

Las tres caídas de Beatriz Guido

TERESA ORECCHIA HAVAS
UNIVERSITÉ DE CAEN NORMANDIE
teresa.orecchia17@gmail.com

“En Beatriz, ni aun el lapsus era inferior a la ficción.”
E. Cozarinsky.

Un poco de historia

1. La figura de Beatriz Guido plantea un caso interesante de diálogo triangular conflictivo entre la obra escrita, la crítica y la presencia autoral en el campo literario. Desde la segunda mitad de los cincuenta a los primeros setenta, los años más significativos de su producción, Guido habrá sido una escritora de buen éxito de librería, aunque de recepción crítica en claroscuro. Luego será olvidada en las décadas siguientes, hasta que un cuarto de siglo más tarde, en el comienzo de un nuevo milenio, algunos trabajos críticos renueven el interés por sus libros impulsados por las nuevas miradas proyectadas sobre la escritura de mujeres. En el curso de ese intercambio irregular y heterogéneo de larga duración, los textos y su autora habrán pasado así sucesivamente de la notoriedad (apoyada en parte en los medios) a la oscuridad o la indiferencia, y luego nuevamente a cierta visibilidad o reconocimiento avalados esta vez por lecturas académicas, en un último tramo del recorrido que postula razones perfectamente diversas, si no opuestas, a las que respaldaban o justificaban los juicios anteriores. En resumen, su ejemplo representa por sí solo una suerte de radiografía de las tradiciones críticas argentinas, incluida la crítica periodística, frente a un caso determinado. Es decir, una fotografía de las maneras de escribir, de leer y de comentar la prosa narrativa escrita por mujeres dentro de un amplio lapso que va desde la década del cincuenta hasta principios del siglo XXI.

2. En los años sesenta y setenta, los libros de Beatriz Guido, narradora premiada (Emecé, 1954) de rápida trayectoria comenzada en la década anterior, se venden como *best-sellers* (las cifras de sus ediciones locales pueden dejar pensativo al lector actual¹), pero ese mismo dato los vuelve susceptibles de reserva por parte de las lecturas especializadas, y en particular de la crítica académica. Aunque muestran capacidad de invención y cierta osadía temática, se estima que sus ficciones no tienen la envergadura ni la originalidad de las de los escritores consagrados o en vías de serlo – quienes, además, están exentos de la dudosa fama que por lo menos hasta el fin de los sesenta otorga el hecho de ser leído por muchos–, ni, por supuesto, el interés artístico o polémico de las obras vanguardistas de los sesenta. Por otra parte, la serie de sus novelas de tema político, que despierta gran atención del público, es frontal y agudamente criticada por intelectuales de la izquierda (Viñas, Jauretche, Sarlo), tanto por su visión maniquea del peronismo como por el imaginario burgués que la sustenta. Durante esos años, Guido es entonces sucesivamente una escritora premiada y de éxito, un personaje público y una autora acerbamente criticada por su ceguera ideológica o su pertenencia de clase. No se la comenta o asocia tanto con uno u otro de sus pares como con aquellas coetáneas cuyas que venden bien sus libros (Silvina Bullrich, Marta Lynch), cuya discutida notoriedad da fácilmente materia para un enfoque crítico biográfico, característico del periodismo de divulgación². Es cierto que se trata de una época en la que prosperan las revistas de opinión (*Primera Plana*, *Panorama*, *Confirmado*), que detentan una influencia marcada sobre el lector medio bajo la bandera del *aggiornamento* del gusto, en medio de un mercado del libro argentino expandido por la acción de nuevas editoriales.

3. En realidad, el lugar de Beatriz Guido en el campo literario de las décadas del sesenta y del setenta puede pensarse como intermediario entre diferentes actores de la vida cultural. Así, su proximidad con insignes escritores de *Sur*³ se da en paralelo con su cercanía amistosa con quienes hacen *El escarabajo de Oro*⁴, mientras su conocimiento personal de ciertos jura-

1 Según la misma B. Guido, en 1965 se venden cien mil ejemplares de *El incendio y las vísperas* (Rodríguez Monegal, 1968; 213).

2 La persistencia de la línea biográfica en el tratamiento de estas escritoras puede comprobarse aún en ensayos mucho más recientes como el de Cristina Mucci (2002).

3 La revista da cuenta puntualmente de los primeros libros de Guido. La reseña de *La caída* lleva la firma de Bioy Casares (1956), quien apunta los progresos cumplidos por la autora desde la época de *La casa del ángel* y encomia su imaginación.

4 Ver por ejemplo la elogiosa opinión de Lilita Heker: “Beatriz Guido, la mejor escritora

dos de los premios nacionales de literatura, que ella misma comenta jocosamente en diferentes entrevistas, no es obstáculo para su presencia en revistas de gran tiraje (*Confirmado*). Luego, sus textos y adaptaciones para el cine hacen más complejo e híbrido su perfil, aun cuando, interrogada sobre este punto, ella misma separa siempre claramente su obra literaria de las colaboraciones cinematográficas (Rodríguez Monegal, 1968; 211). Pero la asociación creadora con el cineasta Torre Nilsson amplifica su figura, al precio de volverlos hasta cierto punto indisociables. Algunas entrevistas de los sesenta, que no desmienten ni su familiaridad con los medios ni su oficio de escritora consagrada, aportan un buen testimonio de esa particular presencia suya, en especial la charla con Vicente Battista en *El Escarabajo* (1964), la celebrada entrevista de Horacio Verbitsky en *Confirmado* (1966), y el largo diálogo de escritores con Rodríguez Monegal (1968), publicado en un libro donde ella es la única mujer escritora solicitada sobre un total de doce autores⁵.

4. A pesar de esa estela de notoriedad, o en parte a causa de ella, Guido es mayormente ignorada por la institución universitaria en los sesenta, una década de serios intentos de modernización académica. Sus libros no figuran en los programas de literatura argentina, que tienden por entonces a ser abarcadores, lo que es un signo más de su situación poco valorizada en ese espacio⁶. La confirmación de una fuerte reticencia polémica viene luego puntualmente de la crítica de los primeros setenta, que se encuentra en pleno intento de actualización interpretativa y de compromiso político. Un artículo de Beatriz Sarlo (1970) puntualiza con brío los problemas de punto de vista y de colocación ideológica de la autora, y descalifica sin atenuantes los libros suyos que *deshistorizarían* la historia, como las novelas *Fin de fiesta* (1958), *El incendio y las vísperas* (1964) y *Escándalos y soledades* (1970). Esta sagaz crítica política, unida a los contundentes juicios negativos de David Viñas y a las agudas observaciones sociológicas de

de nuestro país, es, además, entre los hombres y mujeres de su generación, la más lúcida, la más coherente, la más auténtica. La más escritor” (*sic*) (Vásquez Santamaría 1965: 22).

5 La otra mujer entrevistada por Rodríguez Monegal es la pintora Leonor Fini. Guido es también la única mujer seleccionada en el ensayo de Noé Jitrik sobre *Seis escritores de la nueva promoción* (1959). (Pirsch 2013, n.4).

6 Es evidente que el dato no debe entenderse de manera absoluta sino en complemento de otros, por ejemplo, el hecho de que en esa misma época eran muy pocas las escritoras contemporáneas cuyos nombres figuraban junto a los de sus colegas hombres en los programas de lecturas obligatorias de los estudiantes.

Arturo Jauretche, ejercerá una larga influencia sobre la recepción de los libros de Guido, notable aún en algunos análisis recientes⁷.

