marginada y poco estudiada por la crítica, es una vertiente clasificada como el rostro oscuro del modernismo, que recibe frecuentemente el nombre despectivo de literatura decadente.

Los escritores decadentes florecieron a finales del siglo XIX y principios del XX, constituyéndose como un bloque de oposición al ideario romántico del amor idealizado y como un modo de resistencia a la normalización científica del sexo, concretamente, en la forma propuesta por el discurso de la medicina decimonónica (Poe, 2010).

Los escritores decadentes rompen con la concepción dicotómica del sexo, que establecía como “normal” lo heterosexual y como la desviación de la norma a lo homosexual. Esta nueva concepción se agenció una serie de señalamientos desde la óptica médica, moral y social. Sin embargo, el potencial subversivo del estilo decadente no languideció, al contrario, amplificó el campo de representación del erotismo y ubicó a sus personajes de manera consciente del lado de la perversión. Es más, Poe (2010) ratifica que los personajes decadentes son gozosamente perversos, ominosos y licenciosos y que su modelo estético por estar basado en la artificialidad y degeneración, impidió al narrador lanzar una mirada moralizante o acusadora sobre toda la gama de conductas sexuales que aparecían en los textos.

Es importante señalar que el decadentismo surge precisamente en el momento histórico en el cual, la subjetividad y centralmente la noción de individuo, comenzaba a desplomarse. Este panorama de crisis es construido en gran medida por el desencanto del mito del progreso, y por esa razón, los escritores modernistas encuentran en la literatura decadente, el medio idóneo para reflejar los “nuevos valores” que están minando la sociedad moderna.

El decadentismo como vertiente literaria, opacó la versión del amor romántico y a cambio, ofreció “un eros pervertido que logró hacer zozobrar incluso las identidades sexuales” (Poe, 2010, p.172), presentándonos personajes insatisfechos, marginados, andróginos, homosexuales, *femmes fatales* y dandis, cargados de un espesor erótico enfermizo que logró desestabilizar a la sociedad burguesa.

### **3.4 Posmodernidad: una nueva sensibilidad**

La posmodernidad es un fenómeno cultural que, aunque se ha abordado de forma amplia en diversos contextos académicos no se ha logrado describir, ni definir de manera acabada, obviamente no será tarea nuestra tratar de hacerlo, sino más bien acercarnos a algunas definiciones y características que sirvan de soporte para realizar una lectura hermenéutica del ciclo novelístico de Franz Galich.

Antes de considerar las definiciones de posmodernidad que serán de utilidad para este trabajo, es necesario destacar que junto a esta noción está aparejado el concepto de posmodernismo los cuales según muchos teóricos son dos fenómenos que sustancialmente son diferentes, tal es el caso de Alfonso de Toro (1991) quien afirma:

(...) tampoco se debe confundir el término 'postmodernidad' con aquel de 'postmodernismo' de Federico Onís, que es de naturaleza de tipo literaria. Según este, comienza el postmodernismo, como reacción al 'modernismo' (1850), alrededor de 1905-1914, y poco o nada tiene en común con el término 'postmodernidad' (...) (p.443).

Si bien es cierto que existen teóricos que de manera enfática establecen una diferencia entre estas dos nociones, también existen otros que indistintamente utilizan una u otra denominación. En este sentido seguiremos la línea de Federico Medina Cano quien teoriza sobre la posmodernidad – posmodernismo en relación con la novela latinoamericana afirmando que este fenómeno modificó las fronteras de lo literario cuestionándose de esta forma la validez de “los grandes relatos” y del canon mismo.

Dentro de esta perspectiva, destacamos algunos aspectos de la teoría propuesta por Francois Lyotard (2000) en *La condición posmoderna*, específicamente cuando nos habla que la posmodernidad ha producido una crisis de los metarrelatos, es decir, el fin de los grandes relatos y de toda formulación teórica que buscara una explicación totalizante de la historia, de la modernidad y del capitalismo. A este respecto el crítico nos dice:

La función narrativa pierde sus functores, el gran héroe, los grandes peligros, los grandes periplos y los grandes propósitos. Se dispersa en nubes de elementos lingüísticos narrativos, etc., cada uno de ellos combinando consigo valencias pragmáticas *sui generis* (François Lyotard, 2000, p. 10).

La crisis de los grandes relatos abrió las puertas para nuevas categorías: incertidumbre, fragmentación, diversidad, juegos de lenguaje. Es así, como en la teorización de Enrique Alonso (1999) se afirma que la posmodernidad “Dio apertura para una nueva sensibilidad basada en el eclecticismo, la ironía, lo ameno, lo débil, lo hipercomplejo, lo mínimo y, sobre todo, por la ausencia de toda pretensión de encontrar una razón que pueda ser definida fuera del relativismo más extremo” (Alonso.p.39).

Siguiendo esta línea, el teórico Federico Medina (2010) por su parte afirma que la posmodernidad es una propuesta cultural que transformó los modelos estéticos, y esquemas vitales, en el que además entran en crisis el sentido, los valores y los fundamentos de la realidad que se construyeron en la modernidad, su forma de ordenar el mundo, su sistema de categorías y los límites que establecían en la realidad. En lo esencial, la posmodernidad es un movimiento cultural que pone en acción una nueva sensibilidad. Es una actitud cultural que toca todos los campos de la vida del hombre actual. (p. 492)

La posmodernidad implica entonces un giro en la concepción de la realidad del individuo, tal cual lo explica el crítico Medina “ya no es la razón el principio desde el cual el

hombre se piensa a sí mismo y piensa la sociedad, sino la imaginación (lo imaginario, la pasión y lo afectivo, lo lúdico son los valores dominantes que permiten entender la dinámica de las acciones humanas)” (Medina, 2010, p 503).

En este sentido en nuestra investigación uno de los ejes será el análisis de las dinámicas del sujeto en relación con lo afectivo, la pasión, la intensidad del instante, el valor del presente, la idea del hedonismo del *Carpen Diem*. Es así que, en la posmodernidad interesa lo que es vivido aquí y ahora, el presente, lo momentáneo, la vida cotidiana de la gente, lo trivial, los pequeños rituales cotidianos, el juego de los afectos, los sentimientos y pasiones (...) (Maffesoli 1993a 13) (Medina y otros, 2010, p. 505).

La afirmación anterior nos remite a la teoría filosófica del tiempo, el presentismo. Contar únicamente con el presente que se nos ha brindado y disfrutar de los placeres de la vida, lo palpable, anulando la posibilidad de un futuro en tanto que es algo incierto o en todo caso irreal. Tenemos pues que, toda esta nueva sensibilidad de la cual nos hablan los teóricos encuentra su asidero en una nueva literatura en la que se integran las formas literarias “superiores” y las formas de la literatura popular que en definitiva viene a construir una nueva propuesta literaria.

### **3.4.1 Posmodernidad - posmodernismo y el texto literario**

Con la posmodernidad se inauguraba un espacio para que a través de la forma narrativa se generaran nuevas verdades que rompieran con la certidumbre de los discursos legitimadores. Esa ruptura era producida en parte por la pluralidad de juegos del lenguaje, un entretejido que daba cuenta de otras verdades que antes habían sido negadas por “la verdad oficial”.

Dicho de otro modo, en la posmodernidad las líneas divisorias entre literatura superior y literatura inferior se vuelven borrosas, porosas, aspectos que no solo posibilitaron cuestionar la validez del canon, sino significaba también producir una nueva literatura.

En consecuencia, esa nueva literatura oscila entre la seriedad y el respeto de la cultura de elite, y el irrespeto, la risa, la irreverencia propios de la cultura popular o en todo caso, los integra y muestra los vínculos, préstamos, intercambios existentes entre ellos.

La literatura posmoderna es una literatura que busca, más bien, recuperar las voces de la oralidad, acudiendo a la sencillez expositiva del habla cotidiana, con su dosis de ironía y humor, con su poder de improvisar. El lenguaje es el ámbito donde la literatura pone en práctica su poder desacralizador. En esta línea el escritor posmoderno transgrede el lenguaje, al ejercer la actividad de nombrar sin sentir la presencia de códigos que lo limiten o restrinjan, esto le permite ejercitar la imaginación, recobrar la naturalidad de sus personajes al hablar y por tanto hacer caso omiso de aquello que no puede decirse.

En fin, la literatura posmoderna está alejada de discursos comprometidos, ya no es hacer una literatura al servicio de ideología o revolución alguna, es una escritura más tímida y cautelosa, menos rimbombante y pretenciosa, menos moralizante y sentenciosa. Se apropia de un tono menos trascendental y serio (Cano,2010).

Ahora bien, después de parafrasear la propuesta de Medina Cano es necesario aclarar que en relación a la literatura posmoderna existe una variedad de propuestas que pueden coincidir o contrastar con lo planteado por este crítico, aludiendo a que lo antes expuesto no es exclusividad de ese periodo cultural. Pero sí no podemos soslayar en esta investigación que el posmodernismo como lo plantea Terry Eagleton (1997) “ha prestado su voz a los humillados y despreciados y al hacerlo ha amenazado con sacudir la imperiosa autoidentidad del sistema en su núcleo” (p. 49), además agrega:

[con el posmodernismo] El placer ha retornado con su venganza para invadir un radicalismo crónicamente puritano y también se convirtió en una marca cínica de hedonismo consumista-El cuerpo-un asunto tan obvio como para ser supinamente ignorado durante siglos- ha desarreglado los bordes de un discurso racionalista y anémico, y está actualmente *en route* de convertirse en el mayor fetiche de todos. (p.50).

Es así como la idea del cuerpo toma una total vigencia en el mundo posmoderno, específicamente el cuerpo femenino, el cual ha sido relacionado en su totalidad con la sexualidad misma, por tanto, se ha convertido de manera contradictoria en objeto del deseo masculino y en lo temido por este. En consecuencia, en el cuerpo femenino se instalan poderosos dispositivos sociales que inciden en la construcción de subjetividades que marcan nuevas formas de vivir la corporalidad, la relación con los otros y con el mundo mismo.

En conclusión, es importante tener claro que hablar de fragmentación, de los relatos concretos, de reivindicaciones, de la importancia del cuerpo como temas propios de la posmodernidad solo pueden comprenderse en oposición al gran metarrelato moderno.

### **3.5 Dispositivo, cuerpo y poder**

En este apartado acudimos a lo planteado por la crítica Judith Butler sobre la resistencia-sujeción, apoyándonos también de las propuestas del filósofo Michell Foucault en *La historia de la sexualidad I*.

En este sentido nos ocuparemos primeramente de un término ampliamente usado por Foucault en sus textos, este es el de dispositivo; un término que hace orbitar alrededor de uno de los conceptos centrales de sus investigaciones sobre la sexualidad: el poder. Por tanto, considerar a la *femme fatale* como un dispositivo nos obliga aclarar el término. El crítico Luis García Fanlo (2011) quien hace un estudio acerca de esta noción –

obviamente teniendo como centro los estudios de Foucault- da aportes sustanciales para su comprensión, al respecto nos dice:

Un dispositivo no es algo abstracto. En tanto red de relaciones de saber/poder existe situado históricamente —espacial y temporalmente— y su emergencia siempre responde a un acontecimiento que es el que lo hace aparecer, de modo que para hacer inteligible un dispositivo resulta necesario establecer sus condiciones de aparición en tanto que modifica un campo previo de relaciones de poder (p. 2).

En esta línea Fanlo también interpreta los planteamientos del filósofo Giorgio Agamben para quien la actividad literaria es un tema recurrente en sus obras, así pues, Agamben asocia el término dispositivo a literatura entendiéndola como un medio para interpretar, representar y capturar el mundo, asemejándose de este modo a cualquier dispositivo. En este sentido el filósofo propone la siguiente descripción:

llamaré dispositivo literalmente a cualquier cosa que de algún modo tenga la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes (...) —¿por qué no? — el lenguaje mismo, que quizás es el más antiguo de los dispositivos.

Por su parte Fanlo aporta también una definición de dispositivo:

[dispositivo es] un complejo haz de relaciones (...), sistemas de normas, formas de comportamiento, (...) y tipos de clasificación de sujetos, objetos y relaciones entre éstos, un juego de relaciones discursivas y no discursivas, de regularidades que rigen una dispersión cuyo soporte son prácticas. Por eso no es exacto decir que los dispositivos “capturan” individuos en su red, sino que producen sujetos que como tales quedan sujetos a determinados efectos de saber/poder. (p. 3).

Cada uno de estas propuestas teóricas posibilita esclarecer la dinámica existente entre el dispositivo como mecanismo de poder y el dispositivo de la *femme fatale* presente en la literatura.

Ahora bien, el binomio saber/poder es ampliamente desarrollado por Foucault en *la historia de la sexualidad I*. Los objetos de ejercicio del poder y sus mecanismos han

cambiado de acuerdo al momento histórico, así tenemos que para los periodos de nuestro interés el ejercicio del poder se focaliza en la administración de la vida y, subrayaremos nosotras que, más exactamente en el cuerpo femenino por ser éste el depositario de la reproducción de la vida, una función que se eleva de la plataforma biológica a la esfera política de la sociedad. Por primera vez en la historia, sin duda lo biológico se refleja en lo político; el hecho de vivir ya no es un basamento inaccesible que sólo emerge de tiempo en tiempo, en el azar de la muerte y su fatalidad; pasa en parte al campo de control del saber y de intervención del poder (...) haber tomado a su cargo a la vida (...) dio al poder su acceso al cuerpo” (Foucault, 2007, p.173)

Sobre ese fondo puede comprenderse la importancia adquirida por el sexo como el “pozo” del juego político (p. 176). Para Foucault el sexo se convirtió en blanco central para un poder organizado alrededor de la administración de la vida

Esto quiere decir, que los mecanismos del poder se dirigen al cuerpo, a la vida. Foucault (2007) continúa: nada pues de una “historia de las mentalidades” que sólo tendría en cuenta los cuerpos según el modo de percibirlos y de darles sentido y valor, si no, en cambio, una historia de los cuerpos y de la manera en que se invadió lo que tienen de más material y viviente (p. 184)

Desde la perspectiva Foucaultiana, el ejercicio del poder sobre el cuerpo daría como resultado el sujeto dibujado desde los parámetros de ese poder, al mismo tiempo ese sujeto resultado de la destrucción del cuerpo aparece como mera sublimación, construcción.

Por su parte la teórica Judith Butler (1997), en su libro *Mecanismo psíquicos del poder: teorías de la sujeción* plantea que:

el cuerpo no es un lugar en el que se lleve a cabo una construcción, sino una destrucción a raíz de la cual se forma el sujeto. La formación de éste es simultáneamente el enmarcado, la subordinación y la regulación del cuerpo, así como la modalidad bajo la cual la destrucción es preservada (en el sentido de sustentada y embalsamada) en la normalización (p. 105)

Butler reflexiona que, si el cuerpo no es solo lo que constituye al sujeto en su estado disociado y sublimado, sino también lo que desborda o se resiste a cualquier tentativa de sublimación, ¿cómo podemos concebir este cuerpo que ha de ser, por así decir, negado o reprimido para hacer posible la existencia del sujeto? (p. 105) Butler muestra su preocupación teórica por esclarecerse cómo el cuerpo soterrado por la maquinaria del poder puede resistir en semejantes condiciones.

Entonces si el cuerpo destruido no es destruido en su totalidad, como dice Butler “ese residuo corporal que pervive” (p. 105), lo que se opone a la normalización, abriría el camino a la resistencia “una elaboración radical de la subjetividad formada en y contra la hegemonía histórica del sujeto” (p.106).

El dispositivo sexual estructurado desde el poder masculino, nomina, estructura, otorga identidad, al tiempo que es una estigmatización de las prácticas eróticas de la mujer, produce como dice Butler citando a Foucault “un estado de individualización [ante el que] tenemos que promover nuevas formas de subjetividad mediante el rechazo del tipo de individualidad que se nos ha impuesto” (Butler, 1997) (Foucault, 1982, p. 212).

### **3.6 Táctica y resistencia al poder**

Al considerar el dispositivo literario de la *femme fatale* como una táctica de resistencia al poder androcéntrico debemos dilucidar entonces sobre la noción de táctica y resistencia.

En *La invención de lo cotidiano*, Michel De Certeau (1979) desarrolla su concepción sobre las resistencias al poder al abordar las nociones de estrategia y táctica. Su teoría advierte sobre el límite de la dominación, destacando que aunque las estrategias encabezan lugares de poder y sean utilizadas por sujetos o instituciones dominantes, eso no desmerita que dichas estrategias no posean puntos de inflexión que interrumpan o desvíen cualquier estrategia de sometimiento, “pues ya no se trata sólo de pensar en la productividad del poder, del ejercicio del poder; sino en la productividad de las micro-resistencias movilizadas a partir de las prácticas cotidianas” (p. XLIV).

Desde su planteamiento, las resistencias poseen un fundamento específico que ayudan a invertir, al menos de forma temporal, el proceso de dominación, y eso ocurre según el autor, solamente a través de las tácticas. “El ejercicio de las resistencias por medio de las tácticas establece un límite a los ejercicios y espacios de poder, son las resistencias activas las que obligan a una transformación de las formas de dominio” (De Certeau, 1979, p.38)

Para De Certeau (1979), las tácticas se transforman en el recurso del débil para contrarrestar la estrategia del fuerte mediante acciones calculadas, sorpresivas y audaces. Las tácticas carecen de un lugar propio, siempre se mueven en los espacios de poder del otro y operan a partir de la imposición de una fuerza externa. El sujeto que practica las tácticas no es un sujeto sujetado, pero sí limitado a una suerte de resistencia subordinada. Es un sujeto que obra poco a poco, que sabe aprovechar y utilizar las ocasiones donde fallan las coyunturas del poder, para obtener o acumular beneficios.

Las tácticas como ejercicio de resistencia, suscitan por la astucia del débil en sus intromisiones sobre el tiempo y porque, además, son utilizadas por sujetos que han sido despojados del poder. Las tácticas se transforman entonces “en la posibilidad de convertir la posición del más débil en la más fuerte” (De Certeau, 1979, p.44). En otros términos, el

autor propone que existe la posibilidad de invertir las relaciones de dominación, es decir, por medio de las tácticas se puede provocar una erosión ínfima pero letal que desestabilice los cimientos del poder.