5. En cambio, hacia el fin de los sesenta, se incluye a Guido en la primera enciclopedia crítica de literatura argentina (*Capítulo*), que se publica en fascículos al alcance del público y está redactada por universitarios. Luis Gregorich (1968) propone allí un enfoque generacional –se estudian los narradores surgidos en torno a 1955– donde Guido figura en lugar destacado junto a David Viñas y Héctor A. Murena, seguidos por autores representativos de las “otras formas de realismo social”.
6. Poco más de una década más tarde, la segunda serie de la colección *Capítulo* trata más cuidadosamente a Guido, dentro de un número dedicado a las escritoras del período 1940-1970. Allí, Renata Rocco-Cuzzi e Isabel Stratta la comparan, en cuanto a la “atención de la crítica y del público”, con el caso de Alfonsina Storni en los años 1920-1930 (1981; 505). Si bien el enfoque es nuevamente generacional, las autoras estudian mejor el contexto de transformaciones sociales y editoriales de la época, insistiendo en la profesionalización reciente de las escritoras y en el abandono de una temática diferenciada, percibida hasta entonces como característica de la literatura de mujeres, en favor de temas no marcados genéricamente. Es decir, insisten en cierta “desfeminización” de la escritura, uno de cuyos parámetros sería la presencia de narradores neutros o masculinos en una gran parte de la obra de Guido, mientras que los relatos de infancia y adolescencia con los que se inició habían sido construidos a partir de voces femeninas.
7. Casi olvidada en las décadas siguientes, la literatura de Beatriz Guido reaparecerá en los trabajos especializados hacia fines de los noventa, como consecuencia de la corriente de relecturas feministas de la narrativa latinoamericana escrita por mujeres. La crítica de género inaugura entonces una mirada teórica diferente y nuevos análisis sobre su obra, siempre centrados en el aporte literario⁸. Hasta ese momento de recuperación por una crítica de origen académico con la consecuente inserción de sus libros en los programas de estudios universitarios, el abordaje especializado que ya se dedicaba a autoras argentinas poco o mal leídas en el pasado, como Norah Lange o Silvina Ocampo, había dejado mayormente de lado sus novelas.

7 Por ejemplo, el ensayo de María Rosa Lojo (2000) en la prestigiosa *Historia crítica de la Literatura argentina*, que trata a Guido según los presupuestos de Viñas.

8 Ocasionalmente se mencionan las colaboraciones con el cine de Torre Nilsson como un componente interesante de su figura de escritora ‘moderna’ (Domínguez, 2007).

Pero por fin, la línea de revalorización crítica que encumbraba a Storni (*passim*), revisitaba a Lange (Sylvia Molloy), y proclamaba la excelencia de Ocampo (Daniel Balderston, S. Molloy), terminó por operar igualmente sobre la producción y la figura de Guido. En esa nueva perspectiva, si bien se fue haciendo visible poco a poco el conjunto de la obra, se focalizaron en particular sus dos primeras novelas, estudiadas en tanto relatos de formación (Lagos Pope, 2003 [1996]) en los que interesaba sobre todo la representación de una toma de autoconciencia femenina confirmada por el incipiente ejercicio de la escritura que algunas de las protagonistas practicaban o se preparaban a practicar (Domínguez, 2004).

8. Esta tendencia se afirma al avanzar el nuevo milenio. Se la percibe como una escritora cuya colocación en la serie de voces femeninas de su época se debe revisar, se comentan más específicamente ciertos aspectos de la creación novelística –personajes femeninos, figuras de la familia– (Domínguez, 2007)⁹, e incluso se intenta someter a los textos a ciertos parámetros teóricos actualizados, como la idea de una “narrativa del desplazamiento” genérico (Pirsch, 2013). Se relea también en parte el corpus de la recepción, ampliamente marcado a partir de los sesenta por una interpretación socio-histórica de las novelas de trama política (Zangrandi, 2016). La crítica de género ha contribuido así a clarificar el lugar de la obra de Guido dentro de sus contextos de publicación (ideologías culturales, problemáticas de la escritura de mujeres, etc.)¹⁰, mostrando al mismo tiempo una mayor disponibilidad para el análisis de sus textos que la influyente crítica sociológica de los comienzos¹¹.

9 Con esta línea puede vincularse el artículo de Carmen Perilli (2004) en la ya citada *Historia crítica de la Literatura argentina*.

10 Otro signo de reconocimiento institucional a una figura polivalente es el homenaje que le dedica en 2008 el Centro Cultural Rojas de Buenos Aires al cumplirse veinte años de su muerte, en el que participan una crítica (Josefina Delgado), un cineasta (Manuel Antín) y una actriz (Graciela Borges).

11 Un resumen del estado actual de la cuestión ‘Beatriz Guido’ puede leerse en la entrada que le dedica la enciclopedia *Latin American Women Writers* (2008), cuyas líneas finales dicen: “Currently, less attention is paid to the political evaluation of her work, as opposed to other aspects, such as genre. Guido represents, in the words of Mizraje, “the most potent female voice in an emphatically masculine generation.»

Por qué errar el blanco

9. Por mi parte, quisiera releer cierta problemática de lo incumplido, o del objetivo errado, que creo proponen esas tres novelas con narradoras y protagonistas femeninas con las que la autora inicia su carrera pública, que han sido revalorizadas como relatos de formación donde se representarían casos de *empowerment* femenino. Creo que esa problemática cuestiona, o al menos matiza fuertemente, el optimismo crítico que preside a las lecturas de referencia. Me refiero a *La casa del ángel* (1954), *La caída* (1956) y *La mano en la trampa* (1964)¹², que son, respectivamente, el primero, el segundo y el cuarto de los libros publicados por Guido, y pueden leerse como una serie en el marco de las dos retóricas narrativas que ella trabaja en el período 1950-1960: las ficciones protagonizadas, y a veces narradas, por muchachas que buscan un futuro y quieren escapar a la prisión familiar, y las novelas de tema político (antiperonista), con protagonista y narrador masculino, cuyo primer ejemplo es *Fin de fiesta* (1958). Cabe señalar, por otra parte, que la crítica trata a menudo conjuntamente los dos primeros libros citados, tanto a causa de la cronología de publicación como de ciertos rasgos compartidos del discurso del *Bildungsroman*, mientras el tercero, una novela corta que introduce un volumen de cuentos del que lleva el mismo título (*La mano en la trampa*), aparece menos frecuentemente incluido en el mismo grupo.
10. Me centraré en el problema de la resolución narrativa de los conflictos y proyectos que encaran las protagonistas, un punto que me parece a la vez central y portador de contradicciones en el discurso de esos relatos. Si bien puede considerarse, como lo hace la crítica de género, que algunos de los personajes encontrarán en la escritura una manera de dar forma a una toma de conciencia de su propia condición (Albertina en *La caída*), o de las normas patriarcales que rigen sus vidas (Ana en *La casa*), parece llamativo que el desenlace que se da a sus historias comporte en todos los casos el fracaso de las empresas que intentan. En los tres libros las protagonistas se plantean objetivos que pueden asimilarse o resumirse a la necesidad de dejar la infancia¹³ o la adolescencia, pero en ninguno de ellos logran cumplir

12 No son los primeros libros escritos por Guido, que había debutado como cuentista con *Regreso a los hilos* (1952; edición privada), pero sí los primeros en aparecer en ediciones comerciales. El manuscrito de *La mano en la trampa* está fechado en 1960.

13 Dice la protagonista de *La casa*: “Nada temía con tal de que mi vida no fuera semejante a la de mi madre y mis hermanas” (106).

con éxito esa aspiración, sea que sus impulsos las lleven a situaciones sin salida (*La casa, La mano*), sea que sólo logren retroceder hacia una condición previa (*La caída*). Tampoco el encuentro de esos personajes con el mundo de los hombres resulta una etapa franqueada en el camino hacia la independencia sexual y la madurez afectiva; es más bien lo contrario, un episodio de mistificación sufrida y/o auto-infligida, que en lugar de aportar una experiencia positiva de reafirmación personal, aporta inmovilismo y encierro. El tema del devenir adulto se recorta así sobre el horizonte irremediabilmente bloqueado de los personajes principales.

11. Por cierto, los estudios sobre la novela de formación hispanoamericana han relevado la presencia frecuente de los finales inciertos o fracasados en el trayecto de las protagonistas del *Bildungsroman*. Ya en 1985 Edna Aizenberg advertía:

En un reciente estudio sobre la crítica feminista y la literatura latinoamericana, Cynthia Steele¹⁴ postula que un modo de narración típicamente femenino en Hispanoamérica es lo que ella llama el “*Bildungsroman* fracasado” (*failed Bildungsroman*). Éste vendría a ser una versión de la tradicional novela de aprendizaje en la cual la heroína, en vez de lograr la autorrealización y la integración personal –como es el caso masculino–, termina frustrada, sacrificada o muerta (539).

12. En cambio, Aizenberg descarta enseguida la posibilidad de considerar sin más ciertos textos escritos por mujeres (como los de Teresa de la Parra) como una transgresión del paradigma, recordando que el modelo mismo de la novela educativa es equívoco, puesto que no todas las novelas con protagonista masculino terminan con la obtención del objetivo buscado, y atribuye lúcidamente este rasgo, entre otros factores probables, a la frecuente índole autobiográfica de ese tipo de relatos, “que impide una resolución definitiva de la historia” (540).

13. Por su lado, y aunque tales desenlaces no están ausentes en la novela de personaje masculino, la crítica más reciente ha explicado su frecuencia más elevada dentro del corpus femenino como uno más entre los rasgos ficcionales que remiten a las dificultades de las mujeres para lograr autonomía dentro de sociedades y culturas que las frustran en su desarrollo (Lagos Pope, 2003; Gómez Viu, 2009). Esta lectura, coherente en sus líneas gene-

14 Steele dice: “Are there distinctively female modes of narration in Latin American literature? (For instance, my research suggests that one typical female plot may be the failed Bildungsroman, with a final twist involving the heroine’s total failure or death.) » (1983; 327).

rales, asocia entonces los imaginarios textuales a cierta reproducción de la realidad, a cierta intención de corte testimonial, aun cuando insiste en el paso adelante que dan las autoras al representar las aspiraciones e impases de la condición de las mujeres.

14. En este sentido, mi intención no es discutir una vez más las características de la novela de aprendizaje, sino centrarme en ese discurso ficcional con el que se termina frustrando un recorrido de posible autoemancipación en las novelas de Guido, lo que por cierto no invalida de ningún modo su inserción en el marco retórico del aprendizaje, pero la modula y la precisa. Examinaré por lo tanto el imaginario del bloqueo, del errar el blanco, que se despliega abiertamente en los textos de esta escritora, a partir de dos categorías textuales con las que claramente se registran el fracaso o la frustración: el espacio narrativo y la representación del cuerpo de los personajes femeninos.

Espacios 1. La casa como locus y agente del fracaso

15. Las tres novelas eligen la casa familiar como escenario para lo esencial de la acción y remiten fuera de ella, a la aventura del exterior, en episodios de dimensión e importancia variable. Pero *La caída* presenta un escenario exterior más desarrollado y significativo que las otras dos, por eso la trataré separadamente.
16. La selección de la casa familiar como locus activo en las historias personales y como vector de la historia social, objeto material que atestigua la dominación del patriarcado en las costumbres porteñas de los tres períodos que enfocan las novelas, es un tópico frecuente en la literatura de ficción que escriben algunos autores argentinos de origen social medio-alto en los años cuarenta y cincuenta. Baste el ejemplo de *Las ratas* (1943), de Bianco, una novela que comparte cierto imaginario del secreto, la transgresión y el crimen de familia con *La mano en la trampa*, o incluso, en términos centrados justamente en la decadencia del patriarcado, *La casa* (1954), de Mujica Láinez, que se publicó el mismo año que *La casa del ángel*. Las escritoras de la misma extracción (Carmen Gándara, Elvira Orphée, Sara Gallardo) enfocan en cambio como escenario novelístico más habitual las mansiones en el campo, estancias, propiedades de larga prosapia, refugios de nostalgia y recuerdos de infancia o juventud.

17. Vista desde el ángulo de las lecturas críticas que estudian el destino de las mujeres y sus transposiciones artísticas en contextos de dominación patriarcal, la casa aparece como un *topos* cargado de sentidos contradictorios. Como lo ha señalado detalladamente Lucía Guerra:

Lejos de ser ese lugar estático y omitible en los discursos acerca de la ciudad, la casa posee una pluralidad de significados en su función de albergue para la familia, verdadera estructura nuclear de la nación. [...] Más importante aún, la casa es el primer lugar de entrenamiento para los futuros ciudadanos: es allí donde los niños aprenden el control y pautas culturales del cuerpo, los primeros procesos de normalización social, un sentido de la individualidad y los guiones performativos de “lo femenino” y “lo masculino”. (2012; 820) [...] Pero aparte de estos aspectos, la casa es también el lugar de lo secreto y lo prohibido, de la violencia intrafamiliar y la imposición de la autoridad. [...] La casa, desde los albores de la cultura de occidente, es también un espacio del poder, la vigilancia y el orden jerárquico. [...] Es más, el patriarcado ha tenido como fundamento una espacialización en la cual la casa resulta ser el cerco territorializador impuesto a la mujer en su posición subalterna (821)

18. Guerra considera que, en el marco de la novela latinoamericana escrita por mujeres pertenecientes a la clase media o a la alta burguesía, la casa se convierte en un ideologema, es decir, un signo plurisémico, y subraya que en el tratamiento ficcional de ese signo se puede notar la impronta de diversas posiciones feministas de las autoras.

La casa es un espacio recurrente, un eje ficcional de diferentes significados en una resemantización que responde, en gran parte, a las diferentes ideologías feministas [...]. En estas novelas, la casa funciona en un doble contexto: el del imaginario predominante a partir de una noción masculina y el de un imaginario subalterno que corresponde a una perspectiva femenina (824).

19. La novela *La casa del ángel* parece escrita casi programáticamente para confirmar estas hipótesis. La casa patriarcal de una familia de la burguesía porteña del 900, situada en el barrio tradicional de Belgrano, representa por cierto un recinto en donde domina la ley del padre y los rituales tradicionales de la familia, escenario doméstico que se prolonga sin tropiezos en el espacio de la quinta de Adrogué, refugio de los veranos de la infancia. Sin excepción, la madre actúa allí como cómplice de normas y prohibiciones, está atada a los prejuicios de la burguesía católica de la época y educa a sus hijas en consecuencia. Pero un espacio exterior, el parque que rodea la casa, se convierte en la vía de entrada de una perturbación extraña a ese mundo reglamentado al dar paso al viejo ritual masculino del duelo. Con el duelo, que el parque alberga por decisión del jefe de familia, ya que corresponde a una revancha política que lo favorece, irrumpe en la casa la

Historia, como no ha omitido de señalarlo abundantemente la crítica (*passim*). Junto a la historia política, la ficción esboza también la presencia de la historia social en una breve viñeta sobre unas manifestaciones de obreros del 1º de mayo, que apedrean la estatua del ángel desde la calle (162-163).

20. El ángel de piedra identifica la casa de la ficción. En su nivel más literal, la figura es epíteto de la casa burguesa, con esculturas o estatuas que adornan el exterior, y sugiere igualmente la idea de la protección, del ángel guardián que en las estampas y los cromos vela por los niños: “Es un ángel, o un arcángel solo, no hace *pendant* con ningún otro” (25-26); “La terraza del ángel me pertenecía” (102), dice Ana; “Esa ventana [de su cuarto] no se abriría a la terraza del ángel, sino a otra, la que miraba hacia el parque” (84). Ana atisba el mundo que la circunda a partir de las dos ventanas, pero una de las terrazas recorta un espacio que se percibe como privado y custodiado, mientras la otra propone la apertura al exterior, a un parque impregnado de sensaciones infantiles, bruscamente connotado por peligrosas empresas masculinas.
21. En relación con la modelización social de las conductas de género, hay que recordar precisamente que la figura del ángel que ampara es también rica en sentidos derivados consagrados por la historia de la cultura. El tópico del “ángel del hogar”, cristalizado por el lenguaje, se ha empleado así tradicionalmente en las sociedades latinoamericanas para calificar a la mujer irreprochable que vive de puertas adentro. Como lo recuerda Lucía Guerra (824), la imagen circulaba habitualmente en el siglo XIX en complemento de la de la Virgen María como modelo prescriptivo de las virtudes y deberes de la mujer. Los discursos literarios decimonónicos dramatizan por su parte ese prototipo doméstico y angélico, siempre atado por “cadenas insolubles” (826), asociándolo con enfermedades penosas o monstruosas.
22. Sin llegar a usar la figura del ángel como un objeto al servicio de un tono extravagante o cuasi fantástico como se podría esperar por ejemplo en Silvina Ocampo¹⁵, Guido la aprovecha primero para sugerir los grandes matices de la sensibilidad fantasiosa de su personaje principal. Por eso, esa silueta fija en la piedra que “permanece con la misma sonrisa, invierno y verano” (76) y recuerda los ángeles de bóveda de los cementerios patricios contrasta con los terribles ángeles vengativos del Apocalipsis que atemori-

15 Sobre una presencia de lo fantasmático que corrige los límites canónicos del género fantástico en Ocampo, ver Orecchia Havas (2000).