#### **CAPÍTULO IV. FUNDAMENTACIÓN METODOLÓGICA**

Nuestra investigación es de carácter bibliográfica, pues son los libros, artículos, revistas y tesis de grado las principales fuentes que nos ayudaron a cumplir con los objetivos de nuestra exploración. Además, por ser un trabajo cualitativo el recorrido que efectuamos para realizarla fue a través del método hermenéutico, pues coincidimos que “el mundo no es un objeto ubicado afuera del sujeto para ser analizado racionalmente, definitivamente el sujeto no es un sujeto contemplativo, sino uno que emerge del interior de una realidad, que abarca al objeto, del cual brotan significados inagotables que nos constituyen como sujetos y que nos ayudan a constituir los objetos (Heidegger, 1962)” (Eagleton, 1988, p. 42).

El método hermenéutico nos permitió analizar el corpus literario elegido de los dos escritores centroamericanos en cuestión. Del autor Enrique Gómez Carrillo, analizamos sus *Tres novelas inmorales: Bohemia sentimental, Del amor, del dolor y del vicio y Pobre Clown*; y del escritor Franz Galich examinamos: *Managua, Salsa City, ¡Devórame otra vez!, ¡Y te diré quién eres, Mariposa traicionera! y Tikal Futura*.

El corpus seleccionado no ha sido una cuestión de azar, sino una elección consciente que al final logró satisfacer nuestra búsqueda investigativa. Decidimos retomar los ciclos novelísticos de estos autores, porque está presente el dispositivo de la *femme fatale*, el cual demostramos que funciona como una táctica de resistencia y enfrentamiento que

desestabiliza los modos de subjetivación dominante y porque, además, a pesar de que ambas trilogías forman parte de sensibilidades culturales distintas, pueden captar e inferir subjetividades femeninas que difieran de la postura tradicional.

Por lo tanto, en nuestra investigación hemos explorado por medio de la forma novelística, la construcción de nuevas subjetividades femeninas que emergieron en dos periodos finiseculares, una producida a finales del siglo XIX y principios del XX y la otra, a finales del siglo XX y principios del XXI y analizamos cómo dichas construcciones subjetivas de la femineidad respondieron a nuestra hipótesis.

Asimismo, el hecho de interpretar el dispositivo literario de la *femme fatale* como una táctica de resistencia, nos invitó a revisar planteamientos teóricos que respaldaron nuestras valoraciones, como los de Judith Butler, Michel Foucault y Michel De Certeau para así, poder establecer un diálogo entre el pasado y el presente y entender el “lenguaje no sólo como un recurso para expresar ideas, sino como el instrumento que mueve la vida humana”. (Eagleton, 1988, p. 43)

Por otra parte, también ubicamos los momentos históricos de las novelas escogidas, estudiamos la Modernidad y Posmodernidad como dos sensibilidades que dan cuenta de nuevas interpretaciones literarias y culturales, y finalmente, enriquecimos y ampliamos el trabajo *Eros pervertido* de Karen Poe.

Lo valioso de utilizar el método del arte de la interpretación, es que, a partir de él podemos examinar nuevos significados, ya que:

“las intenciones del autor nunca agotan el significado de una obra literaria, al contrario, a medida que la obra pasa de contexto en contexto, cultural o histórico, se pueden extraer de ella nuevos significados quizá nunca previstos ni por el autor ni por el público lector de su época (Gadamer, 1975)” (Eagleton, 1988, p. 144)

El método hermenéutico articulado con la fundamentación teórica y los discursos de los textos literarios seleccionados, nos permitieron acceder a nuevos significados y a dialogar con nuevas posturas teóricas que ampliaron el horizonte de la subjetividad femenina, a establecer conexiones implícitas que nos ayudaron a sacar deducciones del comportamiento femenino reflejado en la obra literaria. Por eso, fijamos nuestra atención de manera especial en la construcción de los personajes femeninos, en sus diálogos, en las condiciones de sometimiento por parte de la sociedad y así, logramos deducir comportamientos, ambiciones, pretensiones, necesidades, anhelos y temores que nos sirvieron como punto de partida al momento de realizar nuestro análisis, basado por supuesto, en las postulaciones teóricas y en nuestras valoraciones.

## **CAPÍTULO V. ANÁLISIS DEL CICLO NOVELÍSTICO DE ENRIQUE GÓMEZ**

### **CARRILLO**

En este capítulo nos interesa explorar y analizar la subjetividad femenina a través del dispositivo literario de la *femme fatale* en las tres novelas de Enrique Gómez Carrillo. Por tal razón, consideramos pertinente primero, hacer un breve recorrido por la vida del escritor, pues su prestigio literario, estilo de vida y condiciones sociales arrojan datos relevantes que nos ayudan a interpretar sus obras y, sobre todo, a articular la relación entre subjetividad femenina y forma novelística; segundo, presentar las sinopsis de cada novela en estudio para poner en perspectiva el contenido de las mismas y tercero, exponer los resultados de nuestro análisis.

#### **5.1 Enrique Gómez Carrillo: su familiaridad con el mundo bohemio y su éxito como escritor**

“He amado, he soñado, he creído, he esperado, he sido libre, me he embriagado en todas las copas de la pasión, he orado en todos los santuarios del mundo, y si he padecido, también he gozado”.

**Enrique Gómez Carrillo**

Enrique Gómez Carrillo fue un escritor afortunado al nacer en una familia culta y con rasgos europeos, su linaje probablemente, afectó su gusto por la literatura y por el arte parisino.

Desde muy temprana edad, Carrillo comenzó su actividad periodística y poco tiempo después, recibió una beca presidencial que le permitió conocer Madrid y París. Mientras recibía el dinero de la beca, nuestro escritor podía permitirse una vida más cercana al dandismo que a la bohemia. No obstante, por razones económicas y sociales, su pensión económica se suspende y eso le obliga a trabajar como escritor y periodista para poder subsistir.

A partir de su participación periodística en medios escritos de Guatemala y París, Carrillo alcanzó una fama considerable que le permitió realizar una serie de viajes de trabajo a países como Japón, India, Alemania, Bélgica y Argentina de donde obtuvo materia prima para redactar sus crónicas de viajes.

Sus crónicas literarias, periodísticas y sus cuatro novelas, le concedieron a Gómez Carrillo la oportunidad de ser un escritor que logró mantenerse de sus producciones artísticas, es decir, Carrillo fue uno de los escritores centroamericanos que trabajó para la industria editorial, aunque posteriormente, la necesidad de complacer a su público afectó su manera de escribir.

Su incursión en el mundo periodístico y literario aunado con la oportunidad de conocer diferentes países y ser patrocinado por el gobierno guatemalteco, le permitió a Carrillo propiciarse una vida de dandi y bohemio, frecuentando complacidamente tertulias y redacciones, visitando museos y galerías e iniciando múltiples amistades que le permitieron abrirse espacio como escritor, periodista, cronista y diplomático.

Con relación a su vida personal, Carrillo llevó una intensa vida amorosa, pues desde su juventud mantuvo numerosas relaciones fugaces, pero oficialmente, son cuatro mujeres que conmocionaron a este escritor. La primera fue Aurora Cáceres, con quien se casó en 1906, una dama peruana de conocida familia que parecía prometer el sosiego que él tanto

necesitaba, pero su inestabilidad emocional provocó que al año siguiente su matrimonio se deshiciera. Luego, aparece la famosa espía Mata Hari, posteriormente Raquel Meller, con la que se casa en 1919 para divorciarse muy pronto y Consuelo Suncín, tercera esposa desde 1926 y su viuda al año siguiente, pues Enrique Gómez Carrillo murió en París el 29 de noviembre de 1927.

En cuanto a su producción novelística, escribió escasamente cuatro: *Bohemia sentimental*, *Del amor, del dolor y del vicio*, *Pobre Clown* y *El Evangelio del Amor*, pero a pesar de su módica producción, es innegable el talento que el escritor plasma en cada una de sus novelas, donde se logra apreciar el refinamiento modernista y el erotismo desmesurado de sus personajes y paisajes.

*Tres novelas inmorales* es el título que acoge las novelas *Bohemia sentimental*; *Del amor, del dolor y del vicio* y *Pobre clown*. Las tres novelas fueron reunidas en 1919 en una edición de Cosmópolis, luego de pasar por un proceso de depuración que suprimió varios capítulos de las tres novelas, despojando según el autor, adornos inútiles que hacían referencia a las historias anteriores de los protagonistas o incrustaciones ensayísticas sobre diversos temas.

*Del amor, del dolor y del vicio* fue la primera novela del escritor publicada en 1898 y patrocinada por *La Campaña*, periódico parisino fundado y dirigido por Luis Bonafoux, lo que explica la dedicatoria del volumen de la compilación. *Bohemia sentimental* fue escrita en 1898 pero publicada al año siguiente en Guatemala y reeditada en 1900, 1902 y 1911, hecho que parece indicar que alcanzó éxito entre los lectores. La tercera novela, *Pobre clown* se publicó en 1900 y es una reedición de un texto anterior que lleva el título de *Maravillas*.

*Del amor, del dolor y del vicio* fue la más polémica y escandalosa de las tres novelas, provocando numerosas opiniones entre defensores y detractores, lo que ocasionó, por ejemplo, que el gobernador de Sevilla prohibiera su venta por considerarlo un libro licencioso y que, en Guatemala, la novela generara malestar para algunos y frenesí para otros, ya que fue condenada como fruto de la imprudencia y de los sentidos ominosos.

*Bohemia sentimental* fue la novela con mayor aceptación entre los lectores y críticos guatemaltecos, entendiéndolo así, por las tres reediciones que obtuvo y por ser la novela que presenta menor “grado de inmoralidad”, pues los rasgos decadentes junto al tema de la prostitución, son matizados con escenas románticas y un *happy end* que destaca la imagen del poeta íntegro y del amor que triunfa por sobre todo interés material.

De igual forma, *Pobre clown* fue una novela que provocó desenfado para algunos y disgusto para otros, pero el hecho de haberse pensado, escrito y publicado en París generó aceptación entre los lectores parisinos, sobre todo de aquellos que se identificaron con el mundo bohemio y la literatura decadente.

## **5.2 Tres novelas inmorales**

### **5.2.1 Bohemia sentimental**

*Bohemia sentimental* es una novela corta que protagoniza Violeta, René, Luciano, Luis y Sonia quienes incursionan en el mundo del espectáculo, el teatro, la poesía, la vida alegre, fresca, triste, viciosa e ingenua.

La novela se centra en la historia de amor entre Luciano y Violeta, una joven pareja que se acopla a las vicisitudes que la vida bohemia y artística les ofrecen bajo las luces y sombras de París.

Es una novela que narra las ambiciones que mantienen los poetas jóvenes de la época, sus anhelos, ilusiones y desesperanzas. Es una novela que narra el carácter pintoresco y a veces desalentador que ofrece la vida literaria.

*Bohemia sentimental* nos presenta mujeres con una belleza andrógina y estilizada, capaces de enloquecer a los hombres por medio de sus habilidades sensuales y cognitivas. Son mujeres talentosas, graciosas e independientes que se desenvuelven en el mundo del espectáculo y de la actuación. Son féminas con carácter y determinación, aptas para introducirse en la psiquis masculina e intentar subvertir el orden androcéntrico. En fin, la novela nos invita a conocer desde la óptica masculina el pensamiento femenino controversial que trasgrede las normas establecidas de la época.

### **5.2.2 Del amor, del dolor y del vicio**

Novela relativamente corta que narra la historia de amor decadente y vicioso entre Liliana y Carlos de Lloredo. Las acciones transitan en bares, restaurantes, teatros y círculos literarios de París, espacios que permiten disfrutar de la vida bohemia y despreocupada que el mundo moderno les otorga a sus personajes.

*Del amor, del dolor y del vicio* se encarga de narrar historias de amor febriles y fugaces, de presentarnos mujeres que rompen con los estereotipos de la época, de describir heroínas decadentes que se desnudan ante los hombres, de exponer un tipo de mujer letal que es capaz de perderlos por medio de sus encantos corporales y de su intelecto. *Del amor...* refleja la vida bohemia y dandésca de los artistas del siglo XIX, fisura el pensamiento heterosexual y nos introduce en un ambiente cargado de espesor erótico, especialmente de los personajes femeninos.

### 5.2.3 Pobre clown

Es la tercera novela de la Trilogía de Carrillo que cuenta la historia de diversos artistas que se desenvuelven en el mundo circense de París. El teatro-circo “Maravillas” es el espacio donde los personajes desarrollan la mayoría de las acciones. Juventud, amoríos, sexo, celos y envidias caracterizan este ambiente farandulero y bohemio, donde cada uno de los actores circenses tiene su propia historia.

Rip-Rip un payaso que oculta sus desdichas detrás del rostro maquillado y risa simulada. Ofelia, una cantadora sin escrúpulos que enloquece a los hombres con su talento y desnudez. Luisa, bailarina sensual del circo que cae en la decepción del amor y se introduce en los placeres de la carne y finalmente Eugenio, tipo de alma débil que cae en las tentaciones del cuerpo desnudo y exquisito de mujeres viciosas y malsanas.

*Pobre Clown* es una novela que nos presenta por medio de sus personajes femeninos una subjetividad distinta. Ofelia la cantadora malsana, la flor de fango, es la encargada de mostrarnos esa subjetividad que rompe con los esquemas tradicionales, es la fémina letal que cautiva con su belleza esbelta y andrógina, que perturba el pensamiento masculino modificando sus actuaciones y emociones. Ofelia es la mujer deletérea que transforma a los hombres a su voluntad, es una mujer y ave de rapiña al mismo tiempo, que lucha por su individualidad y que busca su propio bienestar. Este personaje fractura todos los esquemas de la mujer angelical que las novelas de ficción doméstica presentaban durante

ese tiempo, pues no pretende obtener las virtudes para convertirse en una de ellas, sino obtener otras destrezas para someter y menoscabar la integridad masculina.

Las novelas de Carrillo no pretenden presentarnos un *happy-end*, sino describir los nuevos vuelcos que la modernidad está ocasionando en los escritores bohemios de París del siglo XIX. Además, es una Trilogía bastante ambiciosa que incursiona con nuevas vertientes que para la época son bastante atrevidas y que representan a la mujer con una nueva imagen, para Karen Poe, como heroínas decadentes, pero para nosotras, como mujeres fatales que intentan agenciarse espacios públicos y privados que les permitan desarrollarse en todos sus sentidos, no sólo como “almas domésticas”, sino también, como cuerpos que intentan invertir el poder androcéntrico a través de tácticas de seducción aprendidas de forma empírica o a través de la literatura.

### **5.3 La mujer en el ciclo novelístico**

El ciclo narrativo de Gómez Carrillo, que reúne tres novelas cortas: *Bohemia sentimental*, *Del amor, del dolor y del vicio*, *Pobre clown*, presentan en sus líneas narrativas la configuración de personajes femeninos que se erigen como las protagonistas o heroínas de las historias. Violeta de Parma protagonista de *Bohemia sentimental*, Liliana y Margoth las heroínas de *Del amor, del dolor y del vicio*, y Ofelia, quien protagoniza *Pobre clown*. Cada una de ellas vienen a ser piezas capitales para atisbar sobre las formas de configurar lo femenino desde la óptica masculina de finales del siglo XIX y principios del XX.

Para efectos de una mayor comprensión de la caracterización de las mujeres que pone en relieve el escritor en su narrativa, es importante dilucidar los rasgos constitutivos de la

feminidad que se manifiestan en diferentes espacios durante el desarrollo de las novelas: en lo físico, intelectual, sentimental, actitudinal y relacional.

Gómez Carrillo, en su creación literaria parte del cuerpo como materia prima esencial, es decir, el escritor hace emanar de él un abanico de otros significados que conducen a entenderlo más allá de una fuente de placeres carnales, teniendo el cuidado de no caer en la simple oposición de la diada platónica cuerpo-espíritu, más bien propone devolverle lo que el discurso masculino ha encriptado.

Con todo eso, las mujeres del ciclo narrativo de Carrillo responden a un estilo de mujer andrógina con una belleza estilizada, exquisita y elegante:

#### Violeta Parma

Ella sabía que su cuerpo largo, flexible, ondulado, blanco, con reflejos rojizos de nácar, delgado con redondeces casi invisibles de efebo o de andrógina, era escultural, no en el sentido que dan a la palabra los adoradores de las venus griegas (...) más místico, más gótico, más inquietante; escultural como el de las madonas de Donnatello. (p.65)

#### Margarita del campo

Era graciosa, era infantil, era fresca, era extraña, era fina, era tentadora; pero perfecta, no. (...) era menuda y elegante a la manera de las Colombinas de Willette (...) (p. 140)

#### Ofelia

Esbelta y rubia, delgada a la vez que carnosa, con delicados contornos de pecho, con finas curvas de caderas y de piernas; la imagen casi dorada a la claridad del gas, casi adolescente en su delicadeza de líneas (p. 245)

Estos personajes presentan similitudes no solo en sus aspectos físicos sino también en sus modos de vida, unas vidas muy intensas, ardientes, eróticas que tienen como centro de acción el mundo artístico-literario, libresco para la reconfiguración de su ser mujer. El escritor establece canales dialógicos entre ser mujer y lo que de ella tradicionalmente se

ha ponderado o cuestionado: el cuerpo y, la cultura, para desde ahí, hacer emerger otras feminidades.

#### **5.4 El cuerpo como resistencia a la sujeción**

El cuerpo femenino se posiciona en la trayectoria narrativa, toma centralidad para hacer orbitar en torno suyo una serie de actitudes, acciones y procederes que van desde las maneras de autopercepción como mujer hasta la exploración de las posibilidades que el cuerpo les permite para la resignificación de la existencia propia y en relación a las vinculaciones que establece con su medio y desde luego, con relación a lo masculino en su encarnación más concreta, el hombre.

Las protagonistas, merced a las claves y códigos descubiertos en sus lecturas, en las manifestaciones artísticas a las que tienen acceso y en la paciente observación del juego social de lo masculino y femenino, y las tensiones que les acompañan, configuran tácticas de comportamiento que vienen a ser recursos efectivos para entrar en contacto, y plantear otras claves relacionales -la seducción, el erotismo planteado *como una infracción a las reglas de las prohibiciones* (Bataille, p.70), el manejo de las debilidades de los hombres- y así crear a voluntad situaciones románticas y eróticas donde ellas se constituyen sujetos de acción.

Estas mujeres comprenden que para conquistar o debilitar los espacios hegemónicos deben actuar con sutileza y utilizar a favor la principal debilidad masculina: su insaciable deseo de sexo. Sin embargo, ellas están conscientes que el sexo es un poder frágil y pasajero, pues, así como lo señala Robert Greene en su libro *El arte de la seducción* (1998) “una vez la mujer cedía al sexo, el hombre recuperaba el control”, por eso, gracias a su enorme inteligencia y capacidad han creado la manera alterar completamente esta dinámica, es decir, no se muestran como mujeres que rápidamente ceden a los deseos masculinos sino, como féminas que someten a los hombres a sus deseos y placeres.

Esta nueva forma de operar produjo que la seducción no se limitara al sexo, sino que trascendiera a otras esferas que incluyen la incitación al deseo, la insinuación, la provocación de placer y de confusión, la intensificación del deseo y la regresión erótica que conduce a los hombres a un destino fatal (Greene, 1998).

En tal sentido, el erotismo de estas mujeres no emana espontáneamente de la voluptuosidad corporal, sino más bien de la conjugación de los componentes artísticos, intelectuales, y obviamente una belleza física exquisita dado que, los sujetos a conquistar reúnen a su vez ingredientes similares, que decantan a las mujeres a buscar establecer un equilibrio de poder que inviste el acto seductor.

Ahora bien, la cualidad del cuerpo femenino estilizado – andrógino- que retrata Gómez Carrillo al no encajar con la imagen del cuerpo femenino estereotipado, no limita por eso las experiencias sensoriales y perceptuales que ellas viven o ansían vivir. Las protagonistas reconocen que su figura no es un simple dispositivo de belleza y calidad artística pasiva, sino más bien es un dispositivo por medio del cual puede conquistar, someter y dominar al hombre.

De tal manera que, la dimensión física entretejida a las vidas ardientes, apasionadas de las protagonistas conforma el núcleo que se convierten en una realidad seductora a la mirada y deseos masculinos, una realidad que anonada ejerciendo un dominio tácito pero contundente sobre el hombre. En este sentido, destacar el cuerpo femenino en las novelas, no a la manera estereotipada, implica el desafío y conquista de una inhibición impuesta por las normativas sociales o como diría Foucault impuestas por un poder normalizador que históricamente lo ha “sujetado”:

La actriz hizo un movimiento brusco por acostarse por completo. Su peinador blanco, enganchándose en el extremo de un cojín, arremangóse, dejando ver sus pantorrillas finas y redondas, (...) Luciano no se movió, y con las pupilas dilatadas, siguió contemplando la pierna descubierta, hasta que, al cabo de algunos segundos, púsose de pie y cogió su sombrero. (Bohemia Sentimental p.114).

La atmosfera ardiente estaba cargada de perfumes fuertes y embriagadores, entre los cuales sobresalía el olor de la carne femenina, de la carne amorosa y limpia (...) olor de morena, olor de rubia, olor de piel, madura, de piel adolescente; olor de cuerpo frio, de cuerpo vertiginoso (...) (Del amor, del dolor y del vicio, p. 171).

Con los brazos abiertos, las chicas movían más bien las caderas que las piernas. Movían (...) sobre todo el vientre, la parte más baja del vientre, el sexo mismo, en contorciones casi obscenas y no obstante rítmicas, produciendo la impresión malsana de dos cuerpos que no estuviesen de pie sino recostados en un diván, o en borde de un lecho, esperando y exasperando con sus nerviosidades, con sus sacudimientos, con sus temblores (..) (Pobre Clown, p. 217).

El discurso androcéntrico sobre la mujer la ha constituido históricamente como un ser pasivo- objeto-, dicho discurso ha emplazado el cuerpo femenino como lo que había que encorsetar dado que este era causa de otros males y, por tanto, dañinos para la sociedad y sus códigos predominantes, así las mujeres eran tratadas y retratadas como seres relativos, desiguales e inferiores, todas estas invectivas integradas al discurso normal y normalizador que le negaban su condición de Sujeto.

Catapultar el cuerpo con toda su densidad erótica en las novelas constituye un elemento significativo para que la mujer desanude las cintas del corsé que lo han ocultado, liberase del envoltorio que la cosifica para reconocerse en la desnudez que le lleve a erigirse en Sujeto propositivo y con autonomía en todos los ámbitos de la vida, pero principalmente en el arte amatorio:

Ella sonrió enseñando la punta encarnada de la lengua entre las hileras de sus blancos dientes y fue a ponerse al lado de Luciano, preguntándole por qué no había ido a verla.

-por miedo.

- ¿tiene miedo que se incendie la sala?

- No, pero tengo miedo de incendiarme yo mismo. Cuando una mujer me gusta mucho, comienzo por huir de ella. (Bohemia Sentimental p.75)

Margarita del Campo se puso de pie ruborizada, y dispuesta a ofrecer a todo el mundo el espectáculo de su dorado y redondo seno. Sus manos ligeras e inconscientes habían ya desabrochado el primer botón de su talle, repleto de carne victoriosa (*Del amor, del dolor y del vicio*. p.140)

La ilustre artista encontrábase desnuda, y al oír que alguien llamaba a la puerta exclamó:

-estoy vistiéndome... ¿Quién es?

(...)

Reconociendo la voz de Eugenio, la cantadora abrió la puerta, y en la apoteosis dorada de su rubia desnudez, apareció ante él.

-Entre usted (...), que para un amigo verdadero yo no tengo nunca secretos (*Pobre Clown*, p. 240)

Visibilizar el cuerpo femenino a través del discurso narrativo, al tiempo que abre la posibilidad de resignificarlo, crea otros marcos interpretativos que desmorona esquemas discursivos que han velado y cercenado su erotismo, su sexualidad y la condición de sujeto, tal cual lo plantea Butler citando a Foucault: el cuerpo no es un lugar en el que se lleva a cabo una construcción, sino una destrucción a raíz de la cual se forma un sujeto (p.105).

Gómez Carrillo, a través de sus personajes femeninos deja traslucir que no es el cuerpo femenino *per se* el que dicta limitaciones a la mujer, esto es disfrutar del amor, amar el placer, entregarse a aventuras apasionadas con varios hombres, sino lo que la sociedad ha construido sobre él a manera de pesada loza perceptivo-conceptual-normativo, siendo esto lo que paraliza y anula a la mujer.

Poner en escena el cuerpo femenino con un guion contestatario hacia lo concebido normal en la mujer es la vía para provocar una secuenciación de cismas en lo que se ha venido comprendiendo acerca de lo femenino. Es el cuerpo el que da cuenta de la construcción, pero también de la necesaria destrucción que hará surgir a la mujer como sujeto de su pensamiento, libertad, decisiones, de edificar su propia vida.

### **5.5 La mujer y su agenciamiento en escenarios públicos y privados**

La configuración de los personajes -Violeta Parma, Liliana, Margoth y Ofelia- salta por sobre los límites que la sociedad androcéntrica ha impuesto a la mujer que las confina exclusivamente al espacio privado de la familia, del hogar, es decir, al mundo de la domesticidad.

Las novelas nos muestran unas protagonistas activas, independientes con múltiples interacciones con hombres y mujeres en diversos escenarios tanto públicos y privados relacionados con el arte, la escritura, y el mundo del entretenimiento. El acceso a estos ambientes es potenciado por su incursión al mundo letrado, al mundo de los libros, siendo estos una fuente de conocimientos, saberes que les facilita el ingreso a dichos escenarios.

De las cuatro protagonistas solo Violeta de Parma y Liliana han tenido acceso directo a la literatura propiamente dicha:

Los libros completaron la obra de la naturaleza. A los catorce años. Violeta tenía ya la cabeza poblada de blondos pajes cantores, de poetas (...)

(...) y embriagada por los libros, que son el opio de Europa, véase a sí misma coronada de rosas (...) dominado a toda la gran ciudad desde el escenario de un teatro. (Bohemia Sentimental, p. 63)

Carlos Llorede entró en la biblioteca del “nido de amor” (...) buscó un libro, e instintivamente se dirigió al estante en el cual la muñeca, tenía sus obras predilectas: La tentación, de Flaubert; Thais, de Anatole France; El triunfo de la muerte, de D'Annunzio; Afrodita, de Pierre Louÿs; Sonyeuse, de Lorrain [...] Diálogos de las cortesanas, de Luciano [...] Justina, por el marqués de Sade (...). (Del amor, del dolor y del vicio, p.161)

Por otra parte, encontramos a Margoth y Ofelia quienes son menos literarias pues no existen detalles que indiquen que han sido lectoras, pero eso no las ha limitado para establecer contactos con individuos relacionados con el mundo del arte: barítonos, escritores, periodistas, pintores impresionistas. Significa esto que, mientras Violeta y Liliana se han aproximado a través de ideas presentes en lo literario, Margoth y Ofelia se acercan por la vía vivencial, en el contacto directo con los sujetos que producen arte, a un mundo que las provoca en sus maneras de ser en sí para construirse para sí. En ambos casos los elementos referenciales de punto de partida son de construcción masculina pero direccionados a impregnar su feminidad de unos códigos que abran el sendero hacia los escenarios de dominio masculino.

Los personajes demuestran que la condición de mujer reducida a la domesticidad, es decir, a circunscribir sus movimientos internos y externos al ámbito de lo privado no forma parte de una situación infranqueable, por lo contrario, volver la mirada sobre sí mismas desde una plataforma distinta, matizada con las ideas que, eventualmente aparecen en lo literario proporciona la posibilidad de aventurarse en lo público, que les ha sido negado.

Entonces, el acceso a un conocimiento que potencia otras formas alternativas de existir, promueve una especie de mimesis para explorar desde sus propias vidas comportamientos

impregnados de autonomía, principalmente en lo relacionado a su mundo afectivo, el amor erótico verdaderamente sentido hacia su objeto pasional, descubren que éste cuando parte de ellas y es manejado a voluntad les vuelve capaces de ejercer dominio, convirtiéndose en mujeres conscientes del poder de seducción y dominación que pueden desplegar sobre los hombres.

Por tanto, Violeta de Parma, Liliana, Margoth y Ofelia son configuradas como sujetos dueñas de su cuerpo dentro de los escenarios privados y públicos, son ellas las que a iniciativa propia muestran la desnudez de sus carnes, proponen, planifican su actuar para conseguir sus objetivos, para el caso, seducir al objeto de su deseo:

(Violeta) Con un movimiento felino de gata humana, pasó el brazo desnudo alrededor del cuello de René y echó la cabeza hacia atrás. (...)

Durán le preguntó de nuevo si estaba contenta de su papel.

-Sí, contestó ella-, muy contenta. Pero no hablemos de eso: vamos a acostarnos...

(Bohemia Sentimental, p. 76)

Sentadas ante la mesa de uno de los ruidosos restaurantes parisienses que no cierran sus puertas en toda la noche; Liliana y Margarita acababan de cenar alegremente (...) al lado de ellas, una infinidad de mujeres pintadas y de hombres medios borrachos, bebían, gritaban, acariciábanse, preparaban planes lascivos para ejecutarlos algunas horas después (...) (Del amor, del dolor y del vicio, p. 171)

Ofelia que, con las manos bajo la mesa, acariciaba ostensiblemente las piernas del anciano, y que le dijo (a su compañera) sin volver los ojos hacia ella:

-Vete a mi puesto que el amo está excitado.

(...) Era Ofelia la que cantaba, arrodillada ante el viejecito, una romanza parisiense, llena de promesas lascivas y de eróticos reclamos (Pobre Clown, p.227,228)

En este sentido, ellas manifiestan unas maneras de conducirse en lo privado y en lo público que desafía a la hegemonía androcéntrica, pero sobre todo resignifican y le dan sentido a sus comportamientos y pensamientos que se suponen útiles a lo femenino para

liberarse del marco oprobioso de las normas, de la moral y la limitación de espacio que le son impuestas por el hecho de ser mujer.

Las manifestaciones de las protagonistas dentro de estos espacios, introducen elementos beligerantes respecto a la conceptualización de la mujer y la ubican en otros escenarios privativos de los hombres. Este afrontamiento de lo masculino en sus propios escenarios, fundamentalmente públicos, apunta hacia la agenciación de lo femenino, es decir, replantear a la mujer como agente de su propia vida al tiempo que supone la destrucción y adopción de nuevos parámetros normativos e interpretativos al interior de la sociedad.

## **5.6 La construcción de la subjetividad femenina**

En las líneas narrativas de las novelas, las protagonistas en estudio despliegan ciertas características del sujeto moderno en términos genéricos que, controvierde de manera temporal el mundo simbólico dominante.

Cada una de ellas – Violeta de Parma, Liliana, Margoth y Ofelia – se contraponen a la manera tradicional más preponderante de concebir a la mujer, a la denominada: “ángel del hogar” a quien se le expropiaba su potencial erotismo y capacidad seductora, y que según la crítica Nancy Armstrong (1987) lo primordial consistía en exaltar los valores como la honradez y la decencia que eran considerados trascendentales para mantener bajo control las actividades del hogar. Contrariamente los pensamientos, afectos y deseos que impulsan las acciones de estos personajes están en relación con tres componentes que le imprimen sentido a su existencia: el arte, el erotismo y el amor apasionado.

El agenciamiento en estos tres componentes las ubica fuera de los márgenes de lo social, moral e intelectualmente dictaminado para la mujer.

Gómez Carrillo por medio de sus heroínas inscribe cualidades de una personalidad femenina emancipada introduciendo nuevos contenidos en su forma de operar, sus pensamientos, la forma de conducir sus vidas, todo ello desligado del dominio simbólico androcéntrico:

Liliana: ¡Sólo que yo tengo apenas treinta años y necesito algo más fuerte ...mucho más fuerte...algo que sea brutal, que me doblegue, que me rinda, que me calme, que sea superior a mí! (*Del amor, del dolor y del vicio*. p.184)

Ofelia se arrodilló ante él, le acarició las piernas, posó sus labios sobre sus botas, y con manos crispadas por el deseo, desabrochó todos los botones, hasta poder introducir el brazo por entre las vestiduras para acariciarle el pecho, la cintura, los muslos...más que una mujer parecía una fiera. (*Pobre Clown*. 257)

Cada uno de sus comportamientos se convierten en estrategias contestatarias a la hegemonía masculina haciendo tambalear el núcleo estructural que la nutre. Este núcleo presente en las novelas está constituido por lo económico, por el arte, por lo racional, por lo sexual, componentes que son subjetivados por la mujer, reedificando así una nueva subjetividad femenina, donde ella es un agente que siente, piensa, planifica, reflexiona y actúa para darle y buscarle sentido a su existencia en relación a lo masculino y su entorno.

Entonces la subjetividad femenina se construye a partir de los afectos, pensamientos, deseos, formas de actuar, de proceder, así como también de las mismas “interpelaciones injuriosas” hechas por los hombres a las protagonistas de las novelas:

¡el alma de cortesana! - exclamó el poeta, enardecido- (...) es un alma como todas las almas, incompresible, multiforme, buena y mala, generosa y egoísta (...) (*Bohemia sentimental*, p. 109)

(Robert): (...) ¡la que no ignora nada, es la otra, la Margarita! Ese monstruo, fino como un puñal, frío como un puñal, atrayente como un puñal, haría de mí lo que quisiese (...) (Del amor, del dolor y del vicio, p. 145)

(Robert): La muñeca – dijo- no era, en ningún concepto, la mujer que convenía a Llorede... No quiero decir que sea una mala mujer, ni mucho menos...pero, en fin, Carlos necesita algo más sencillo, más natural, menos literario, menos curioso y menos lascivo que aquella diabla (...) lo difícil que debe de haber sido para nuestro amigo vivir al lado de una mujer caprichosa, orgullosa, ávida de sensaciones raras, casi histérica. (Del amor, del dolor y del vicio, p. 175)

(el dueño de Maravillas): Hace quince días que no deja de venir una sola noche a Maravillas, con el objeto de ver a Ofelia, porque algunos le han dicho que nuestra cantadora es una mujer que ha descubierto vicios nuevos (..) (Pobre Clown, p. 228)

El único que comprendía bien la pantomima discreta y hábil de la mujer de rapiña (Ofelia) revoloteando en derredor de la presa era Rip-Ri, el Clown filósofo (...) (Pobre Clown, p. 247).

Las evidencias anteriores son sustentadas con lo planteado por Butler citando a Foucault: *las interpelaciones más injuriosas pueden ser también el lugar de una reocupación y resignificación radicales.* (p. 118). Ahora bien, emulando las interrogaciones planteadas por Butler también surge la pregunta ¿Cómo estimula lo discursivo, para el caso las interpelaciones injuriosas – de la novela- construir o resignificar la subjetividad femenina a través de los personajes?

Atendiendo a lo planteado por la crítica, la mujer -sujeto- al ser llamada por un nombre injurioso, recibe al ser social que la constituye socialmente y ocupando esos apelativos logra resistir, transformar y oponerse al poder que la ha constituido.

Dicho en otras palabras, las interpelaciones injuriosas hechas a las protagonistas- cortesana, viciosa, diabla, monstruo, mujer de rapiña, lasciva, histérica...- surgen cuando son significadas por el Otro, en este caso el hombre. Es en esa relación, en tanto que el comportamiento de las féminas no entronca con lo esperado por el hombre y por la moral

social desde donde se le asignan apelativos agraviantes, pero paradójicamente esas interpelaciones se configuran como elementos de poder que posibilitan que la mujer se vuelva contestataria del mismo poder que la ha construido y la ha sujetado al mismo tiempo.

Ahora ¿cómo explicar que las interpelaciones injuriosas en la novela alberguen la posibilidad de que la mujer se vuelva contestataria del poder androcéntrico?