zan a las niñas, o bien confirma su carácter apaciguador, disperso como un signo repetido en los mil objetos familiares de la casa burguesa (76-77). En la escena en que los manifestantes apedrean la estatua, Ana imagina al ángel herido, lo supone mortal: “Salí a la terraza. El ángel había perdido parte de su nariz y alguno de sus dedos. Estaba sucio de barro y de un líquido rojo; vi que sangraba” (163). La figura es interesante, porque si bien en la ficción la estatua no es derribada, las “heridas” del ángel, su oprobio teñido de barro, lo señalan ante el lector como un ángel caído, un custodio del hogar estropeado y vencido. De esta manera, tanto la imagen literal como la imagen figurada del ángel del hogar incorporan la idea de la derrota, que insiste precisamente sobre la posibilidad de caer, de deteriorarse, de *sangrar*. Transpuesta al plano de los significados simbólicos que designan la condición femenina, la posibilidad de caer designa a su vez el riesgo de cometer pecado carnal, gran preocupación del patriarcado, facultad negativa atribuida a la mujer, destinada a cristalizarse en el léxico: no se puede olvidar que la figura de la mujer caída es un motivo habitual en el folletín, el tango y el cine, los géneros populares de la primera mitad del siglo XX. Ana, la muchacha que infringe las leyes del lugar que le corresponde en el tablero familiar seduciendo a su pesar a un hombre que la viola, queda, como el ángel, confinada en la casa, atada a un secreto, “ángel [caído] del hogar” incapaz de salir de su hieratismo y su misterio.

23. Si en el imaginario androcéntrico la casa es un espacio destinado a proteger del exterior, asignación compartida en las sociedades patriarcales por las mujeres que asimilan la casa a un refugio que las cobija aun cuando las encierre y las limite, se puede observar que en las novelas de Guido ese imaginario compartido se exhibe como una triple fantasía. Fantasía masculina de poder y violencia (el padre apostrofa a la madre, la remite a sus penates e impone la presencia de sus hijas adolescentes en la mesa, junto al futuro duelista); fantasía de inviolabilidad femenina (la madre se opone al duelo en nombre de principios religiosos y del carácter sagrado de la casa); fantasma ambivalente de la narradora, que encomia el espacio seguro de la casa, pero aspira a romper sus límites; en el momento de la violación se cruzarán los valores simbólicos de la casa y del parque, el ‘adentro’ que representa Ana y el ‘afuera’ que encarna Pablo Aguirre. De modo que la novela escenifica el imaginario de la casa-útero desde diversos ángulos, que por una parte reproducen llanamente las ideologías masculinas y por otra indican su grado de impregnación en los comportamientos femeninos.

24. Sin embargo, aquí Guido imprime una inflexión que perturba la retórica mimética del texto. Al poner en crisis las figuras de la casa y del ángel (el ángel se resquebraja, la casa alberga la violación), elabora una forma de doble discurso: por un lado, parece acatar o reproducir metafóricamente y sin abandonar el punto de vista de la narradora la idea tradicional de la mujer caída, que tras la transgresión no tendría más destino que la impotencia y el ocultamiento. Por otro, monta un relato ambiguo de conductas y afectos que desestabiliza la literalidad del anterior y permite sugerir que la crisis es el signo de una visión femenina juvenil que comienza a ser autoconsciente e intenta sustraerse a las normas que la oprimen. El discurso de la ambigüedad que afecta las acciones principales –en particular, la decisión de Ana de ir al cuarto de Aguirre en la noche previa al duelo¹⁶, y luego, la extraña relación que ambos mantendrán dentro de la casa, en un tiempo sin futuro previsible y sin término– revela esta dimensión. Discurso mimético y discurso ambiguo son entonces las dos caras de una posición subjetiva inestable que determina la totalidad del relato, procesándolo según la necesidad de contradecir los lugares comunes de la dominación patriarcal sin anularlos o eliminarlos por completo. Por eso, Ana, la muchacha que intenta romper el encierro de la casa, quedará atrapada en un tiempo cíclico que no cesa, incapaz de completar el sentido de su acción rompiendo el círculo encantado de la niñez y de la dependencia familiar. Ese objetivo quedará incumplido, o se habrá cumplido sólo a medias y al precio de una herida definitiva de la femineidad. Por prueba el desenlace, donde dos soledades unidas por un secreto se hacen frente para siempre en una especie de absurdo o decadente ritual doméstico (13-15). Por prueba la nostalgia del mundo de la infancia, perdido para siempre como un cristal que se ha roto:

Pero yo había perdido para siempre la sombra del ángel de mi ventana, la plaza de las barrancas, el parque, la glorieta de las glicinas.

Comencé a habitar el páramo que él había abierto para mí la noche del duelo. Salía de mi casa por las mañanas y no regresaba hasta el atardecer. Caminaba por la ciudad, hasta perderme en los barrios más tristes y apartados... Pero siempre, al doblar de una esquina, estaba él, esperándome. No sé si está vivo o muerto. No sé tampoco si somos dos fantasmas; debíamos haber muerto aquella noche; él en el parque, y yo en la terraza del ángel (174-175).

25. La novela corta *La mano en la trampa* comparte con *La casa del ángel* un imaginario de la condición femenina que subraya las mismas

16 “Dentro del contorno opresivo de la casa, la única alternativa posible parece ser la imaginación que se canaliza sólo en la fantasía erótica, en un Deseo específicamente sexual que gesta y motiva la aventura” (Guerra, 828).

preocupaciones, pero tratadas con un discurso que no se priva de dispositivos melodramáticos y de tonos esperpénticos. La acción ocurre en un pueblo en los meses de las vacaciones de verano y enfoca las experiencias adolescentes de personajes de diferente origen social. De la época del novecientos, encuadre temporal de la primera ficción, con sus arcaísmos (duelos, fiestas patrias, pacatería, catecismo de buenas costumbres) y sus clases altas aún intocadas por la agitación social, se ha pasado a un período coetáneo al de la escritura, cuyas pautas de relativa modernización están indicadas en ciertos objetos: el automóvil de carrera, el departamento en la ciudad, la progresiva reducción del terreno de la estancia, el loteo de los campos y la especulación inmobiliaria. Sin embargo, las huellas de un tiempo conflictivo que no desaparece, de un pasado que no ha podido integrarse al presente, resurgen bajo la forma de la decadencia y del secreto. Se ha dejado atrás la ciudad, los barrios residenciales protectores y el grupo demasiado cohesionado de las niñas burguesas, y se inviste en cambio un espacio social en curso de irremediable deterioro, seres y cosas dejados al margen del cambio, una mansión sometida al paso del tiempo, ocupada por mujeres solas presa de viejas heridas de las que no se habla. No hay hombres en la familia, y los que tienen algo que ver con ella son exteriores, lejanos, improbables (como el prisionero norteamericano), oscuros (como el padre), cómplices abusivos (como Achával). En ese universo propicio para situaciones de sentido ambiguo, el pueblo, el verano, el tiempo de los juegos, las aventuras infantiles, todo está pervertido por algo no dicho que pende sobre la casa como una marca ominosa.

26. Ambas novelas operan sobre un esquema narrativo semejante: el mundo de las apariencias se fractura por acción de una adolescente que busca romper la telaraña del grupo familiar y ambas protagonistas terminan empujadas a destinos de silencio e inmovilidad. Pero en la primera, la crisis surge como un impulso violento cuyas consecuencias se sofocan con el silencio, mientras que en la segunda es el efecto de un mal larvado que tarde o temprano debe desencadenarse. *La mano* representa un sujeto femenino que va más allá de la acción impulsiva y que es capaz de llevar a cabo una investigación activa sobre otra mujer, aun cuando ésta tenga un desenlace paradójico. Enfocando el deseo de la protagonista de descubrir el secreto que encierra un cuarto más o menos inaccesible de la casa, el relato desnuda los tabúes del grupo familiar, sus prohibiciones y transgresiones, y de esta forma, levanta el acta de los hechos inconfesables que se atribuyen a

las mujeres a fin de censurarlas y someterlas. El tópico de la mujer encerrada se elabora entonces en contrapunto con las ideologías sociales: si lo que la sociedad o la familia ocultan tradicionalmente es lo anormal, lo que aquí se oculta es un cuerpo femenino, aunque no se aluda a él sino a un monstruo (el opa), un niño o adulto retardado cuya identidad no queda clara. La sustitución de la mujer de pasado incierto, cuya existencia y confinamiento real se esconden, por la mención del ‘opa’ supuestamente vergonzante de la leyenda familiar no es nada anodina, y recuerda algunos antecedentes literarios del personaje de la mujer ‘monstruosa’ exiliada entre cuatro muros por obra del despotismo masculino (con el ejemplo canónico de *Jane Eyre*). Pero a diferencia de estos casos, el texto de Guido no ofrece un develamiento seguro de la historia previa, sobre la cual cantidad de preguntas quedan sin respuesta, a comenzar por las circunstancias concretas de hechos aparentemente inconfesables a los que se alude en diálogos siempre imprecisos (20; 40-41; 46-47). A diferencia de lo que ocurría en *La casa*, en donde se describía una estructura clara de relaciones familiares, Guido acude aquí a un oscurecimiento de las acciones y motivaciones del pasado de los personajes. El procedimiento, que recuerda un poco los misterios e inverosimilitudes del folletín, pone notoriamente de relieve la confusión y ambivalencia de los prejuicios que encierran desde siempre a las mujeres en el marco cómplice de las familias. Muestra nuevamente la cara dominante y arbitraria del patriarcado, dejando que el lector juzgue por sí mismo lo incierto y lo enigmático de los hechos.