Antes que nada, es necesario remontarnos a la segunda mitad del siglo XIX – periodo en las que son publicadas estas novelas 1898 a 1906 –, época en la que florece con fuerza inusitada la idea de la mujer destructiva, demoniaca, seductora en el imaginario artístico-literario, y que, además, reúne ciertos rasgos físicos y psicológicos que la hacen agenciarse el apelativo de fatale, siendo la traducción francesa *Femme Fatale*.

El epíteto de fatal viene dado por el hecho de quebrantar el poder androcéntrico a través de su perversa sexualidad, al ser insaciable y utilizar su cuerpo como un elemento erótico y de seducción que hace caer en el abismo de la desesperación, la perdición y hasta el suicidio al hombre, siendo estas razones suficientes para que desde la óptica masculina sea etiquetada con apelativos que la denuestan.

Ahora bien, encontramos que los apelativos injuriosos hechos por los personajes masculinos a las mujeres de las novelas responden a la perturbación que éstas les provocan debido al agenciamiento en la vida sexual, social e intelectual y es porque precisamente ese agenciamiento tiene su raíz en la *femme fatale*.

Entonces, en un intento de dar respuesta a la interrogante enunciada con antelación sostenemos que las protagonistas de las ficciones narrativas se vuelven contestataria del poder androcéntrico explayando las cualidades más disruptivas que su sexualidad les posibilita, cualidades que forman parte del prototipo de la *femme fatale*.

En este sentido, Violeta de Parma, Liliana, Margoth y Ofelia se convierten en dispositivos que representan y capturan una nueva subjetividad con sus gestos, conductas y su forma de concebirse como mujer.

### **5.7 La *femme fatale*: dispositivo que encarna la lucha emancipadora de lo femenino**

En el mundo literario la mujer ha sido pensada y representada desde una concepción maniqueísta personificando, por un lado, la pureza, lo sublime y por otro, la maldad, la perversidad, siendo estas últimas adjetivaciones sumadas a otras superlativas las que dan lugar a la categorización conocida como *femme fatale*.

La *femme fatale* es en esencia una construcción androcéntrica que lleva implícita toda una carga ideológica que se materializa en la estigmatización hacia toda mujer que se opone a la “normalización”, específicamente en lo asociado a sus prácticas eróticas, sexuales. Con todo eso, dentro del espacio literario dicha construcción alberga una paradoja y es el hecho que este estigma impuesto la impele a transformarlo en una forma de resistencia al poder heteronormativo que la ha constituido y categorizado. En este sentido, toda aquella que es denominada como *femme fatale* se vuelve una especie de dispositivo que captura, controla y modela conductas que desbordan la concepción de lo que significa ser mujer en un mundo en el que es oprimida y menospreciada.

Al hablar de dispositivo nos referiremos en esta investigación a lo planteado por el filósofo Giorgio Agamben quien ha dilucidado sobre el término dispositivo asociando a literatura.

Según Agamben, un dispositivo es cualquier cosa que de algún modo tenga la capacidad de capturar, orientar, determinar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes. (Ámbitos, 2016, p.63) Esta propuesta

teórica nos posibilitará repensar a la *femme fatale* como un dispositivo -con esto no pretendemos de ninguna manera objetificarla- que no solo captura ciertas particularidades del ser mujer sino también que gracias a ella se acentúan diversos caminos que posibilitan su agenciamiento no solo en el ámbito sexual, sino, además, franquear otras esferas de dominio que contribuyen a volver poroso el poder heteronormativo.

De lo que se trata, entonces, es de analizar cómo los personajes femeninos en estudio - Violeta Parma, Liliana, Margoth y Ofelia- capturan como un dispositivo los comportamientos, cualidades, procederes que son propias de lo que el poder normativo ha llamado mujer fatal.

El adjetivo de fatal está vinculado a las formas de proceder de estas mujeres frente a sus deseos asociados al disfrute de libertad, de su sexualidad, y al deseo de deleitarse y distender todo tipo de pasiones en sus carnes. Esta fatalidad femenina es una fuerza manifiesta desde el erotismo que inevitablemente conduce al hombre hacia un destino abismal, fatal -a pesar de los esfuerzos de resistencia que este implemente- en tanto que contiene germinalmente la posibilidad de provocar fisuras en el ordenamiento masculino desde lo más íntimo de los vínculos entre un hombre y una mujer, es decir, cambiar las reglas del juego y desde allí resignificar lo relacional-social.

Era su cuerpo el que se sentía aguijoneado por una necesidad indefinible e imperiosa, que no era lujuria verdadera, ni aun deseo completo de placer, sino pura urgencia física de mimo y apaciguamiento (Bohemia Sentimental, p.77)

Siempre fogosa y mimosa. Liliana recorría, entre los brazos de su amante, el camino que del deseo lleva al espasmo, con un ardor agonizante; pero abandonándose menos y exigiendo más, hubiérase dicho que ya no consideraba a Carlos como un compañero de placer, sino como un esclavo encargado de proporcionarle sensaciones fuertes y raras. (Del amor, del dolor y del vicio, p.155).

(Ofelia con Eugenio) (...) Con la cabeza, bruscamente, haciendo un movimiento de toro enfurecido, derribóle sobre la tabla del lecho imperial, y sació en su cuerpo medio

desnudo, con los labios de ventosa, la sed de carne joven, de goces perversos, de lujuria devoradora, que desde hacía una semana le aguijoneaban (...) (Pobre Clown, p.257).

Ahora bien, el proceder de estos personajes abre las puertas hacia algo que hasta hoy había sido privativo de los hombres el dominio que ejercen sobre sus amantes que, si bien es cierto, no los hacen perecer – tal cual se describe en el perfil canónico de la *femme fatale* – pero si los hace caer en el abismo de la desesperación, desasosiego que desequilibra su existencia:

Luciano la dejaba hablar (a Violeta), sin interrumpirla, sin oírla, fijándose únicamente en las palpitaciones de sus labios sensuales...luego quiso responderle y ser elocuente como ella, pero no pudo. Su garganta tenía algo de febril y su boca estaba seca (Bohemia Sentimental, p.103).

Carlos Llorede después que Liliana le pidió que la abandone:

(...) al verse cerca de la gran ciudad gris (Paris), ruidosa, febril; al pensar en la tristeza de su porvenir, no pudo contener las lágrimas y comenzó a llorar, de pie en medio de la ruta, como un niño que hubiera perdido a su madre y que no supiese a donde ir.

(...) lo había perdido todo, había perdido la paz del alma, la tranquilidad del espíritu, la dicha (...) Había perdido el único objeto de su existencia y el único ideal de su vida... ¿Qué iba a ser de él en adelante? (...) (Del amor, del dolor y del vicio, p. 166)

Eugenio estando con su amante Luisa, pero pensando en Ofelia:

(...) surgió de nuevo en su recuerdo, y fue precisándose con toda la complejidad tentadora de sus detalles y de sus encantos. Allí estaba Ofelia, obsesionante y solicita...allí está de pie ante sus ojos cerrados (...) Allí estaba, irguiendo los pechos de afilados y purpurinosos pezones... cruzando las mórbidas piernas...inclinándose ligeramente hacia la derecha para que uno de sus muslos pareciese más amplio y más redondo...Allí estaba... (Pobre Clown, p246)

Dentro de esta perspectiva, diremos que la configuración de estas heroínas especialmente ciertos comportamientos que ellas manifiestan en relación a su sexualidad pueden

considerarse típicos de una *femme fatale*, principalmente lo nuclearizado en torno al erotismo y el sexo que son el epicentro en las novelas.

En este sentido Violeta, Liliana, Margoth y Ofelia como personajes novelísticos se convierten en modelos de mujeres que buscan reivindicar su derecho de vivir una sexualidad activa, plena, pero que además se agencian el quebrantamiento del raciocinio y dominio masculinos gracias a sus juegos seductores, a sus acciones calculadas y audaces, valga aclarar que el propósito de ellas como personajes literarios, no es el hecho de someter a un individuo en específico, sino socavar el poder masculino, su esquema hegemónico.

Ahora, debemos preguntarnos qué otros factores contribuyen a su agencialidad en las novelas. En el recorrido narrativo cada una de ellas tiene un espacio de acción que les es común, se mueven y participan de un mundo intelectual cultural de la sociedad parisiense que está plagado de poetas, escritores, pero además éste es un escenario de excesos en las bebidas, comidas, en fin, todos los placeres que el mundo bohemio ofrece. Este mundo si bien es un espacio de poder con predominio masculino genera las condiciones para la participación de las mujeres con el acuerdo tácito de que intelectualmente puedan agenciarse la paridad frente a los hombres:

Violeta, como mujer, usa a su amante como pasaporte al mundo bohemio:

René Durán (amante de Violeta) había invitado a comer, en un restaurante del Bosque de Bolonia, a algunos de sus amigos. Quería celebrar la conclusión de su primera obra dramática y deseaba también que su colaborador (que era Luciano, el poeta) conociese a los actores que iban a interpretar su comedia.

Todos estaban allí. René Durán, vestido cual una figura, con un sombrero de copa gris y una larguísima levita del mismo color, iba adelante, guiando a sus comensales (...) había seis caballeros y otras tantas mujeres vestidas de blanco, rosa y celeste (Bohemia Sentimental, p. 73-74).

Liliana crea un club para poder reunirse con periodistas, escritores, escultores y todas aquellas personas que pertenezcan al mundo artístico:

La casa de la Muñeca (Liliana) fue convirtiéndose poco a poco en un verdadero centro de reunión artística, (...) todos los miembros del “Círculo de los Intransigentes” se daban cita casi a diario en el hotelito de las inmediaciones de París.

Que vengan los que son artistas de verdad – decía Liliana- y las que viven con franca honradez al lado de uno de nuestros amigos; (...) (Del amor, del dolor y del vicio, p. 166)

El teatro circo “Maravillas” se erigía como un pequeño mundo bohemio, en él Ofelia convivía con artistas de diferentes disciplinas: barítonos, clown gimnastas, escritores de sainetes, bailarinas:

(...) dieron las doce y media y los invitados se pusieron en marcha, camino del Café de los Príncipes sin quitarse sus trajes sus trajes de teatro y sin despintarse los rostros.

(...) El vino, en cambio, era abundantísimo, y si no excelente, tampoco podía decirse que fuera malo; era mediano y para el paladar de los que bebían era riquísimo. (...) Una confusión babilónica reinaba en la estancia. (Pobre Clown, p. 226).

Estos escenarios culturales crean unas condiciones promovidas por la elasticidad propia de lo literario donde las asimetrías de poder entre mujeres y hombres van difuminándose, favoreciendo un contexto para moverse desde una identidad impuesta, fijada por el Otro hacia la posibilidad de “autoasignarse” a través de la subjetivación de otros componentes distintos a los tradicionales que dan lugar a reconfigurar la interioridad femenina, y con ella la condición de agente.

Es así como en el desarrollo de este capítulo dedicado a la trilogía de Gómez Carrillo nuestro análisis se ha centrado en la mujer como personaje literario y sobre la cual también gravitan tres elementos: subjetividad, cuerpo y el dispositivo de la *femme fatale*.

## **CAPÍTULO VI. ANÁLISIS DEL CICLO NOVELÍSTICO DE FRANZ GALICH**

En este capítulo continuamos con nuestra exploración y análisis de la subjetividad femenina, desde luego, por medio del dispositivo literario de la *femme fatale*, pero ahora a partir del ciclo novelístico de Franz Galich, que obviamente representa manifestaciones distintas y muy sugerentes, ya que con este escritor nos situamos en otra atmosfera social denominada por la academia: Posmodernidad.

### **6.1 Franz Galich: entre la guerra, el exilio y las letras**

Franz Galich fue un escritor, profesor y docente universitario que nació en Guatemala, pero por ser considerado un pensador de izquierda en uno de los momentos sociales más difíciles de su país, tuvo que exiliarse en Nicaragua tras ser víctima de un atentado. Se instala en Managua y prácticamente Nicaragua se convierte en su segunda Patria, pues es en ese país donde logra desarrollarse y consolidarse como escritor.

A Galich se le considera uno de los escritores centroamericanos contemporáneos más importantes y con el Premio de Literatura Rogelio Sinán, otorgado por su novela *Managua Salsa City, ¡Devórame otra vez!* se ratifica su fama y potencial narrativo. Galich es acreedor de varios cuentos y novelas, sin embargo, para nuestro estudio, únicamente nos fijamos en su trilogía, aunque debemos acotar que en realidad el autor se propuso escribir una tetralogía, no obstante, su proyecto narrativo denominado *El cuarteto centroamericano* se vio afectado tras su fallecimiento, ya que sólo escribió tres de las cuatro novelas planeadas, teniendo en cuenta que, *Tikal Futura* fue una novela publicada de manera póstuma.

Ahora bien, es importante aclarar que las novelas de Galich que corresponden a la Trilogía no están compiladas en un solo volumen, sino en libros publicados de manera individual. *Managua Salsa City, ¡Devórame otra vez!* fue publicada en el año 2000; *Y te diré quién eres, Mariposa Traicionera*, en 2006 y *Tikal Futura, memorias para un futuro incierto*, en marzo de 2012, considerando que esta última novela el autor la dejó de forma manuscrita pero que, posteriormente, sus apuntes fueron revisados y editados por Juan Carlos Vílchez, Manuel Martínez, Salvadora Navas y por Werner Mackenbach, quien se encargó de revisar los detalles de la publicación.

Por otra parte, es preciso señalar que todas las novelas han sido publicadas en territorio centroamericano, a diferencia de Carrillo y de otros escritores que han logrado difundir sus libros fuera de sus países natales. Por eso, Mackenbach afirma que a pesar del valor

de la obra de Galich, sigue siendo inmensamente desconocida tanto a nivel regional como mundial, pues asegura que nunca estuvo en los planes del autor figurar en el mercado editorial a gran escala, por eso prefirió trabajar con editoriales más pequeñas como Anamá en Nicaragua y F&G en Guatemala.

Para Mackenbach, Galich representa la literatura centroamericana contemporánea más importante, ya que sus novelas posibilitan nuevas lecturas e interpretaciones desde diferentes ópticas y que, además, logran conectar el pasado aborigen, el mercado musical y los efectos de la posguerra.

Por los comentarios anteriores podemos deducir que las novelas de Galich han sido aprobadas y posicionadas en lugares loables, pero únicamente por escritores y críticos literarios del istmo centroamericano, pues lastimosamente sus novelas no han logrado trascender a otras naciones y el hecho de obtener un margen escaso de lectores, reduce el horizonte de expectativas que estas puedan provocar.

Finalmente queremos especificar que, a diferencia de la Trilogía de Carrillo, donde cada novela presenta su propia historia y los personajes difieren de una y de otra, en la de Galich ocurre todo lo contrario, pues la historia que se narra en *Managua Salsa City*, *¡Devórame otra vez!* continúa en *Y te diré quién eres (Mariposa Traicionera)* utilizando los mismos personajes principales, por supuesto, incluyendo otros y agregando más elementos que enriquezcan las peripecias de la novela. Sin embargo, es relevante señalar que en *Tikal Futura* la historia es completamente distinta, los personajes son diferentes y no coincide con la trama narrativa de las primeras publicaciones de la Trilogía. Y aunque hemos realizado un esfuerzo por rastrear el dispositivo literario de la *femme fatal*, debemos aclarar que los rasgos de este dispositivo son escasos, por tal razón, decidimos enfocarnos en las primeras dos novelas del escritor.

## **6.2 Las tres novelas del proyecto narrativo**

### **6.2.1 Managua Salsa City ¡Devórame otra vez!**

La novela está ambientada en la Managua pos-sandinista, marcada por la violencia, la droga y los rencores heredados, tanto de la revolución que derrocó a la dinastía de los Somoza como de los odios surgidos de la larga lucha del régimen frente a la guerrillera contrarrevolucionaria.

*Managua Salsa City* nos presenta los paisajes más bajos de la capital de Nicaragua, la vida nocturna y del hampa, el lenguaje popular combinado con letras de canciones y las acciones desmesuradas de sus personajes, que de una forma miscelánea introducen tópicos sociales, económicos y subjetivos.

La novela describe la forma de operar del bajo mundo, nos narra la historia de una banda de ladrones dirigida por una mujer llamada Guajira. La Guajira es un personaje capaz de complotar y planear los operativos de su banda que no sólo utiliza su conocimiento empírico, sino también su arma más letal: su cuerpo.

La Guaira utiliza su cuerpo voluptuoso, su sensualidad y erotismo como carnada para hacer caer a hombres con dinero o con alguna pertenencia de valor para después despojarlos.

*Managua Salsa City* es una novela relativamente corta que nos presenta las secuelas nefastas de la posguerra, los residuos de odio y descontento contemplados por diferentes sectores sociales, pero también, nos muestra otro tipo de subjetividad femenina, nos enseña a una mujer capaz de liderar a un grupo de hombres, astuta, intuitiva, hermosa y

mortal preparada para acabar con la integridad e incluso con la vida misma de aquellos hombres que se pierdan entre sus brazos y por qué no, entre sus piernas.

### **6.2.2 Y te diré quién eres (Mariposa traicionera)**

Esta narrativa es la segunda parte de la historia catastrófica y de amor entre La Guajira y Pancho Rana, es una novela que se mueve bajo las acciones del crimen organizado, pero ahora no sólo por parte del lumpen, sino también, por los sectores estatales del gobierno nicaragüense y de los demás países que pertenecen al triángulo norte.

En ella se continúan presentando los problemas sociales, políticos y económicos que dejan los restos de la posguerra, se exhiben las desigualdades sociales y la forma de subsistir que encuentran los que pertenecen al hampa. Sin embargo, *Y te diré quién eres* incluye temáticas novedosas, como por ejemplo el tema transexual que pertenece al corpus de la Teoría Queer, donde el escritor se encarga de ubicar en la trama narrativa a un personaje transgénero que se prostituye para sobrevivir y que, de alguna manera, mantiene relaciones bifurcadas entre la policía y los criminales. Choby Shakira simboliza lo que Butler denomina *la performatividad de género*, es decir, este personaje representa el proyecto democrático antiesencialista y antihegemónico que critica la “naturalización” del sexo. Butler (2001) afirma que la orientación sexual, la identidad sexual y la expresión de género, son el resultado de una construcción-producción social, histórica y cultural y, por lo tanto, no existen papeles sexuales o roles de género, esencial o biológicamente inscritos en la naturaleza humana, solo existe la producción de una red de dispositivos de saber/poder que se explicitan en las concepciones de género y la diferencia sexual, lo que nos lleva a pensar que el género y el sexo son actuaciones, actos performativos.

Es interesante todo este esquema teórico que nos conduce al reconocimiento de la complejidad y diversidad humana, sin embargo, nuestro estudio no posee un enfoque de performatividad de género, por eso no fue un tema abordado en la investigación, pero de igual manera reconocemos que sería un tema sugerente para futuras indagaciones.

De manera subsecuente, la novela nos invita a examinar la subjetividad femenina desde otra óptica, ya no desde la acostumbrada, sino desde una que empodera a la mujer y que le permite agenciarse espacios y oportunidades que le han sido negadas.

La Guajira continúa representando una subjetividad femenina distinta y letal, es la mujer que sigue provocando estragos en Pancho Rana, que seduce, que apasiona, que excita y que, de manera irónica, causa estupor en otras sensibilidades masculinas.

*Mariposa Traicionera* representa un laberinto de acciones y emociones, donde hay espacio para el amor y la decepción, para lo candente, para el humor y lo picaresco, para cuestionar las desolaciones de sus personajes, para incursionar en sus frustraciones, vicios y temores que se retractan en las conciencias de cada uno de ellos. En fin, ésta constituye un bloque de ficciones cargada con altas dosis de erotismo y con elementos propios de la novela posmoderna centroamericana.

### **6.2.3 Tikal futura (Memorias para un futuro incierto)**

Si esta ficción literaria se leyese sin conocer previamente el proyecto narrativo, el lector aparentemente se enfrentaría a una novela que no mantiene continuidad con las dos anteriores, pues como lo señalamos inicialmente, *Tikal Futura* no conserva la trama, ni el tiempo, ni el espacio y tampoco los personajes que las dos primeras.

*Tikal Futura* es una novela póstuma e inconclusa que narra un futuro distante e incierto, pero que de alguna manera colinda con las acciones del presente: asesinatos, venta y consumo de drogas y alcohol, explotación sexual, desigualdad social, exterminio de la naturaleza y los escombros de posguerra que siguen vigentes en la memoria del escritor.

La historia nos cuenta los abusos de poder que ejerce el Imperio Yanqui a través de su embajador Mr. Klimowitz y la forma de resistir y contraatacar de un grupo revolucionario ante las injusticias. Por otra parte, la novela también se encarga de fusionar elementos indígenas con el objetivo de reivindicar la memoria histórica y colectiva de estos sectores. Sin embargo, el tópico de la subjetividad femenina letal es casi imperceptible, pues los pocos personajes que aparecen en la historia no coinciden con el perfil de *femme fatale*.

La abuela Cané, Ix y Proserpina son las únicas mujeres con relativa participación en la historia, pero ninguna de ellas muestra esa sensibilidad que discrepa de la tradicional. La abuela Cané es la madre sabia, protectora y depositaria de la memoria histórica; Ix es la jovencita amorosa, soñadora, fiel y leal y Proserpina es la mujer abandonada y descuidada que intenta seducir a su marido para obtener también los beneficios económicos que el señor Apocalíptico está recibiendo del Imperio Yanqui.

*Tikal Futura* por el mismo hecho de ser una novela inacabada no permitió desarrollar a plenitud sus personajes, nos dejó con episodios irresueltos y, sobre todo, sin la posibilidad de encontrar de forma contundente en sus personajes femeninos - de manera especial en Proserpina – el dispositivo literario de la *femme fatale*.

### **6.3 La mujer en la trilogía narrativa**

En el recorrido narrativo de las dos primeras novelas- *Managua Salsa City*, *¡Devórame otra vez!*, *Y te diré quién eres Mariposa Traicionera*- encontramos la configuración de un mismo personaje femenino que nucleariza las historias, su nombre es Tamara, alias “La Guajira”, ella será la que sirva a nuestro propósito de hacer una especie de radiografía caracterológica para buscar dilucidar la forma de figurar lo femenino por el escritor a finales del siglo XX, un siglo de capital importancia para la literatura centroamericana puesto que se da lugar a nuevas formas de representar a los sujetos y sus experiencias, principalmente abriendo espacio para el diseño de personajes marginales, asimismo en la literatura se pone de relieve la desmesura erótica, el hedonismo, los juegos del lenguaje, es decir, nos presenta una nueva sensibilidad a la que los críticos literarios le llaman novela posmoderna la cual sugiere nuevos imaginarios emocionales, eróticos-sentimentales y sociales.

En la arquitectura narrativa de estas novelas, Franz Galich nos narra la forma de supervivencia de una mujer imbricada en un escenario de posguerra, que ha subjetivado nuevas formas de comportamientos femenino, la Guajira quien lidera una banda de sujetos excombatientes que provienen de las filas revolucionarias y contrarrevolucionarias nicaragüenses. Las cicatrices provocadas por el conflicto armado del cual fueron partícipes han derivado en surcos de fealdad que empañan su diario vivir, revelándolos como sujetos cínicos movilizados por sus intereses, deseos y pasiones egoístas, prestos a vivir o sobrevivir a ultranza el día a día, rehusándose a gastar tiempo en reflexiones sobre el futuro de sus existencias- características, también, de las que la Guajira no está exenta -.

Asistimos entonces a la representación novelada de la cruda y convulsa atmósfera de la sociedad nicaragüense posterior a la finalización de su conflicto armado. El escritor, contrario a los escenarios en los que transcurrieron la guerra, elige como teatro de

operaciones un ambiente urbano nocturno, sórdido y violento característicos de las sociedades que han experimentado en carne propia la guerra.

Galich en las dos primeras novelas utiliza sugerentes subtítulos que se desprenden de canciones populares: *Ven*, *Devórame otra vez* y *Mariposa Traicionera*. La primera, perteneciente al género salsa romántica – destaca por su contenido sexual explícito- se hizo famosa bajo la interpretación del puertorriqueño Lalo Rodríguez y debido a su éxito ha sido reinterpretada por diversos artistas, la segunda, corresponde al género Balada Pop Romántica interpretada por la banda Pop Rock mexicana “Maná”, en su letra hace mención a la mujer que traiciona el amor de un hombre quien vive prisionero de su seducción, pero a ella le gusta vivir la vida a su manera, sin ningún compromiso, ni atadura.

Ambas canciones denotan una carga erótica muy fuerte donde la mujer adopta una posición activa con cierta agresividad sexual con la que somete a su voluntad al hombre, en su esencia estas melodías manifiestan una sensibilidad donde se subvierten los roles tradicionales al retar la heteronormatividad sexual. Tales características son afines al perfil de la mujer que retrata el escritor, una mujer erotizada, voluptuosa con una agudeza para complotar en escenarios marginales, en el mundo del hampa:

(...) Me la daré grande con esta cipota que está bien buena, se maneja un forro que no es jugando y las chicharras, que sirven para agarrarse, ya no se diga, pero para mientras una danzadita pegaditos, una salsa sabrosa, jayanada, / Cuantas noches he mojado las sábanas blancas, deseándote .../

(...) se va para la mesa donde está la Guajira quien es bien bonita, pero es la más maldita de todas, pues es jefa de la Perrarrenca... (...) (*Managua Salsa City, Devórame otra vez*, p. 14)

La Guajira con cara de ratón:

Se acomodaron en un lugar muy discreto, aunque a decir verdad todo allí era discreto, empezando por la luz tenue. Pidieron de beber, luego puso una canción que estaba de moda, *Mariposa Traicionera*, de Maná. Dedicada a vos, amor, para que nunca me traiciones, Ni quiera Dios amor, vos y yo juntos hasta que la muerte nos separe (pero si me puedo zafar antes, te dejo, papito) (*Y te diré quién eres Mariposa Traicionera*, p. 75).

Es así como los subtítulos y otros intertextos musicales populares en las novelas no son ocasionales adornos, por lo contrario, cumplen una doble función: primero, invitan volver la mirada a una nueva percepción sobre la mujer. Está dejando de percibirse como un ser angelical, con la pureza que da la maternidad, para mirarla como una fémina “endemoniada” con una configuración subjetiva que desborda el control de la hegemonía masculina y, segundo – no de menor importancia- ubicarnos en los contextos en los que se mueven los personajes, incluso, con la habilidad de sustituir el ruido de las balas, bombas, y lamentos por el de baterías, trompetas y afiebrados cantos, manteniendo la constante del ruido que produce la sordera necesaria para omitir la crueldad de la existencia de posguerra

/Amiga, yo siento celos hasta del propio viento, lo mío es un amor voraz que crece como el fuego. Si creo que antes de nacer te estaba amando y ahora tengo que morir de sed/sonaba la salsa en Salsa City... (*Managua Salsa City, Devórame otra vez*, p. 43).

/lo que pasa es que la banda esta borracha / (el borracho soy yo), además está nublado, cambio, ¿me copió?, dentro de poco cambio de disco, quitamos el disco y ponemos cassette (...) (*Managua Salsa City, Devórame otra vez*, p. 77).

El personaje femenino que nos presenta Galich está cargado de significaciones que, por un lado, están en relación con su aspecto físico – cuerpo, belleza, juventud-, y su oralidad espontánea y popular y, por otro, es el resultado de las relaciones con su medio social y su vínculo con el Otro, el hombre desde una plataforma menos asimétrica.

#### **6.4 La hipersexualización del cuerpo femenino en escenarios marginales de las novelas**

La Guajira es una mujer de veinte años, morena lavada de rostro expresivo, ojos negros profundos coronados por un par de cejas sin ser exactamente gruesas, tampoco eran finas, lo que le daba una mayor profundidad en la mirada, nariz fina ligeramente curvada, frente amplia, una boca de labios finos pero carnosos, piernas y posaderas esculturales. Toda ella era un cuerpo excitante y mortífero para los hombres que deseaban poseerla.

Ella como personaje literario era consciente de la belleza y voluptuosidad de su cuerpo, dos rasgos que, a voluntad, empleaba magistralmente para atrapar a los hombres que despertaban su interés tras descubrir ciertos indicios que le revelaban que eran individuos adinerados. Confía en su belleza física, en la maestría de su cuerpo para ejecutar sus planes de conquistar y someter a los hombres especialmente a los libidinosos, hombres de “mundo” que le proporcionarían todos los disfrutes: beber, bailar, comer y placer sexual:

La Guajira haciendo los primeros contactos con Pancho Rana:

-Amor, ¿por qué no cambiamos de ambiente y nos vamos a un lugar más tranquilo?

- ¿A dónde?

- Pues a un lugar por Villa Libertá, vieras que tuani que es y así podremos bailar más tranquilos, echarnos un par de traguitos, comemos algo y después, nos vamos pa mi quinta. (*Managua Salsa City, Devórame otra vez*, p. 15).

En tal sentido, el cuerpo se convertía en su carta de presentación, en el objeto de miradas y deseos lascivos masculinos:

(...) Pancho Rana le puso la mano en las nalgas, lo que hizo que Tamara, alias la Guajira, pegara un brinquito, culebreándose en el aire, (...). Pancho Rana sintió la redondez maciza de las nalgas de la Guajira y pensó inmediatamente lo que sería estar con ella en la cama más grande de la quinta, en la de los patrones, o si no en la piscina, (...) (*Managua Salsa City, Devórame otra vez*, p. 17).

Los nexos erotismo- cuerpo- sexo se revelan con una fuerza imponente en este personaje femenino, estos tres componentes son los que demarcan su comportamiento en relación con lo afectivo, vivir la intensidad del instante, disfrutar de los placeres de la vida; dichas manifestaciones ponen de relieve una nueva sensibilidad que fractura la racionalidad -o en todo caso el uso de la razón- de las acciones humanas.

Para Tamara la seducción es la versión femenina de la guerra, comprende que ya no es un objeto sexual pasivo, sino un sujeto activo, una figura de poder. Sabe perfectamente que, al exhibir su cuerpo, excita la imaginación de los hombres estimulando así no sólo el deseo de sexo, sino también de algo mayor: la posibilidad de poseer a una figura de fantasía (Greene, 1998).

La palabra seducción proviene del término latino que significa “apartar”. Es decir, Tamara como toda una seductora, apartaba a los hombres de su racionalidad, engendraba encanto y lazos amorosos, para que cuando llegara el momento, el sexo no hiciera otra cosa más que esclavizarlos.

El principal objetivo de seducción lo obtenía cuando los hombres se aficionaban a los placeres sensuales y terminaban enamorándose de ella. Esto obligaba a los hombres a perseguirla, a intentar poseerla –incluso por la fuerza- y a querer recuperar “los favores” que alguna vez habían saboreado.

La Guajira no sólo seduce con su cuerpo, seduce también con su lenguaje. Ella conoce perfectamente el lenguaje seductor, sabe utilizar correctamente la tonalidad de su voz, sus gestos, sus ademanes. La seducción se convierte entonces en un arte sofisticado, la forma suprema del poder y la persuasión.

La seducción es una especie de hechizo, de encanto donde primero se trabaja la mente, luego las emociones y finalmente, el cuerpo (Greene, 1998). Por eso, el cuerpo es el

punto de inflexión, punto donde afloran las debilidades y rebosa el deseo, lugar donde se intensifica la libidine y se desestabiliza la supremacía heteronormativa.

El mundo posmoderno instala el cuerpo en un lugar privilegiado del placer y del goce sexual, por eso Terry Eagleton (1997) ya manifestaba su preocupación por dicha posición: *el cuerpo ha desarreglado los bordes de un discurso racionalista y anémico, y está actualmente en route de convertirse en el mayor fetiche de todos* (p.50). Entonces parafraseando al crítico, el cuerpo se convierte en una especie de dispositivo central desde donde como fuerza centrífuga, la mujer logra la opacidad del poder heteronormativo para irrumpir con agencialidad en los diferentes ámbitos de la vida.

Además, Eagleton (1997) agrega que con el posmodernismo *el placer ha retornado con su venganza para invadir un radicalismo crónicamente puritano* (p.50). Para el caso de nuestro análisis el placer vinculado al disfrute de los cuerpos, al disfrute sexual tal cual lo presentan las novelas, es así como, se puede hablar de una hipersexualización de la figura femenina en la que se destaca los labios, caderas, nalgas, piernas y el acto sexual mismo de manera voluptuosa:

El sabor a ron y tabaco en los labios de la Guajira le aceleraron los instintos. Ambos sintieron que la sangre rebotaba entre sus venas: Pancho Rana por el olor a hembra perfumada con una mezcla de perfume barato, tabaco y ron. (La Guajira) sentía que sus músculos ya no la obedecían y, sobre todo, sentía que una braza se le empezaba a encender entre la hoguera de sus piernas (p. 37-38).

También gracias a la conciencia de su cuerpo escultural y sus posibilidades seductoras es ella la que toma la iniciativa frente al hombre en el juego erótico y sexual, dejando al descubierto la parte más salvaje de su ser, o como diría Bataille el erotismo emanado de esta mujer se relaciona con términos tales como animalidad o bestialidad (p.70). En la intimidad ella besaba con ternura a Pancho Rana, con sus manos le acariciaba su sexo, le

practicaba felación con toda la pasión que podía dar y sentir, hasta hacerlo experimentar orgasmos bestiales.

Ella con una mano entre las piernas, lo acariciaba, mientras que con la otra auxiliaba a la de él en la tarea de desabotonarse la blusa (...)

(...) solo hay una válvula de escape y que la tengo al alcance de la mano...la busco y la encuentro, dura como el acero, suave como flor, tierna pero quemante...mi mano la acaricia y la soba una y otra vez, unas veces con violencia, otras con ternura, y el cuerpo que tengo encima tiembla, jadea, se sube y se baja,(...) mi lengua se pasa por todo en circular territorio, lo recorre de arriba abajo y siento sus protuberancias sus cavernosos relieves como mapas geológicos, y succiono subo y bajo y la estructura tiembla, parece que se va a quebrar (...) (p. 48-49)

Si bien es cierto que el cuerpo toma centralidad en el mundo posmoderno no lo hace por sí solo como lo vemos en las novelas, sino se acompaña del binomio placer- erotismo como ingrediente que contradictoriamente hace que, por una parte, se apegue a los cánones corporales establecidos y aceptados mayoritariamente – figura voluptuosa sinónimo de erotismo- y por otra, que ese cuerpo estereotipado le sirve de punto de partida para una cierta agencialidad en los ambientes del bajo mundo:

...Aquí estoy yo una mujer pobre que tiene la suerte de ser bonita y atractiva pero que en el fondo soy una autentica mierda, que no sirvo para mayor cosa, más que para culiar y vivir de la riña. Desde que tenía 14 años me desvirgaron y como soy bonita, y con buen culito no me tiré a pega, pues los muchachos se peleaban por mí, entonces me daban buenas cosas. Ropa, comida, trago, mi monte y mis ñatazos de vez en cuando (p.47)

Cara de Ratón conversando con la Guajira sobre el inicio del negocio de casas de prostitución:

(...) la que va a llevar las cuentas grandes vas a ser vos, amor, vos sos la que va a ir al banco a firmar y las libretas serán tuyas. (...) ¡Ah! Se me olvidaba, vos también vas a prestar el SSPSE (Servicio Sexual Patriótico Super Especial), pero de manera super

especial: con clientes especiales, con viejos de altura (...) (*Y te diré quién eres Mariposa Traicionera*, p. 82).

En este sentido, el cuerpo se convierte en una especie de dispositivo que capta y emana el disfrute de sensaciones, sentir, gozar y disfrutar de sí y del otro, pero también contradictoriamente descubrimos que este personaje tiende a objetualizarse, a transformarse en medio para atraer al hombre de su interés, teniendo como móvil su supervivencia y la de sus compinches en una sociedad belicosa, pendenciera, producto de una guerra civil. En consecuencia, se da por justificado el hecho que la mujer se objetualice para tener el control en el juego de la seducción.