27. La convergencia de imaginarios entre ambas novelas es igualmente visible si se observa a la narradora de *La casa* (Ana) y a la muchacha de *La mano* (Laura) acercando el foco a la etapa final de sus recorridos. Ambos personajes de adolescentes están diseñados para escenificar deseos femeninos de autoafirmación, pero la ambivalencia de esos deseos conscientes, ya presente en el primer libro, se subraya en la novela breve. En *La casa* la adolescente que se rebela contra las buenas maneras a través de un gesto instintivo de seducción intenta en vano romper el cerco de la impunidad masculina, que en definitiva resulta infranqueable, porque el hombre reacciona con la prerrogativa brutal de la violación, así como el padre había reaccionado frente a la madre confirmando la violencia con el ritual viril del duelo. A partir de aquí, la mentalidad patriarcal invade incluso ambiguamente el pensamiento de la narradora, que acepta sin desmentirla la repeti-

ción en el encierro de los días de la casa-útero, y constata el tiempo cíclico del que ya no saldrá:

Ahora nos servirán el café. Yo, lentamente, termino el postre, para que no llegue ese momento. Tendré que levantarme, servirlo yo misma y acercarme a él para ofrecerle esa pequeña taza de porcelana que no ha dejado de temblar en mi mano durante todos estos años cada vez que se la acerco. [...]

En esa mesa infinita –cubierta por un mantel blanco y un Capo-di-Monte de ángeles regordetes y pastores barrigones, con catorce sillas vacías alrededor– hemos quedado solos, mi padre, él y yo, los viernes a la noche (13).

28. *La mano* presenta por su parte una variante muy sugestiva del mismo esquema de frustración final: “Dejé de llorar. Después de todo, tenía que acostumbrarme. Eran dos cuartos; quizá uno solo, donde él nos había encerrado” (53). Pero aquí el final no es independiente de las autofiguras de la protagonista, que espera terminar la pesquisa ocupando el lugar de la otra, la prisionera, en una imagen identificatoria claramente fantasmática: desea quedar inmóvil como la mujer a la que espía e investiga, semejante a una muerta en vida. Con una nueva vuelta de tuerca de la vocación folletinesca del discurso narrativo, ese inquietante deseo se va flexionando hacia una voluntad de sustitución de la “otra” en el plano sexual, hasta llegar a la seducción del mismo hombre y luego a la confusión de los cuerpos femeninos (52). De este modo, si en *La casa* el secreto encierra definitivamente al agresor y a la adolescente en un silencio que clausura todo cambio posible, en el segundo caso la seducción cumplida y prolongada no hace más que anunciar una vida vacía y circular, de la que es espejo el nuevo espacio del departamento en la ciudad, preparado como escenario de un enclaustramiento diferente, pero no menos significativo y decisivo que el de la casa. Como si a mayor audacia y emprendimiento del personaje femenino –la protagonista activa y sagaz de *La mano*–, el fracaso que lo espera bajo la forma de caminos sin salida fuera más radical.

29. En consecuencia, si las protagonistas de Beatriz Guido no recuperan la casa como resultado de un proceso de afirmación haciéndola sitio de su propia historia, lo que sería muestra de una posición discursiva claramente feminista (Guerra; 830), en cambio puede decirse que la escritora está en una situación intermedia frente al pausado avance de las ideologías de género, y que sus textos identifican momentos de crisis en el régimen de apropiación masculina del espacio vital de las mujeres. Tales momentos de crisis centrados en el topos de la casa se narran con un lenguaje de la subjetividad, privilegiando el punto de vista de las protagonistas, y ponen así de

manifiesto un imaginario de las rebeldías femeninas. Pero se trata de voces que no se alejan de lo denotativo, del relato de hechos y la descripción de afectos, dentro de un discurso del que están ausentes marcas significativas como la ironía o el sobreentendido, que indicarían una verdadera distancia conceptual frente a la experiencia. En esa medida, las narraciones no dejan de exponer las vacilaciones que comprometen las subjetividades femeninas y su dificultad para revertir de manera concluyente los frenos y mistificaciones que las oprimen.

Espacios 2. La casa en el espacio fronterizo de la ciudad

30. El imaginario de la búsqueda de afirmación femenina entrecruzado con el motivo del errar el objetivo presenta en *La caída* ciertas pautas propias. El libro desarrolla un discurso narrativo híbrido, que ronda tanto la parodia como el relato de costumbres urbanas o aun los tonos inquietantes del género fantástico sin dejar que ninguno de esos registros domine, pero poniendo siempre en evidencia una semántica de lo fronterizo, de lo que está en el borde, de lo que podría ser y quizás sea un poco, pero en definitiva no lo será enteramente.
31. En términos de espacio, *La caída* no abandona el *topos* de la casa, pero lo construye diferentemente y lo contrasta con las calles del centro de la ciudad, un escenario exterior fuertemente connotado en el que el personaje femenino suele desplazarse en búsqueda de autonomía. Las coordenadas habituales de la casa patriarcal se modifican en consecuencia. La protagonista, una huérfana criada por parientes en una ciudad de provincia y luego alojada temporariamente en un suburbio porteño, acude a una vieja casa del centro de la ciudad intentando vivir cerca de la universidad donde comenzará sus estudios. En ese caserón urbano carcomido por la incuria y la falta de medios, sobrevive apenas una familia sin padre, compuesta por cuatro niños que se gobiernan solos y por su madre enferma. A un personaje femenino en supuesto tránsito hacia la emancipación y la adultez, que no tiene ya casa paterna, le corresponde, como un reflejo deforme, una suerte de familia de adopción incompleta y anómala.
32. En la casa todo es defectuoso, está en desorden, o carece de marco seguro. Los niños asumen extravagantes o impúdicos comportamientos

adultos, o bien retroceden hacia gestos de extrema puerilidad; la madre es físicamente impotente pero cruel hasta el extremo, y el único representante de valores positivos de afecto, un tío viajero, es un personaje ausente; su figura borrosa, convocada constantemente por las fantasías infantiles, sólo ayuda a cultivar el deseo pueril de aventuras y la mitomanía de los niños. Se trata de un mundo donde todo parece estar invertido: la casa es un lugar de asechanzas; la experiencia, un contacto incierto con lo prohibido, lo falso, lo criminal; el miedo siempre latente es el motor de la historia. Más que abordar la crisis ideológica de la casa en tanto lugar tradicional del poder masculino, el tópico muestra entonces sus entretelas sombrías e inquietantes y, desde el punto de vista de una conciencia desestabilizada, los riesgos de abandonar el mundo conocido de la protección femenina (las tías aburridas y convencionales, pero fieles y responsables). En el mundo sin hombres de la decadencia patriarcal, los niños cunden como representantes semi-monstruosos de las fisuras del modelo, las genealogías carecen de padres fundadores, las familias son entidades sustitutas y grotescas como máscaras de carnaval.