Además, es de tener en cuenta que en una sociedad en el que ser una mujer físicamente atractiva y practicar hábitos “propriadamente” masculinos: beber, fumar, trasnochar bastan para ser etiquetadas como “prostitutas” o en términos altamente peyorativos, “unas putas” a las que se les puede violentar de mil maneras hasta el punto de vaciarlas de la razón y acercarse a ellas buscando someterlas con fetiches como el dinero:

Muchos viejos me ofrecieron llevarme a su casa como su mujer, pero nunca agarré vara. Ni siquiera con los rollos de reales. solo un rato, para mientras se dan gusto, generalmente mamando. Pagan bien, pero a mí me gusta la independencia, mi propio negocio, no depender de ningún hijo de puta hombre que por unos centavos te quiere tener de querida, sirvienta, esposa y mamá. (p.47)

Queda en evidencia que Galich anota las claves que descifran las líneas emancipadoras de la mujer en su personaje. No solo se trata del juego corporal, del goce sexual, de la sobrevivencia en una sociedad aquejada por el estrés pos trauma a causa de la guerra sino de hacer emerger y mantener a flote la dignidad frente a lo masculino y de reconstruir la femenina dinamitada por la heteronormatividad.

Está claro que el hilo narrativo demuestra que tanto la mujer como el hombre son productos de acontecimientos – miseria material y espiritual del ambiente de posguerra,

la marginalidad - que delimitan y determinan su modo de ser, de pensar, de actuar ante las circunstancias que les impone la vida.

Tamara, alias La Guajira, en *Managua Salsa City*, ¡Devórame otra vez! por decisión propia como lo anotamos en párrafos anteriores objetualiza su cuerpo para atraer al hombre que luego someterá sola o con ayuda de los miembros de su banda. Ahora bien, en el segundo libro *Y te diré quién eres Mariposa Traicionera* que compone el ciclo novelístico, continúa siendo una mujer bella, con una voluptuosidad enloquecedora, pero con ciertas dificultades, pues si bien es cierto su cuerpo sigue siendo su mayor fortaleza junto a todo el despliegue de seducción, ahora se vuelve ineficaz para imponerse en el juego sexual ante el hombre, específicamente ante cara de ratón, quien no la deja ser una mujer libre que decida el porvenir de su existencia:

El cara de ratón pasó el resto del día haciendo el amor con la Guajira. Esta no salía de su asombro, pues además del ímpetu, bebía cerveza tras cerveza, lo que parecía renovarle los brillos priápicos. (...) Realmente nadie, nunca, la había sometido a semejante ajeteo, pero lo peor, lo que más le molestaba, lo que la encachimbaba y la enturcaba, era que se trataba de un acto en contra de su voluntad. Por primera vez ella no era dueña de la situación. ¡Dueña de la situación! ¡Habrased visto, yo, la Guajira, la que le da de comer a los hombres en la mano y en otro lugar, ¡sometida! Nunca imaginó que un hombrecito como el tal Cara de Ratón la domara. (*Y te diré quién eres Mariposa Traicionera*, p.69-70).

La situación descrita en la obra es análoga a lo que plantea la crítica Judith Butler al referirse a la relación existente entre el esclavo y su amo: *El cuerpo constituye un lugar de propiedad en disputa, que puede ser siempre poseído por otro mediante la dominación o la amenaza de muerte* (Mecanismos Psíquicos del poder, p. 65). Desde esta perspectiva la relación que se establece entre la Guajira y cara de ratón entra en otra dimensión donde ya no solo se trata de buscar placer sexual sino dominarla, poseerla, someterla, “*la libido se convierte en instrumento de su propio sometimiento*” (Butler, p. 66):

El cara de ratón dándose cuenta que por fin la había vencido, le dijo: Quiero que seamos socios. ¿Socios? Preguntó sorprendida. Si, socios, en un negocio que quiero que pongamos. (...) tengo una amiga que tiene varias casas, maneja unas cuarenta muchachas, a las que cambia constantemente en los bares (...) ¿Qué me decís? ¿y si me niego? Preguntó, en un arranque de su naturaleza montuna. Peor para vos, salida no tenés. Más bien te puedo denunciar a la policía. Y como yo tengo las joyas, ¿Quién manda? Y cuando dijo esto, avanzó totalmente erecto. Ella aún permanecía en la cama, perdida y en la sin remedio (p.71).

El cuerpo y su erotismo, la sexualidad sin pudor, en combinación con lo social son partes fundamentales en las novelas además también son aspectos que cobran vital relevancia en el pensamiento posmoderno como lo plantea Eagleton “el cuerpo se ha convertido en una de las preocupaciones más recurrentes del pensamiento posmoderno (...) cuerpos deseantes (...)” (p. 109) y el crítico todavía agrega: el cuerpo ofrece un modo de conocimiento más íntimo e interior que la ahora muy despreciada racionalidad iluministas (p.110).

### **6.5 La construcción de la subjetividad femenina**

La conformación del personaje literario encarnado en la Guajira, reúne ciertas particularidades que la hacen rebasar los parámetros de lo que la “normalidad” ha establecido en lo relacional entre lo masculino y lo femenino. Ella que viene del mundo popular de los bajos fondos, se mueve en escenarios periféricos donde reina el hampa -no tiene ninguna vinculación con el mundo intelectual-, un ambiente que le ha proporcionado conocimientos para la supervivencia, dicho en otras palabras, cuenta con saberes empíricos, con una sabiduría popular que le permite tener una enorme capacidad de planear, ejecutar, o improvisar estrategias con el fin de lograr su objetivo.

En el encuadre de los parámetros de “la normalidad” cada una de estas cualidades por lo general son adscritas a lo masculino, es el hombre quien tiene la capacidad de planificar, organizar, dirigir, ejecutar mientras la mujer queda relegada a la pasividad, la Guajira como personaje literario fragmenta ese “poder normalizador” al fundar “su propia empresa” y dirigir una banda de ladrones, al ser la jefa de la “Perrarrenca”, al objetificar - por decisión propia- su cuerpo escultural y sobre todo al vivir y hacer vivir intensamente el goce sexual. Es decir, no se trata del acto aislado del sexo por el sexo mismo, sino de la instrumentalización necesaria del cuerpo como base concreta del hecho emancipatorio.

Desde la adolescencia se ha cultivado en el arte del pillaje y la seducción con el objeto de sobrevivir el día a día, manejando códigos, lenguajes propios del mundo del hampa. Además, gusta disfrutar de los placeres: trago, baile y comida. Vive y hace vivir intensamente cada momento, actitudes que son contempladas como propias del mundo posmoderno.

En la posmodernidad *“ya no es la razón el principio desde el cual el hombre se piensa a sí mismo y piensa la sociedad, sino la imaginación (lo imaginario, la pasión y lo afectivo, lo lúdico son los valores dominantes que permite entender la dinámica de las acciones humanas)”* (Medina, 2010, p. 503), desde esta perspectiva con la posmodernidad se pone en juego una nueva sensibilidad que trastoca el comportamiento de hombres y mujeres en relación con lo afectivo, la pasión, el goce, la intensidad del instante, el valor del presente, del hoy, en fin, todo un asidero de emociones que en los personajes de las novelas tiene como cimiento el cuerpo erotizado de la mujer:

La Guajira es observada y deseada por otros hombres a pesar de estar en compañía de Pancho Rana:

(La Guajira y Pancho Rana) comieron con apetito y se bebieron dos cervezas más, pues sabían que les esperaba una tarea ardua.

En una mesa del rincón, un par de hombres los observaban.

-Está buena, ¿verdad?

- Buena es babosada, ¡riquísima, para hincarla toda la noche!
- ¿Y, qué hace la cal que no pela?
- ¡vos estás loco!; no ves que anda con su hombre.
- ¿Y eso, qué? Acaso es la primera vez que lo vamos a hacer... o decime, ¿no te gustaría echarte un tu polvito allí? (p. 65)

El erotismo del cuerpo voluptuoso femenino se revela con fuerza, una fuerza que nubla, que trastoca el raciocinio masculino hasta hacerlo descender a los abismos de la perversión, la bestialidad, la irracionalidad:

Un miembro de la banda “la perrarrenca” desea poseer a su jefa la Guajira no importando la forma o los medios y valiéndose de la vulnerabilidad en la que ella se encuentra:

Mandrake, sin decir nada, se le acercó y abrazó. El contacto de su cuerpo con el de ella, le devolvió la vida. (...)

La estrechó contra su cuerpo y sintió sus formas hermosas y duras, aunque temblorosas. Ella, por su parte, se dejó llevar por la seguridad de que estaba a salvo y protegida, hecho que fue interpretado por Mandrake como prueba suficiente que todo marcharía sobre ruedas. Entonces la quiso besar y como ella se negara, no le gustó al único sobreviviente del combate.

Intentó otra vez y como también fuera rechazado, decidió tomar a la fuerza lo que, según él, le pertenecía, como había hecho siempre, (...). La quiso forzar. Ella se defendió, pero la tumbó sobre un sofá y se le montó a horcajadas, le dio una trompada y después dos manadas en el estómago, para ablandarla y sacarle el aire, pues ya sin él, sería presa fácil, luego dos manadas en las piernas y, ¡listo! (p.94)

Entonces tenemos que, el personaje femenino en estas novelas, por una parte, renueva las ideas sobre la mujer al presentarnos una figura capaz de dirigir y sobrevivir a una banda de forajidos en ambientes hostiles, con una agudeza para hacer gozar con su cuerpo, creativa, propositiva, y por otra, a una mujer que es sometida, prácticamente privada de libertad por el “poder masculino”. El precio de su existencia es la subordinación pues su situación social y personal no le permite más alternativas, ahora su erotismo y su poder

de seducción están en función de incrementar las ganancias para su jefe quien sabe que ella es la carnada perfecta para ese fin.

A pesar de la situación antes descrita Galich nos plantea un personaje muy distante de tener una imagen inerte pues su mayor arma es su erotismo, su cuerpo del cual se vale para tener cierta igualdad, agencialidad en el mundo androcéntrico. Por otra parte, nos sugiere la existencia de “poderes” que la subjetividad femenina tiene que afrontar en el proceso de construcción de sí misma.

Es en este sentido, que la subjetividad femenina está en conexión directa y en una dinámica de deconstrucción y construcción con el medio social, con las condiciones particulares de existencia y los tiempos en el que le toca vivir y existir a la mujer. Una sociedad de posguerra, caracterizada por el resquebrajamiento de sus instituciones, valores, modos de vivir, convivir, percepciones acerca del otro, viene a ser el escenario ideal para que entronque el posmodernismo. La incesante búsqueda de nuevas formas de ser frente a las condiciones de existencia, demanda a su vez nuevas subjetividades. En el caso de la mujer privada de una auténtica subjetividad, la exigencia es mayor y, probablemente, ese desorden creado por la guerra sea aprovechado para ordenar de manera más humana las relaciones entre el hombre y la mujer tras la incorporación de otros ingredientes a la subjetividad femenina, ingredientes hasta el momento, de uso privativo de la masculinidad.

## **6.6 La *femme fatale*: dispositivo literario posmoderno**

La literatura centroamericana de finales del siglo XX y principios del siglo XXI está impregnada por nuevas sensibilidades que subvierten el orden establecido por el poder

heteronormativo, con ello entonces, es posible pensar en un ser femenino que corra los discursos legitimadores sobre su subjetividad y que además privilegien una nueva mirada en el cuerpo femenino instalando en él poderosos dispositivos sociales que marcan una nueva forma de vivir y vivirse en relación con lo masculino y todo lo que con él se relaciona.

Las novelas de Galich son claros ejemplos de cómo a través de la literatura se incursiona en nuevas temáticas, nuevas sensibilidades, nuevos personajes que develen subjetividades femeninas distintas, tal es el caso de personaje Tamara alias La Guajira quien es una mujer “delincuente y prostituta; rasgos determinantes en la configuración de su conducta y subjetividad” (Escamilla:2011, p.92) una subjetividad que perturba la hegemonía masculina.

La *femme fatale* no es simplemente una nueva forma de ser mujer, sino un dispositivo que captura elementos de una subjetividad femenina alterna que opera en la trama narrativa. Una mujer fatal es esa fémina bella pero mala, es esa mujer encantadora y cruel, es la mujer que físicamente cumple con “los requisitos” que impone el mundo androcéntrico, es la mujer magnificada por los deseos masculinos, pero también es la fémina que desequilibra el mundo masculino y heterosexual.

En este sentido, el personaje literario encarnado en la Guajira reúne ciertos rasgos del perfil canónico de una *femme fatale* al ser una mujer atractiva, voluptuosa, inteligente, seductora, malévola que envuelve a los hombres bajo el poder seductor y erótico de su cuerpo, de su belleza, siendo estos atributos que los conduce a la perdición y hasta la muerte, tal es el caso de ciertos personajes masculinos de las novelas, uno de ellos solamente identificado como “el otro” compañero de Cara de Ratón, Mandrake un miembro de la banda Perrarrenca y Pancho Rana quien busca conquistarla haciéndose pasar por hombre adinerado.

Todos estos personajes tienen en común vivir anegados en el mundo delictivo y estar obsesionados por la belleza, por el cuerpo de la Guajira. “El otro” y Mandrake son los primeros en sucumbir buscando el instante propicio para poseerla sin importar las consecuencias, la muerte del otro la podemos ver en la parte donde él entra en la Quinta lugar en el que se encuentra la Guajira con Pancho Rana:

El cuerpo de la mujer lo obsesionaba, al grado que no fue capaz de razonar la situación en que se encontraba.

(...) Pancho Rana lo siguió, seguro de su superioridad, lo encontró tratando de esconderse en el cuarto donde se encontraba la Guajira. (...) la puerta saltó hecha pedazos y se abrió violentamente, al mismo tiempo que el otro caía sobre ella (La Guajira), agonizando a causa del perdigonazo que le había acertado Pancho Rana. (Managua salsa city, p.89).

La agonía de Mandrake se inicia con la entrada de Cara de Ratón a la casa donde se había llevado a cabo una batalla campal entre Pancho Rana y la banda que dirigía la Guajira:

(...) al meter las narices y los ojos, vio la escena de Mandrake tratando de violar a la Guajira.

¡Por fin, - le decía-, ahora si vas a ser mía, después que te la llevabas de la muy de a verga, solo porque los otros jueputas me balurdeaban y te protegían (...) pero ahora ya no hay quien, así que te voy a enseñar a ser mía, para que sepás quien será tu padre de hoy en adelante, querrás o no querrás! (...)

El cara de ratón buscó alrededor, vio una lámpara de pedestal, la desenchufó con rapidez pero en silencio (...) y con toda su fuerza de que era capaz, le descargó tremendo golpe en la cabeza. (...) Este hecho fortuito fue aprovechado por la Guajira para buscar, encontrar y tomar la pistola, para disparar en contra de Mandrake. (...) sonó otro disparo y tras una mueca de reproche, se desplomó agonizando (...) (Managua salsa city, p. 96).

Por su parte Pancho Rana es atrapado en la red de encantos – sexo salvaje, felación- que teje la Guajira, él está perdidamente enviciado en el cuerpo y sensualidad de su amada hasta el punto de hundirlo en la desesperación por desconocer de su paradero después de la pequeña guerra que se liberó en la quinta de los patrones. En la agonía que vive por encontrarla se ve atribulado por sus recuerdos:

“El recuerdo de la Guajira no lo dejaba en paz...A la debilidad producido por las heridas le atribuyó la tristeza y las ganas de llorar. Las muchachas universitarias le atraían, pero su belleza no era lo suficientemente fuerte como para expulsar de su mente a la que él consideraba la mujer de su vida...Allí se estuvo como tres horas, preguntándole a las meseras y a algunas mujeres que se le acercaron a insinuársele, pero ninguna la conocía...Puso la radio y como intencional sonaba: *Ay mujer, cómo haces daño, pasan los minutos cual si fueran años...Mariposa Traicionera... ¡no, no, mi Tamara no es mariposa traicionera!* (Y te diré quién eres p. 50, 51).

Y en la búsqueda de la que él considera su mujer se involucra en acciones del crimen organizado con personeros estatales – contrabando- hechos que lo conducen a la muerte por supuesto, sin olvidar a la mujer que buscó y deseó hasta el último momento de su vida:

Y yo, ahora, muriendo también por otros y por mi Tamara a quien veo que viene descendiendo veloz, no, despacio, veloz, del cielo para rescatarme y llevarme hasta su presencia madre esposa hermana amante querida amiga (...). (...) brujo mi hermano ya me voy adiós Tamarita mi amor ya llévame con tu vestido blanco que linda te ves vestida de blanco y te vas al cielo vestida de blanco dos impactos finales colisión uno me toma de la mano y me cubre con su manto blanquísimo como ala de garza *Mariposa traicionera ay ay amor yo te lloré todo un río* y ascendemos hacia el sol las estrellas al infinito (...) me voy para no volver con mi amor yo gano ustedes pierde...cero...eclipse total de sol se apagó la luna delante de mí penetrando en mí-tus recuerdos los nuestros (...) (Y te diré quién eres, p. 208-210).

La *femme fatale* como dispositivo literario penetra e impacta el poder masculino, lo pierde, lo aturde, desbaratando su poder de raciocinio y conduciéndolos a un fatídico final.

Es así que el personaje de la Guajira como dispositivo literario se transforma en una especie de panel de control capaz de monitorear y controlar las emociones de los hombres, pero sobre todo capaz de trastocar los discursos normativos y los escenarios morales.

De esta manera, en el ciclo novelístico de Galich el personaje de Tamara alias La Guajira se nos presenta como una especie de dispositivo literario que captura rasgos de la Femme Fatale: su capacidad de dominio, su frialdad para lograr sus objetivos, su libido elevado al grado superlativo que la convierte en una mujer sexualmente salvaje, la astucia para sortear situaciones de peligro, además de esto, su cuerpo voluptuoso, erótico, escultural, es decir, toda una belleza maldita para todo aquel ingenuo que busca poseerla. A estos rasgos le sumamos una serie de manifestaciones -como la risa, la ironía, lo vulgar- que la optimizan y le otorgan espacios de libertad que le permiten movilizarse con independencia y autonomía en ambientes que han sido privativos de la hegemonía masculina.