33. A la incertidumbre que provocan los hechos y los habitantes de la casa como datos de un 'adentro' desconocido, se enfrentan el barrio céntrico y el espacio de la ciudad, un 'afuera' lleno de promesas a la vez que escena de renunciamentos. Guido sitúa la acción en un sector preciso de la calle Viamonte y de sus adyacencias según una elección topográfica mimética de la fisonomía urbana del período, desde la referencia al edificio de la vieja Facultad de Filosofía hasta la del puerto cercano, pero convoca esa zona socialmente compleja donde termina la ciudad subrayando sus diferentes caras, de manera de marcar los obstáculos, reales o imaginarios, que inevitablemente se cruzan en el camino de su personaje principal. El sector recortado por las calles Viamonte, Leandro N. Alem, Corrientes, avenida 9 de Julio, Figueroa Alcorta, avenida Madero, avenida Buchardo, con la silueta del puerto como horizonte, es en efecto un retazo ciudadano donde convergen desde finales del siglo XIX islotes de vida patricia, casas de prestigio burgués (como lo atestiguan los recuerdos de Victoria Ocampo sobre su niñez), y zonas "rojas" de prostíbulos y mala vida (Matamoro, 1982), sin olvidar iglesias y conventos como el de las Catalinas, señalado igualmente en varios pasajes del libro. Desde las primeras décadas del siglo XX se agrega a ese substrato la escena cultural con vocación cosmopolita de la calle Florida, la construcción y habilitación del Puerto Nuevo, que da cuenta

de las ambiciones comerciales del país, y la vecindad del rectorado de la Universidad y de la flamante Facultad de Filosofía, mientras que en la recova del paseo del “bajo” y en las calles que van hacia el río y el antiguo puerto Madero son en cambio numerosas las fondas, los cafetines de marineros y los hoteles de paso. En la época de la ficción, el barrio conserva aún las huellas aluvionales de todos esos estamentos y no presenta mayor homogeneidad, aunque se encuentra en proceso de modernización y lo frecuentan cada vez más los grupos de estudiantes que se reúnen en los viejos cafés de la calle Viamonte.

34. Esta entera topografía se encuentra citada de un modo u otro en la novela, en general al compás de los itinerarios de la protagonista. En un principio, las salidas a la calle representan una etapa positiva en su experiencia de aprendizaje. Sus primeros paseos la dirigen a tomar contacto con una ciudad que desconoce, asomándose al mundo de las galerías de arte, de los teatros vocacionales, del cine, de las librerías, que tanto abundan en ese barrio como estaban ausentes en las afueras urbanas de donde viene. Pero poco a poco ese universo de cultura e impulsos sublimados aparece circunscrito en su imaginación por los peligros y secretos que envuelven las calles adyacentes (prostitución, hoteles de mala catadura, cafés sórdidos, etc.), a los que se agrega la ambigua fascinación del puerto y la presencia tentadora del Parque Retiro¹⁷, el gran parque de atracciones de fama tradicionalmente turbia, considerado entonces como un lugar de diversión para las familias, pero también como un poco recomendable lugar de licencia sexual frecuentado por las clases bajas¹⁸. El discurso novelístico asocia estrechamente el itinerario subjetivo del personaje –sus miedos, su incapacidad de acción, los avances y retrocesos en sus propias decisiones– con la percepción de ese exterior que la ciudad le propone. Las deambulaciones se transforman poco

17 Uno de los episodios de *La casa* ocurre igualmente en ese parque de atracciones, llamado Parque Japonés en la época en la que transcurre la ficción, pero allí la asechanza de lo desconocido está expresada a través de las apariciones del “hombre de la cabeza de víbora”, entrevisto por unos ojos de niña, del que no se sabe si es real o fruto de la imaginación infantil (73-75).

18 Aproximadamente una generación separa a Beatriz Guido (1924) de Luisa Valenzuela (1938), y sólo doce años a *La caída* (1954) de *Hay que sonreír* (1966), la primera novela de Valenzuela. Sin embargo, ésta señala un cambio importante en el discurso novelístico, en el imaginario del aprendizaje de la ciudad por un personaje femenino, y en la representación de grupos sociales. El espacio del Retiro sigue siendo un lugar poco recomendable y fronterizo que sirve de escenario a la acción, pero el texto ostenta un tono irónico y un logrado y eficaz humor rebelde, infrecuente en las letras argentinas del período.

a poco en un modo (no siempre eficaz) de evitar el mundo opresivo de la casa, pero la alternancia entre los dos espacios muestra que ambos son en definitiva intolerables: uno, connotado como liberador (sede de los estudios, el arte, la conquista de la ciudad) está cercado por la asechanza de lo prohibido; el otro, un recinto familiar que podría servir de refugio ante las dificultades sociales, se revela como un lugar de encierro hosco, inhóspito, y tanto o más falaz que el mundo de afuera.

35. Los dos espacios, el adentro de la casa y el afuera del barrio céntrico, proponen entonces un recorrido por una topografía adherida a la realidad urbana, que la narración construye sin embargo como una zona insistentemente fronteriza, un lugar híbrido donde todo es posible y en el que se está a la vez sitiado y en libertad. Lugar de mezcla, margen y centro, frontera y vía de paso, perspectiva abierta de las avenidas y silueta compacta de la casa: tales son los escenarios del ir y venir del personaje femenino, un mundo de sombras y luces oscilantes que hacen eco a sus temores y rechazos. De la posibilidad de franquear los límites imaginarios de esa zona fronteriza depende justamente la evolución del personaje, su capacidad de elegir un futuro independiente del pasado, emancipado del mundo seguro y rebatido de los insípidos lazos de parentesco. Superar la adolescencia y construirse con autonomía supondría también situarse sin barreras ante los otros, en la universidad, en la calle, en la cercanía de los niños. En cambio, la novela cuenta metódicamente lo contrario: el encierro subjetivo de la protagonista va en aumento a medida que la historia avanza y cristaliza en la dificultad de verse y de decirse, que le vuelve poco a poco imposibles los gestos sociales, urticante la frecuentación de los otros estudiantes, difíciles los paseos con los niños, revulsivo el contacto con el aspirante a novio, ilusorio el romance con el tío viajero.

36. El imaginario de lo fronterizo determina también la construcción de los personajes secundarios, esencialmente las figuras de los niños, un grupo desconcertante sobre el que recaen con constancia las sospechas de la protagonista y las acciones más ambiguas de la intriga. Este grupo disfuncional encarna la cara opuesta al mundo del conformismo doméstico del que procede Albertina; los niños exhiben una falsa inocencia, proponen una dudosa protección desmentida por sus propias carencias, no se sabe si actúan guiados por una crueldad natural o por la fuerza de circunstancias que no les dejan otra salida. Cruzándose en el camino de aprendizaje de esa muchacha mayor que ellos, operan como una suerte de maestros inversos; la inician en

los secretos escandalosos del barrio, la asedian con sus actividades ocultas (el mayor de los hermanos vende en la calle una provocativa ropa interior de mujer), la espían, la agobian con una solicitud o una demanda excesivas. Por cierto, también la inician en la historia edificante de sus relaciones con el pariente viajero, pero allí donde se muestran más cerca de los placeres lícitos de la infancia, de sus ensueños y fantasías, es donde sus relatos parecen más ficticios. Ni decididamente malos ni buenos, pero siempre malévolos e inquietantes, los niños de *La caída* son seres pulsionales, capaces de automutilarse, de exponerse a la reprobación y hasta de dejar morir (a su propia madre), pero también de soportar el dolor, de ser afectuosos y en apariencia bienintencionados. Indudablemente, al invertir el motivo del magisterio del aprendizaje poniéndolo en manos de los niños terribles, Guido hace vacilar desde el comienzo la ideología del progreso positivo del discípulo en el relato de formación, sin por lo tanto anularla, y realza doblemente el motivo de la infancia ligándolo al fracaso del personaje femenino para distanciarse de ella.

37. En uno de sus trabajos sobre infancia y textualidad literaria, Adriana Astutti (2000) se ha preguntado si finalmente infancia y escritura se excluyen, vista la recurrencia de infancias escritas puramente irrealistas o bien de textos que imponen modelos ideológicos. Partiendo de una revisión de los diferentes tonos en que se intenta hablar de la infancia en la literatura argentina, releva esencialmente tres, todos insatisfactorios: el tono de la memoria, en general idílica o embellecida, el de la picaresca, que implica una fábula moral, y el de la novela de educación, que se cuele en un modelo. Astutti les opone a su vez la obra de algunos escritores (Puig, Silvina Ocampo, Osvaldo Lamborghini) que escapan a esos discursos o los exceden, ofreciendo un relato de infancia “poco común” y estilísticamente diverso. Aunque no sería útil volver aquí sobre el análisis de esos autores, entre los cuales el caso más trabajado por la crítica es indudablemente el de Ocampo, esta reflexión resulta pertinente para enmarcar *La caída* dentro de sus coordenadas propias.