## **CAPÍTULO VII. ANÁLISIS COMPARATIVO DE LOS CICLOS NOVELÍSTICOS**

En este capítulo nos hemos propuesto dilucidar los elementos que convergen pero que también difieren en las Trilogías de Enrique Gómez Carrillo y Franz Galich. Como se habrá notado, en los capítulos anteriores hemos rastreado y analizado diversos componentes que gravitan alrededor de la subjetividad femenina, del cuerpo como táctica de resistencia al poder androcéntrico, del dispositivo literario de la femme fatale y de la Modernidad y Posmodernidad como sensibilidades que potencian el agenciamiento de la mujer dentro del espacio literario. Sin embargo, el punto álgido de nuestra investigación consiste en develar cómo la mujer puede mostrar y desarrollar una subjetividad distinta a la tradicional y situarse fuera de lo que Nancy Armstrong llama *ficción doméstica*.

Por esta razón, es importante determinar las condiciones culturales y temporales de ambos ciclos novelísticos, pues a partir de ahí, hemos podido extraer las afinidades y discrepancias que han sido cotejadas y analizadas respectivamente, con el firme propósito de extrapolar las subjetividades que subyacen de los comportamientos de los personajes femeninos, así como de ciertos elementos que abonan a la comprensión del surgimiento de nuevas sensibilidades: lo ideológico, los vaivenes culturales, la pendulación del poder, el cuerpo como instrumento de resistencia y el sexo como depositario de actitudes contestatarias.

### **7.1 Dos sensibilidades distintas que apuntan hacia un mismo dispositivo: la mujer**

Como lo hemos acotado con anterioridad, los ciclos novelísticos en estudio pertenecen a sensibilidades culturales y literarias distintas que logran coincidir a partir de la extrapolación de la mujer como dispositivo literario. Por un lado, nos encontramos ante el ciclo novelístico de Carrillo que, aun siendo un escritor centroamericano, aborda el mundo decadente de París de finales del siglo XIX y principios del XX (1898, 1899,

1906) y por el otro, localizamos las novelas regionales de Galich que abarcan la última década del siglo XX y las primeras tres del siglo XXI (1999, 2006, 2012).

Lo anterior nos hace considerar que la proximidad de ambos ciclos novelísticos es posible, gracias al espacio literario y a la utilización de la mujer como recurso narrativo, ya que estos escritores deciden colocarla en la trama narrativa como sujeto que se apropia de una subjetividad femenina emergente.

Por esta razón, uno de los objetivos de nuestra investigación consiste en determinar las formas en que coinciden y disienten ambas Trilogías -a pesar de pertenecer a sensibilidades distintas- pues consideramos que los ciclos novelísticos de Carrillo y Galich apuntan hacia el mismo objetivo: la mujer como dispositivo literario.

## **7.2 Entre París, Guatemala y Nicaragua: puntos de encuentro**

Como lo hemos venido ratificando, las novelas de Carrillo y Galich presentan esquemas similares que valen la pena señalar, pues a través de la comparación logramos sustraer nuevos significados que enriquecen nuestra investigación. Por eso, decidimos conectar los elementos que coinciden de ambas Trilogías y analizar la manera en que se articulan, para así esclarecer la relación entre la subjetividad femenina y la forma novelística de cada escritor.

Uno de los elementos recurrentes y con mayor similitud en ambos ciclos novelísticos es la mujer. Las mujeres se convierten entonces en el pivote fundamental de las narraciones, es decir, alrededor de ellas giran la mayoría de las acciones ocupando una doble función: por un lado, se transforman en sujetos que buscan optimizar su emancipación y por el otro, se vuelven objetos literarios de estos escritores centroamericanos.

Resulta interesante analizar cómo las heroínas decadentes que nos presenta Carrillo en *Tres novelas inmorales* coinciden con La Guajira, protagonista de las dos primeras novelas del ciclo de Galich, tomando en cuenta que las formaciones literarias de cada escritor son diversas, que pertenecen a momentos históricos distintos y que, además, escriben para públicos y sensibilidades heterogéneas.

En primer lugar, establecimos que las heroínas que nos presenta Carrillo van más allá de ser mujeres decadentes como lo plantea Karen Poe, en realidad, son mujeres que además de romper con el binomio sexual, también invierten el poder heteronormativo valiéndose de artilugios eróticos que posteriormente se convertirán en tácticas que desestabilizan la hegemonía masculina. De igual manera, la protagonista de Galich, no es simplemente un personaje segregado o cínico que ha concebido la posguerra, sino una mujer que emerge de la marginalidad y el crimen, con capacidad de autoutilizarse y trasgredir el raciocinio masculino.

En segundo lugar, determinamos que cada una de estas mujeres mantienen un estilo de vida intenso, bohemio –de manera particular para las heroínas de Carrillo- y parrandero – para el caso de La Guajira- que lo conjugan con altas dosis de erotismo, arte y perversión. Cada uno de estos factores las posibilita a alcanzar su autonomía, a liderar sus vidas y la de otros, a tomar decisiones que provocan malestar en la sociedad y de manera especial, en la colectividad masculina, a descubrir nuevas formas de manifestar su inconformidad y de contrarrestar los embates del dominio androcéntrico. Por eso, cada una de estas mujeres desarrolla una subjetividad femenina que mantiene un común denominador: el cuerpo que opera como táctica de seducción para desestabilizar el mundo simbólico dominante.

Michael De Certeau (1979) manifiesta que las tácticas son micro-resistencias empleadas para invertir la sujeción. La seducción se vuelve entonces, la táctica principal de nuestras

heroínas, pues gracias a ella, estas mujeres penetran el campo masculino, y desde ahí, desde el terreno del Otro, actúan y complotan para socavar la integridad e invertir la opresión.

El cuerpo entonces, deja atrás la connotación maléfica y se transforma en potencia magnética que destruye y pierde a los hombres. La mujer a través de su cuerpo y latente desnudez, toma las riendas del juego, de la vida y se convierte en sujeto, y paradójicamente, aunque los hombres la tomen como objeto sexual, en la práctica son ellos los que se convierten en objetos de los deseos femeninos. El hombre por diversas manifestaciones sociales y culturales se considera el actor principal en una relación sexual, se autodeclara sujeto, pero al enfrentarse con este tipo de mujeres, los roles se invierten y finaliza siendo el objeto, irónicamente, la mujer lo cosifica, lo embiste y, en algunos casos, lo fulmina.

En tercer lugar, señalamos que el erotismo que emana de la corporalidad de estas mujeres, es la clave para contrarrestar la sujeción y la heteronormatividad a la que viven expuestas. El cuerpo, la desnudez y la seducción se interpretan como la fórmula perfecta capaz modificar e invertir la supremacía masculina. Por eso, en estas novelas prevalecen descripciones de cuerpos esculturales y bellos, con pinceladas andróginas para las heroínas de *Tres novelas inmorales* y con toques de voluptuosidad y obscenidad para Tamara, la protagonista de Galich. En fin, la desnudez se convierte en el ingrediente truculento de las tramas narrativas, pues gracias al impudor estas mujeres logran boicotear los planes de sumisión y sujeción.

El cuerpo debe interpretarse entonces, como táctica, como sensibilidad, como espacio de poder, como ejercicio que resiste la sujeción, ya que es capaz de optimizar espacios y proponer estilos de vida diferentes a los ya acostumbrados.

En cuarto lugar, comprobamos que las mujeres de los ciclos novelísticos de Carrillo y Galich responden a un mismo patrón o comportamiento subjetivo, es decir, estas féminas muestran actitudes y manifestaciones psíquicas e intelectuales que encajan perfectamente con el perfil de una *femme fatale*. No obstante, encasillar a estas mujeres en un prototipo preestablecido no es nuestra tarea principal, sino determinar cómo estas mujeres por medio de comportamientos que se le adjudican a una *femme fatale*, pueden transformarse en dispositivos literarios y captar subjetividades femeninas dentro de la forma novela que enfrenten y desestabilicen los modos de subjetivación dominante.

Por eso, retomando las palabras de Agamben coincidimos que estas mujeres se convierten en dispositivos, porque capturan, modelan, sugestionan e interceptan la razón masculina. Pero en término literarios, estas mujeres-dispositivos se transforman en *femmes fatales*, porque resquebrajan al hombre, lo aturden. Ahora bien, cada mujer de las novelas de Carrillo –Liliana, Margoth, Violeta, Ofelia- y Tamara de la saga narrativa de Galich, muestran diversas variaciones del perfil de una *femme fatale*, pues sería impertinente declarar que existe un solo perfil de mujer letal, pues cada mujer fatal responde y se adapta a las condiciones biológicas, sociales, políticas e históricas en la que le corresponde desarrollarse.

Por otra parte, la *femme fatale* es indudablemente una creación artística androcéntrica, es decir, el hombre es quien ha configurado esta imagen de perversidad encantadora, son las mismas pulsiones masculinas y su implacable deseo sexual, las que han creado esta representación femenina. Pero lo que probablemente nunca imaginaron, es que las mujeres pudieran autoutilizarse y atribuirse con firmeza y carácter, habilidades y actitudes que habían sido encarceladas.

Recapitulando los puntos de encuentro, concretamos que ambas Trilogías coinciden en presentar a la mujer como el sujeto que prepara el camino de la autonomía y

emancipación y que, además, utiliza su inteligencia y capacidad de complotar para reinventarse y descubrir otros mecanismos que le ayuden a invertir la sujeción. También que el cuerpo, la desnudez y la seducción se tornan las armas principales para boicotear los planes de sumisión y, finalmente que, en materia literaria, estas mujeres además de aproximarse al perfil de *femme fatale*, son dispositivos capaces de obstruir el pensamiento heteronormativo y proporcionar un vuelco turbulento a los modos de subjetivación masculina.

Pero ¿cuál es la importancia de estas coincidencias en las novelas, si además pertenecen a momentos históricos distintos y pensadas para públicos diferentes? La respuesta gravita alrededor de nuestra hipótesis, pues nos planteamos la posibilidad que todas estas novelas a través del dispositivo literario de la *femme fatale*, son capaces de captar y extrapolar subjetividades femeninas que funcionan como tácticas de resistencia y enfrentamiento que desestabilizan los modos de subjetivación dominante. Y efectivamente, así es. Las novelas de Carrillo y Galich nos muestran una subjetividad femenina que difiere de la tradicional, lo que nos lleva a pensar que estos escritores -cada uno en su momento histórico- por medio de la ficción literaria y de la recreación de los personajes ha logrado captar algunas inquietudes en relación a la subjetividad femenina.

La literatura es ficción, eso indiscutible, pero también es incuestionable que, por medio de ella se exploren nuevas sensibilidades, que se canalicen nuevas expresiones y formas de sentir y de pensar, probablemente no de la mayoría, pero sí de un grupo que está haciendo eco en la sociedad.

A partir de las semejanzas encontradas en ambos ciclos novelísticos, determinamos que la mujer funciona como dispositivo y recurso narrativo, capaz de soportar cargas ideológicas y representar subjetividades alternas que debilitan el discurso androcéntrico y

que, además, logra evolucionar a través del tiempo y mostrar matices que respondan a cada situación sociocultural.

La novela se vuelve entonces, la forma no cristalizada y pluralizada de mundos, el espacio ideal para representar con mayor sensibilidad la realidad y las voces de los personajes de cada época (Bajtín, 1999, p. 449). Es decir, la novela a través de sus recursos estilísticos y aspectos literarios, esboza situaciones y problemáticas que pueden llegar a convertirse en manifestaciones sociales y mostrarnos planteamientos electivos que nos hagan pensar en otras opciones, y que nos hagan reinterpretar el mundo desde una óptica menos androcéntrica.

### **7.3 ¿Cuerpos andróginos o voluptuosos, música o literatura, inteligencia o intuición?**

#### **Puntos de quiebre de los ciclos novelísticos.**

Antes de iniciar con este apartado es preciso aclarar que, a pesar de tratarse de puntos de quiebre, o sea de características encontradas que difieren total o parcialmente, son características también meritorias porque nutren desde una perspectiva opuesta el problema de nuestra exploración. Por eso, colocar en una posición de diálogo a los ciclos novelísticos de ambos escritores, hace florecer de inmediato evidentes singularidades que, por su misma naturaleza, son más notorias y con más espacio para forjar nuevas interpretaciones.

Así iniciamos con la oralidad de los personajes, en un extremo encontramos un lenguaje muy acorde a lo que los críticos llaman alta literatura, un lenguaje estilizado y cultivado por el contacto con la más refinada herencia cultural literaria.

Carrillo, por ejemplo, nos presenta una protagonista -Liliana- que se nutre de la fuente de autores de gran estatura, teniendo acceso a prominentes libros de Flaubert, El marqués de

Sade, entre otros, mientras las demás heroínas se alimentan del contacto directo con personajes relacionados al arte o al mundo del varieté. Las aproximaciones a estos mundos no solo dejan una impronta en su vocabulario sino, además, en sus gustos y deseos que sirven de impulso en sus movimientos dentro de la narración.

En el otro extremo, resalta Galich y su personaje “La Guajira”, con un aparato verbal propio de lo marginal, con un vocabulario que no logra desprenderse del núcleo duro y cruel producido por la guerra y es ahí, donde salta su protagonista arrastrando el peso de su condición de marginada y condenada. Ahora bien, esa oralidad cotidiana a la que nos enfrenta Galich que, de primer encuentro, podría equívocamente sugerirnos una vulgarización del lenguaje, no es tal, sino más bien, constituye un recurso para penetrar en la realidad, retratando a su vez, los imaginarios sociales de fin de siglo (XX) en el terreno literario.

Otro elemento de primacía es la preponderancia al cuerpo, sin embargo, las formas corporales en cada Trilogía no son las mismas. En el caso de Carrillo, sus heroínas muestran cuerpos estilizados y elegantes que representan más bien una belleza andrógina. En cambio, en Galich, su protagonista es plasmada con una belleza desorbitante, pero con un cuerpo voluptuoso, obsceno.

Que los cuerpos muestren formas diferentes implica que las formas de seducción también sean diferentes. Probablemente por la época en que Carrillo escribió y por los matices culturales que proyecta la Modernidad como sensibilidad, podemos observar en el comportamiento de las heroínas de *Tres novelas inmorales*, una manera de seducir más sutil y disfrazada, a excepción de Ofelia, quien presenta una táctica de seducción más atrevida y confrontativa. Pero por lo que respecta a las demás mujeres que aparecen en las novelas de Carrillo, mantienen un perfil de seducción más tenue. Ellas seducen no solo con su cuerpo, sino con su intelecto. Aprenden a interpretar el pensamiento

masculino y a identificar sus gustos y deseos por medio de la literatura. En otros términos, la literatura es la llave que les abre el camino de la seducción.

En las novelas de Galich, Tamara, alias La Guajira, seduce prácticamente solo con lo que su cuerpo le brinda- senos voluptuosos, caderas anchas, ojos grandes, piel morena, cuerpo escultural- pues por su condición social, no ha tenido acceso al mundo letrado y no le queda más que utilizar su capacidad empírica e intuitiva.

No obstante, no desmeritamos la forma de operar o seducir de La Guajira, pues el conocimiento empírico y la intuición, también son formas de razonamiento humano que pueden librarnos de cualquier situación adversa. Por consiguiente, la parte erótica y sexual es mucho más evidente en las novelas de Galich, las descripciones sexo-coitales son detalladas con abundantes episodios candentes que no dejan nada para la imaginación. Se explicita la felación, el cunnilingus y otras escenas eróticas que permiten visualizar la forma de seducir de la protagonista.

Tamara utiliza la seducción de manera más agresiva y letal, prácticamente combina el arte de la seducción con la prostitución, muestra su cuerpo desnudo sin pudor, pues se sabe bella e irresistible y conoce a la perfección los bajos instintos masculinos. Su cuerpo le sirve como carnada y, además, aprende a someterlo y a disciplinarlo, pues su organismo debe responder ante cualquier situación, debe aprender a fingir y a expresar emociones, aunque realmente no las esté experimentando.

Otro elemento interesante en ambas Trilogías, es la inclusión de intertextos que registran la subjetividad femenina como puntos de fuga, puntos que son redireccionados hacia espacios donde la subjetividad de los personajes desborda los límites socialmente normados.

Carrillo privilegia ciertos textos canonizados como elementos intertextuales- Flaubert, Antonele France, Pierre Loüys, Sade – al especificar que este tipo de literatura es leída por su heroína. En la intertextualidad elegida por dicho autor, se enhebra un hilo de rebeldía, pues en ellos encontramos figuras femeninas que derrumban desde distintos ángulos los paradigmas en torno a la existencia de la mujer.

En cuanto a Galich, es evidente el distanciamiento del tipo de intertextos mencionados, él por su parte, privilegia los intertextos de la industria del entretenimiento musical en boga que forman parte de la cultura popular.

En la oralidad de los personajes de Galich, descubrimos la influencia de la música popular y cómo ésta se suma a otros elementos que aluden a la subjetividad femenina, describiendo la manera de ser y sentir en las relaciones eróticas. Los coros de las canciones que aparecen con frecuencia en las novelas -Devórame otra vez, Mariposa traicionera, El viejo motel- también posibilitan campos semánticos e interpretativos. Cada pieza musical está acorde a las acciones que se desarrollan en la novela y con ello logran materializar con más vigor, cada escena, cada palabra, cada gesto de los personajes.

Otro aspecto de marcada diferencia es la ubicación social de la figura femenina. Carrillo, en sus ciclos novelísticos, da vida a mujeres que se desplazan por ambientes artísticos-culturales predominantemente masculinos, esto ha supuesto como condición previa, su posición social y ascender desde la misma, haciendo uso de un andamiaje basado en sus atributos corporales y habilidades artísticas. Ellas, merced a ejercicios reflexivos sobre su condición dentro de lo social, usufructúan la posición alcanzada para direccionar su subjetividad hacia la construcción de un agenciamiento en los espacios públicos y privados con una buena cuota de autonomía. Todo esto posibilitado, además por su pertenencia a la élite.