38. Según esta propuesta, la representación de la infancia parece sacar a ciertos textos de un marco retórico común –un género o subgénero literario– a la vez que solicita la memoria de un tiempo arcaico, anterior a todo transcurrir. En *La caída*, que se escribe con pautas de estilo realistas dignas por momentos del melodrama, ese “afuera” del discurso normado, ese tiempo anterior al lenguaje que sugieren la relación con la infancia y el

relato de infancia, no está representado ni con tonos sarcásticos a la manera de Ocampo, ni con tonos obscenos a la manera de Lamborghini, sino con personajes y situaciones que traducen una línea de fractura de lo conocido, la existencia de zonas ingobernables o inaccesibles de sentido. Su agente son las figuras infantiles a través de las cuales se consolida el imaginario de lo fronterizo ya observado en el plano del espacio. Los niños son los representantes del motivo central de un mundo de márgenes, la encarnación misma de lo híbrido y la materialización de una frontera movediza que por igual transgrede y se transgrede o bien se aquieta y permanece en sus límites. Son la imagen misma de una temporalidad que no es fija, pero que actúa como una línea firme, una barrera o un borde incierto detrás del cual cunde un peligro.

39. Esos sentidos se insinúan en las escenas que comentan el constante miedo de Albertina a que los niños se caigan del balcón o de las escaleras (25, 94-95, etc.). Habitar (todavía) la infancia es estar en el filo de un desmoronamiento, estar fuera de ella es ocupar un territorio cernido por el miedo. Por fin, los niños no caen, pero se desequilibran, pasando y volviendo a pasar las fronteras entre un comportamiento infantil y una actitud adulta: “Algunos días los Cibils se levantaban inseguros y débiles. Se tiraban al suelo, simulando estar muertos; jugaban a ser policías y bomberos, asomados peligrosamente al balcón. Iban al puerto y volvían fumando cigarrillos que les regalaban los marineros” (81). El terreno movedizo compartido por las máscaras de la infancia y los simulacros de la adultez se sugiere en secuencias que subrayan la impostura, la ilusión, el artificio, como la escena de la comida ceremoniosa (101), o bien se representa a través de la figura habitual del disfraz. Cuando los niños hacen su aparición para ir a misa vestidos con ropas extravagantes y anticuadas, sombreros de paja con frutas y flores, carteras de hilos de plata, trajes de hombre y corbatas de niño, la voz narradora concluye: “¿Eran dos mujeres disfrazadas de niñas, o dos niñas disfrazadas de mujeres? Los varones producían idéntica duda” (37). Frente a esas oscilaciones que la sorprenden y la desestabilizan, Albertina responde con su propia pasividad fascinada: los Cibils la vencen, la aturden, la remiten al reverso de su propia niñez (87). A medida que ellos juegan con su cronología, Albertina involuciona; deja de ir a la Facultad, los solicita para pasar la noche con ellos (98), duerme con el más pequeño, ambos con sendos caramelos en la boca (109). La invasión infantil en su ter-

ritorio íntimo ya no está formulada como un acecho o una intrusión, sino como la revelación de una parte inalterable de sí misma:

No puedo engañarme más...; yo seré uno de ellos, una parte de ellos mismos. No imagina hasta qué punto pertenezco a ellos. Yo también he vivido sola..., muchos, muchos años. Los seguiría a todas partes, haría cualquier cosa: vendería nylon en la Avenida de Mayo, me dormiría a las cuatro de la mañana leyendo las cartas de Lucas Foster o escuchando su voz en un disco [actividades habituales de los Cibils] (135).

40. Como si la infancia fuera aún, incluso para ese personaje que aspira a superar los límites de su experiencia juvenil, el único terreno irrenunciable, una etapa que no se puede franquear nunca definitivamente, un tiempo interior solapado donde el tiempo no pasa, como dice Astutti citando a Silvina Ocampo. En ese sentido, la *caída* del título puede leerse como una admonición para la muchacha que aspira a dejar atrás la infancia, la amenaza de una catástrofe subjetiva que podría alcanzarla pero que finalmente no se producirá, aunque ella logre evitarla sólo al alto costo de la frustración de sus esperanzas y proyectos¹⁹.
41. No sorprende entonces que la relación entre los niños y el mundo de los adultos que plantea *La caída* esté ampliamente teñida de ambivalencia. La primera razón hace a la construcción de un sentido isotópico: el lugar de pasaje necesario al cumplimiento del trayecto formativo de Albertina, que ésta sin embargo no franqueará, es el lugar de una temporalidad interna, el lugar mítico de la infancia, cuyo tiempo no termina jamás de desaparecer. Ese sentido central está articulado en el plano de las representaciones textuales a partir de las figuras infantiles, que presentan a la observadora un 'afuera' impregnado de extrañeza, un reflejo enigmático, la imagen de una región familiar pero descentrada. Una temporalidad fronteriza y enajenada. El comportamiento oscilante de la protagonista, que suele huir del malestar que provocan los niños, pero vuelve siempre a ellos como bajo un efecto de fascinación, o su negativa final a constituir una familia con tío y sobrinos – es decir, a ocupar un lugar de adulta y de madre, bien que adoptiva o sustituta – son algunos de los datos que la novela propone en torno a esa problemática.

¹⁹ Dejo aquí intencionalmente de lado, sin descalificarlo, el sentido evidente de la "caída" ligada a lo sexual que la novela misma propone (110). Comparado con las connotaciones evocadas en *La casa*, es un indicio más de la continuidad de nudos temáticos entre las novelas.

42. Por otra parte, la oposición entre el mundo del adulto y el de los niños contiene notas ambiguas y dramáticas también en las otras dos novelas, aunque declinadas diversamente. Está planteada en forma tajante en *La casa*, donde el adulto es una figura abusiva (el político) o bien opresiva (el padre); en cambio en *La mano*, donde la adolescente toma el lugar de la mujer adulta después de seducir al mismo hombre, los opuestos se reúnen en una suerte de negociación cuyo objeto es la sustitución identificatoria de una femineidad por otra.
43. El arma de la transgresión de límites entre ambos mundos es para los unos y los otros la sexualidad, objeto persecutorio tradicional de la moral familiar. Del lado de los personajes femeninos, adolescentes que intentan pasar de la crisálida de la infancia a la edad adulta transgrediendo las normas del patriarcado, la aventura tiene su piedra de toque en la cuestión del sexo, pero el acto sexual que resulta de una seducción más o menos impuesta o consentida por cálculo no va seguido de liberación, sino de su contrario, el encierro en un tiempo circular. Las protagonistas de *La casa* y de *La mano* están diseñadas según este esquema; la adolescente que se ofrece al visitante con un proyecto borroso de conquista (Ana) es la hermana menor de la que desea (Laura) ser esa otra mujer encerrada que se le aparece como en un espejo. La falta de evolución de la relación hombre/mujer indicada en el primer caso resulta así aún más flagrante en el segundo, porque el personaje es más activo en la prosecución de sus planes y más consciente de sus deseos. En la primera novela, para sellar el fracaso consecutivo a la transgresión y cristalizar el carácter abortado de la relación hombre/mujer, Guido se vale del tema del secreto, un motivo doblemente interesante por ser intrínseco al mundo del niño, así como de vasta productividad literaria. El secreto compartido entre Ana y Pablo Aguirre es el único vínculo que ambos se permiten, un vínculo previo a la palabra en reemplazo memorial de un pasado que aquí tampoco no acabará de pasar.
44. *La caída* presenta una variación enriquecedora de ese modelo. Albertina no logra la independencia soñada y su femineidad parece estancada, contenida bajo censuras que le hacen percibir el mundo como un lugar peligroso en el que no llega siquiera a proyectarse hacia modelos claros, ni aceptables, ni desquiciados. Su relación con el deseo masculino (su pretendiente Indarregui) es hosca y reticente; su propio deseo no se expresa más que en fantasmagorías inocuas sobre el viajero ausente, maneras de soñar con un hombre de papel. Si en la primera novela de Guido la Historia

argentina hacía irrupción de la mano de la pulsión sexual, en la segunda lo que sustituye a esa marca violenta es la fantasía, la imagen del viaje sentimental encarnada en el simulacro del hombre ausente, única alternativa para un personaje femenino separado de su propia femineidad. La oposición entre el mundo infantil y el de los adultos (o aspirantes a tales como Albertina) es ahora una línea más compleja, confusa e inversa; los niños abusan del adulto y son ellos quienes representan más insistentemente las pulsiones parciales; son espejos fascinantes. Siguiendo una tradición narrativa que se puede leer a partir de conocidas hipótesis psicoanalíticas, Guido describe la disposición perversa connatural a la infancia, y la combina eficazmente con algunos rasgos de arrastre literario (niños astutos, simuladores, amorales) que parecen acercar esta zona de su novelística a algunos cuentos de Silvina Ocampo.