Ahora bien, en los ciclos narrativos de Galich nos encontramos con una mujer que pertenece a los márgenes de la sociedad, atrapada a una vida pauperizada, sobreviviendo a ultranza en ambientes hostiles. El escritor al elegir una figura femenina marginal, con una subjetividad forjada en las vicisitudes cotidianas, tiene en su pluma la posibilidad de volverla protagonistas de acciones que solo pueden concebirse vivibles y realizables por hombres, llevándola hasta límites que implican delinquir con el objetivo de sobrevivir.

De esta manera, Galich hace uso de una subjetividad formada en los márgenes como una ventaja emancipadora al tiempo que dirige nuestra atención hacia el hecho de que la mujer del siglo XX, se ve impelida a irrumpir en el mercado del trabajo para poder subsistir, aunque esto signifique la comercialización de su propio cuerpo.

Por otra parte, señalamos también que la manera de poner en práctica las tácticas de desestabilización y la forma de enfrentar el poder androcéntrico por parte de las protagonistas, presenta variaciones pues, aunque como lo señala De Certeau, que las tácticas son micro-resistencias temporales, en el caso de Tamara se vuelve más tangible el retorno de la hegemonía masculina, ya que ella termina sometida por un hombre –Cara de Ratón- que no cae en los encantos de esta *femme fatale*. Tamara acaba presa de sus pasiones, de los recuerdos de amor y dolor que le genera la imagen viril de Pancho Rana y termina sujeta al poder masculino que le es impuesto contra su voluntad. El precio de su existencia es la subordinación, termina cautiva y en total dependencia material, laboral y económica por “su jefe, su libertador”, Cara de Ratón, ya que se prostituye bajo sus órdenes.

Por otra parte, Violeta, Liliana, Margoth y Ofelia, aunque aparentemente regresan al redil falocéntrico como lo apunta Poe, ellas utilizan la “libre subordinación” como una táctica que les permite aceptar las reglas del juego heteronormativo pues sólo desde ahí pueden negociar espacios de autonomía e invertir el proceso de sujeción. Violeta por amor decide

iniciar una relación con Luciano, lo que implica que ella toma la decisión de aventurarse. Liliana y Margoth después de experimentar variados encuentros sexuales y descubrirse insaciables e insatisfechas, deciden reanudar los amoríos con sus antiguas parejas, es decir, son ellas las que mantienen el control en todo momento de sus relaciones. Y qué decir de Ofelia, la más emancipada de todas las mujeres de Carrillo, pues ella prácticamente cosifica a los hombres, los utiliza y en ningún momento se doblega ante el poder falocéntrico.

Ciertamente escribir desde dos sensibilidades diferentes, nos ofrece panoramas amplios de abundante interpretación. Carrillo por su cuenta, escribe para un público selecto de París marcado fuertemente por la Modernidad, por su espíritu dandesco y por los viajes realizados a otros continentes. Galich en cambio, es influenciado por la “nueva ola” posmoderna y por los estragos de la posguerra. Por eso, ambas influencias son válidas y aunque respondan a periodos diferentes, en el camino se encaucen bajo el mismo emblema: la subjetividad femenina.

En resumen, no obviando la forma cómo finalizan las protagonistas de los ciclos novelísticos, nos atrevemos a señalar que, los puntos de encuentro y de quiebre no son más que directrices que permiten orientar discusiones, que nos ayudan a interpretar nuevas subjetividades, nuevos esquemas y nuevas maneras de reinventar la figura femenina desde lo literario, concibiéndola en este caso, como un dispositivo literario capaz de forjarse, de autoexplorarse y de reconocerse hábil frente al Otro, por supuesto, tomando en cuenta las variantes culturales y sociales de cada época y de manera especial, las sensibilidades de cada era.

## CONCLUSIONES

La subjetividad femenina dentro del espacio literario, se ha convertido en una plataforma de constante discusión entre escritores centroamericanos. Carrillo y Galich, aunque pertenecen a sensibilidades distintas, nos ofrecen un panorama sustancioso sobre esta problemática, enfocándose de manera especial, en la vertiente subjetiva de aquellas féminas letales que trastocan y descompensan el razonamiento masculino.

Desde el inicio optamos por escoger novelas centroamericanas escritas por hombres, porque deseamos reinterpretar desde la contemplación masculina, desde los señalamientos del Otro, la subjetividad de los personajes femeninos expuesta en cada una de las Trilogías. Por eso, en el curso de ambos ciclos narrativos nos encontramos con personajes femeninos cuyas líneas relacionales o vinculares con respecto a la moralidad, el amor, la economía, el poder, los desplazamientos en el escenario social muestran un resquebrajamiento en relación a los parámetros habituales con los que se califica a la mujer.

A partir de nuestra investigación e interpretación, consideramos que en las novelas la imagen angelical que habitualmente sirve para retratar a la mujer desaparece -o al menos languidece-, a merced de la existencia de cuatro “hilos conductores” que son comunes en las narrativas: El sexo-erotismo, el desafío a la heteronormatividad, la emancipación de la mujer, y el develamiento de una subjetividad femenina que impugna los cánones establecidos por el mundo simbólico dominante.

El sexo-erotismo es un elemento constitutivo determinante de los personajes femeninos protagonistas de las novelas, ellas planifican, proponen y deciden las formas de provocar cismas en el escenario masculino, explayando todo un abanico de comportamientos que en nivel aparential pueden ser considerados como libertinos, no obstante, dichos comportamientos les facultan para enfrentar la hegemonía masculina al mismo tiempo que instauran los componentes de la génesis de una subjetividad femenina alterna.

En este sentido, coincidimos con Poláková, al manifestar que los movimientos libertinos de los personajes no son elementos decorativos de las escenas o parte de la utilería donde el hombre sigue siendo el eje de articulación de la narrativa. Por lo contrario, el hombre - aun cuando los escritores se cuidan de no hacer una simple inversión de roles- es franqueado por el despliegue contestatario de la mujer, a fin de poner en relieve un poder cuyas raíces comienzan a debilitar su arraigo por la embestida de las sensibilidades que ingresan a la escena cultural particularmente aquellas de origen literario.

Entonces resulta que, el comportamiento atípico de los personajes femeninos de las novelas - la mujer colocada a la altura intelectual y participativa similar a la del hombre- no es más que el desafío al encuadre hegemónico del poder heteronormativo, y es precisamente este contraste, el que vuelve manifiestas las aristas de una subjetividad que toma distancia, que resignifica, que replantea la narrativa en torno a la construcción perceptual de la mujer.

La mirada monocular ordenadora de la heteronormatividad, se ve enfrentada en los contenidos de las aspiraciones, deseos, acciones femeninas presentes en las novelas, mostrando inesperados desafíos que obligan al abandono de ese foco reduccionista y limitante para resituar lo femenino en otras esferas e instaurar nuevas posibilidades semánticas sobre la comprensión del sujeto, hasta hoy situado en el hombre.

Es en este punto, donde las narrativas literarias muestran sus propuestas más atrevidas para la época en las que fueron escritas, utilizando el cuerpo femenino para esbozar una subjetividad antagónica a la hegemónica, con visos emancipadores de la condición femenina.

Carrillo y Galich concentran su pluma en el cuerpo femenino, mostrando la desnudez como producto del despojo de los significados enraizados en la domesticidad y lo angelical. Entonces, el cuerpo, tanto de la mujer como del hombre asiento de la subjetividad es lo primero que la narrativa coloca en el cuadrilátero social a fin de que, de esa confrontación dialéctica surja la subjetividad negada que necesariamente, en el caso de la mujer, pasa por la emancipación de su cuerpo.

De esa manera, los ciclos novelísticos descorren las cortinas ideológicas, políticas, culturales y económicas que producen la opacidad de la mujer como sujeto, es decir, develan una nueva subjetividad que se advierte en la manera de conducirse de los personajes femeninos. Consideramos que tales proceder se corresponden en esencia con los rasgos propios de lo perfilado como *Femme Fatale*, por supuesto, matizados por las circunstancias históricas y psíquicas de cada personaje. Sin embargo, nuestra labor investigativa no se limitó a encasillar a los personajes en el concepto de *femme fatale*, sino a utilizar el concepto como recurso y dispositivo literario capacitado para modelar, interceptar y controlar el razonamiento masculino y de esta manera agrietar el núcleo hegemónico.

Por otra parte, en el transcurso de nuestra labor investigativa, donde en primera instancia nos preocupó estudiar cómo a través del dispositivo literario de la *femme fatale*, se articula la relación entre subjetividad femenina y forma novelística de dos periodos finiseculares, descubrimos que, efectivamente, el cuerpo como lo plantea Foucault, se ha convertido en el poder organizado que administra la vida y que, si se utiliza como

dispositivo como lo estipula Agamben, puede llegar a dosificar los mecanismos de sujeción. Es decir, la mujer a través del cuerpo es capaz de resistir cualquier tipo de escozor, pues por medio de él puede contrarrestar la sujeción e invertirla de manera temporal, utilizando, además, el erotismo y la seducción como las principales tácticas de micro-resistencias ante las diversas formas del dominio heteronormativo.

Otro factor determinante de la investigación fue haber estudiado la Modernidad y Posmodernidad como sensibilidades y no como periodizaciones literarias. Entendiendo que ambas manifestaciones culturales tienen la capacidad de percibir sensaciones y plasmarlas en la literatura, concretamente, en la forma novela.

Las novelas de Carrillo son constructos narrativos edificados bajo la sensibilidad moderna, pues en ellas podemos apreciar el proyecto de autorreferencialidad que asegura Colaizzi (2004), es decir, los personajes femeninos buscan agenciarse un lugar como sujetos dentro del imaginario social a través de diversos dispositivos como la sexualidad y feminidad fatal.

En la Trilogía, las mujeres dejan a un lado la sensibilidad femenina angelical y se convierten en el objeto del deseo de la mirada masculina, lo que implica el surgimiento de la importancia del poder del cuerpo y el desvanecimiento de las virtudes morales. Y es precisamente ahí, en esa inversión cuando florece la figura de la *femme fatale*, pues no existe mejor dispositivo literario que pueda exhibir su cuerpo con el propósito de alterar los modos de subjetivación dominante.

La subjetividad femenina es la columna vertebral en las novelas de este escritor. Por una parte, la reflexión individual de sus heroínas posibilita su autorrealización y de manera singular, la libertad sexual que experimentan, les facilita menoscabar la integridad

masculina y por otra, presentar a las mujeres fuera del círculo de la domesticidad, incrementa la capacidad de advertir el derrumbamiento del pensamiento heteronormativo.

Considerando que, así como en la Modernidad, la Posmodernidad opera como captador de estímulos, las novelas de Galich son entonces, catalizadores estéticos que hacen tangible el problema de la subjetividad femenina. Es decir, la ficción literaria presente en este ciclo novelístico, exalta las pasiones humanas y encuentra en ellas, mecanismos de poder que logran invertir la sujeción y trastocar los fundamentos androcéntricos.

La perspectiva posmoderna con la que abordamos las novelas de Galich, nos permitió ratificar que la subjetividad femenina también es la columna vertebral de este escritor y que se alimenta sustancialmente de las percepciones que captura la *femme fatale* como dispositivo literario. Según Medina (2010), la realidad del individuo, concretamente del ser femenino, ya no funciona desde el principio lógico-normativo, sino a través de esquemas que priorizan la imaginación, la pasión, lo afectivo y lo transitorio. Por consiguiente, estas derivaciones nos llevan a concluir que, acertadamente en Galich, el personaje femenino principal logra sustraer las sensaciones y preocupaciones de su época y que, además, utiliza su conocimiento empírico para detectar a través de la música popular, la marginalidad, la oralidad y el humor las debilidades de los personajes masculinos, que posteriormente utilizará como herramientas que refuerzan las tácticas de desestabilización de la supremacía masculina.

En definitiva, todo lo anterior nos ayudó a confirmar nuestra hipótesis de investigación, pues detectamos y constatamos que, a través de la forma novela, es posible concebir a la *femme fatale* como un dispositivo literario de gran sensibilidad que responde a los estímulos que genera la Modernidad y Posmodernidad, que capta y extrapola subjetividades femeninas emergentes, que busca constantemente identificarse con otras subjetividades y que de igual forma, es capaz de trasgredir las barreras temporales, de

permea el pensamiento hegemónico y finalmente, agenciarse espacios protagónicos que inviertan los procesos de sujeción, al menos en la ficción literaria.

## RECOMENDACIONES

A partir de nuestra investigación, se recomienda que para futuras investigaciones se considere el estudio y análisis de la transexualidad y el homoerotismo en las novelas de Franz Galich, específicamente en las novelas: *Managua Salsa City ¡Devórame otra vez!*, *Y te diré quién eres, mariposa traicionera*. Estos temas quedaron sin ser abordados, pero son de capital importancia pues representan un desafío a la performatividad de género y a la aprobación de la diversidad humana.

Otra recomendación es abordar la tercera novela de Galich, *Tikal Futura*, desde otras perspectivas que incluyan la Teoría Queer, por ejemplo, o problemáticas ambientales anudadas con las políticas de Estado, o sobre la criminalización del poder oficial o por qué no, desde estudios que descifren las reminiscencias del pasado indígena y que al mismo tiempo las conecten con los desafíos que afrontan las sociedades subalternas centroamericanas.

También recomendamos ampliar el corpus de análisis e incluir de Carrillo *El Evangelio del amor* y de Galich, *Huracán corazón del cielo* y *En este mundo matraca* y así, descubrir si en estas novelas la subjetividad femenina, específicamente la feminidad letal, puede ser considerada un dispositivo que embiste el discurso androcéntrico.

Si posteriores investigaciones desean explorar la producción de Enrique Gómez Carrillo, se recomienda hacerlo de forma paralela con otras manifestaciones artísticas o literarias,

pues este escritor ha sido estudiado desde diferentes enfoques y en múltiples en investigaciones. En cambio, Franz Galich, por ser un escritor poco examinado, brinda espacios sugerentes que pueden ser retomados desde diversas ópticas que pueden versar desde la intertextualidad musical, la oralidad y su conexión literaria, entre otros.

## REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

### Textos literarios

Galich, F. (2009) *Managua Salsa City*, 3ª ed. Managua: anamá Ed.

\_\_\_\_\_ (2006) *Y te diré quién eres, (mariposa traicionera)*, 1ra ed. Managua: anamá Ed.

\_\_\_\_\_ (2012) *Tikal Futura Memorias para un futuro incierto*, 1ª ed. Guatemala: F&G editores.

Gómez Carrillo, E. (1995) *Tres novelas inmorales*, Madrid: Ediciones de cultura Hispánica.

### Textos críticos

Alonso, L. E., Callejo, J. (octubre-diciembre 1999). El análisis del discurso: del postmodernismo a las razones prácticas. *REIS*. 88, 37, 37-73.

Armstrong, N. (1987). *Deseo y ficción doméstica*. Madrid: Cátedra.

Bajtín. M. (1999) *Épica y novela: acerca de la metodología del análisis novelístico, en Teoría y estética de La novela*. Madrid: Taurus.

Bataille, G. *El erotismo*. Tusquet Editores

Bauzá, N. (1999). *Las novelas decadentistas de Enrique Gómez Carrillo*. Madrid: Pliegos.

Bornay, E. (1995). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.

Butler, J. (1997) *Mecanismo psíquicos del poder: teorías de la sujeción*. España: Cátedra

\_\_\_\_\_ (2001) *El género en disputa*. Ediciones Paidós. Buenos Aires

- Colaizzi, G. (primavera, 2004). La construcción del sujeto moderno. *Boletín Hispánico-Helvético*, 29, 75-103.
- De Certeau, M. (1979). *La invención de lo cotidiano I: Artes de hacer*. México: Cultura Libre.
- Eagleton, T. (1997). *Las ilusiones del Posmodernismo*. Argentina: Paidós.
- \_\_\_\_\_ (1988). *Una introducción a la teoría literaria*. Buenos Aires: FCE
- Escamilla, J.L (2011) *El protagonista en la novela de posguerra centroamericana: desterritorializado, híbrido y fragmentado*. El Salvador: Universidad Don Bosco.
- Foucault, M. (2007) *Historia de la sexualidad I: la voluntad de saber* (31a ed.). México: Siglo XXI
- García, E. (2015). *Tres novelas inmorales. La estética decadente de Enrique Gómez Carrillo* (Tesis de Doctorado). Universidad de Salamanca, España.
- Greene, R. (2004). *El arte de la seducción*. Editorial Espasa
- Liotard, J.F. (2000). *La condición Postmoderna* (7a ed.). España: Cátedra.
- Lukács, G. (2011) *Escritos de Moscú: estudios sobre política y literatura*. Buenos Aires: Gorla.
- Medina, F.C. (julio – diciembre,2010). La posmodernidad: una nueva sensibilidad. *Escritos Medellín Colombia*, 18(41). 50, 492-540.
- Méndez, F.A. (¿) El thriller, lo fantástico y las relaciones de poder en: Baile con serpientes y Managua Salsa City ¡Devórame otra vez! *América Central en el ojo de los propios críticos* 95-108.
- Pezzè, A. (¿) La ficción del dinero en Managua Salsa City (¡Devórame otra vez!) de Franz Galich. *Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra*. 45-51
- Poe, K. (2010). *Eros pervertido: La novela decadente en el modernismo hispanoamericano*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Poláková, D. (2016). El guatemalteco parisiense Enrique Gómez Carrillo. *El mundo de la literatura*, 136-138.

Praz, M. (1999). *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona: El Acantilado.

Rancière, J. (2014). *El hilo perdido: ensayos sobre la ficción moderna*. Buenos Aires: Manantial.

Toro, A de. (abril-septiembre 1991). Posmodernidad y Latinoamérica:(con un modelo para la narrativa posmoderna). *Revista Iberoamericana*, (155-156) 28, 441-467.

Werner Mackenbach, W. ,Ortiz, A. W. (2008) (De)formaciones: violencia y narrativa en Centroamérica. *Iberoamericana*, VIII, 32. 81-97

Wilson, C. (2011) *Cruz de olvido y Managua, salsa city: devórame otra vez: el reflejo de los rastros de la violencia en la nueva realidad urbana de la Centroamérica de posguerra*. (Tesis de Maestría). Universidad de San Marcos, Texas.