Cuerpos de mujer

45. Las novelas estudiadas aquí abordan con variaciones dos formas de la transgresión: el sexo y el crimen. Desde ese ángulo, podrían alinearse dentro de un esquema a la vez reiterativo y acumulativo: episodio de seducción y violación en *La casa*, abandono criminal en *La Caída*, seducción y traición que lleva al suicidio en *La mano*. Los cuerpos femeninos son los grandes protagonistas de estos episodios que cierran la acción principal y resultan decisivos desde el punto de vista de la intriga. En primer término, se puede notar que esos cuerpos están repartidos según una tipología estable: si la seducción es cosa de las adolescentes (*La casa* y *La mano*), y la violación el delito del hombre (*La casa*), la muerte dada o consentida de un modo u otro afecta al cuerpo de las madres (*La caída*) o de personajes que ocupan lugares asimilables (*La mano*). En *La caída* y en *La mano*, los personajes de mujeres adultas que serán sacrificadas designan al cuerpo femenino que se rechaza por enfermo, decadente y repulsivo como un lugar esencial del imaginario de las ficciones. Estos cuerpos estragados, que pueden pensarse como el negativo o el reverso de los cuerpos adolescentes de las protagonistas –ocasionalmente velados por camisones y ajuares juveniles o representados en el esfuerzo de disimularse púdicamente (*La Caída*)–, están determinados por una semántica de lo superfluo por disfuncional, del desecho, de lo que ofende los sentidos y la moral consuetudinaria. En ambas novelas, el motivo de los cuerpos mortificados de las mujeres

de la familia coincide además con el tema del enclaustramiento, y en ambas, los personajes son el blanco de una violencia mortífera que lleva el encierro a sus últimas consecuencias.

46. Una segunda constante en la escritura de esta problemática reside en el tratamiento diferenciado según niveles de la representación. Mientras en el plano descriptivo las imágenes califican sin desvíos la fealdad, la impotencia, la extrañeza de los cuerpos ajados, asociados metafóricamente con la pesadilla y la muerte, la narración omite en cambio la representación precisa de las acciones ominosas o criminales que los afectan y procede siempre por elipsis de sus momentos decisivos²⁰. Así, en el relato de la violación, *La casa* emplea un estilo alusivo que permite esbozar el suceso sin detallarlo. Los cuerpos no se nombran, son literalmente ocultados tras la figura del *cubrirse* con telas y muebles:

Yo seguía clavada a su lado. No podía retroceder. Después ya fue demasiado tarde. Durante una hora no hice más que defenderme. Sin embargo, no podía gritar. Ni siquiera pensé en gritar. [...] Rodé por la alfombra. Me defendía detrás de las patas barrocas y sólidas de la cama; *me envolvía en las colchas de brocato y esperaba que volviera a encontrarme*. Cuando sentí cómo rodaban los portarretratos amarillentos de mi familia y la voz de Vicenta se alejaba definitivamente, grité, mientras recordaba a mi madre comulgando esa mañana, con nosotras detrás (172-173. Mi subrayado).

47. En cuanto a Martha Cibils, la madre de los niños de *La caída*, sabemos que está gravemente enferma y que su cuerpo descarnado produce rechazo, pero no conoceremos exactamente los detalles de su muerte, aunque entendamos que de alguna manera ha muerto en su ley, puesto que los niños han respondido a su crueldad con la suya propia, dejándola sin asistencia. Del mismo modo, sabemos que el cuerpo de su tía Inés produce a la vez fascinación y repulsión en la sobrina adolescente (*La mano*), y tenemos datos suficientes para imaginar las causas, pero no sabemos con claridad cómo y en definitiva por qué la mujer adulta se suicida. Como en ciertas formas del melodrama o de la narración gótica, la ausencia de representación completa de las acciones más violentas consolida el poder sugestivo de esas escenas de *mise à mort* femenina, desde la violación al suicidio inducido, pasando

²⁰ Una excepción la constituye la suerte del cadáver de Inés en *La mano*. Se lo alude como “una masa informe y amortajada” que las mujeres de la casa quemarán en un horno de pan. La escena es digna de un relato criminal de tinta gruesa, pero tampoco allí se exhiben más detalles que el “olor a cabello quemado”, que termina por ofuscar a la narradora (51). Por supuesto, con ese cuerpo muerto las mujeres incineran el secreto familiar.

por la muerte provocada. Llegados a este punto, en lugar de la intervención esclarecedora de un sujeto –narradora, protagonista, observadora, voz culpable o inocente–, los textos entregan una serie de indicios que alimentan los lados oscuros o ambiguos de la situación ficcional.

48. El procedimiento refuerza visiblemente los contenidos ideológicos activos en la construcción de ciertos personajes; por ejemplo, en el caso de Inés (*La mano*), de quien se insinúa que está enferma, o que abusa de medicamentos, o que se droga, o todo eso a la vez. En los episodios de sus encuentros con la narradora, su habitación, su cuerpo, sus ojeras, sus ropas traducen esos rasgos sin separar la enfermedad de la adicción o del onanismo (41; 45). En la secuencia de su suicidio, lo que se presenta a los ojos de la testigo adolescente es el plano parcial de un cuarto de baño, de un cuerpo caído, de una jeringa y de una cabeza bañada en sangre (50). De modo que las motivaciones reprobables de la familia que ha condenado a Inés tienen una suerte de contrapartida en esta definición folletinesca de la figura femenina, que utiliza una serie de tópicos literarios negativos para connotar el cuerpo martirizado, sin intentar economizar las inverosimilitudes puntuales, como el hecho de que la cabeza bañada en sangre no tenga relación directa alguna con la muerte por sobredosis de droga o por envenenamiento. ¿Inés se ha inyectado una sustancia que le ha sido mortal?, ¿se ha cortado las venas? La narradora no interviene para eliminar la incertidumbre o discutir la escena de la que es testigo, confirmando así que su propio punto de vista es confuso y está cruzado por pautas estereotipadas. A su vez, las imágenes colocan a esa suicida en el registro de las heroínas tardo románticas o modernistas, que son tanto víctimas como transgresoras (misteriosas pecadoras). Si la clausura de Inés no es absolutamente hermética, aunque sea definitiva, los hechos que la conciernen y su final conservan un grado de hermetismo que quiere apelar a lo que el lector ya debe saber suficientemente –es decir, lo que sabe por transmisión de lugares comunes, literarios o no– sobre la historia de las mujeres.

49. Un trabajo semejante con el papel de los indicios se puede observar en *La caída*, donde la muerte de la madre, una enferma habitualmente recluida en su cuarto, no se narra tampoco directamente. Sin embargo, en la escena del crimen –el cuarto cerrado con llave por fuera– se encuentra el cuerpo exangüe de la madre y cerca de él, roto en varios pedazos, el palo o bastón que le servía tanto para castigar a los niños como para hacerse oír por ellos golpeando el piso: “El rostro de Martha tenía las sienes moradas y

los labios entreabiertos. El cuerpo caía a un costado de la cama; las sábanas estaban rojas de sangre; el palo de mimbre, quebrado en varios pedazos junto a la puerta. Albertina vio la manija de la puerta falseada” (121). El bastón roto sugiere al lector varias situaciones igualmente posibles que la narración no se ocupa en confirmar ni en desmentir: sea que ha habido una última serie particularmente ardua de castigos corporales a los hijos, cuya huella es ese palo roto; sea que lo han fracturado los golpes dados en el pedido desesperado de ayuda de la madre; sea aún que los niños, invirtiendo el blanco del castigo vengativo, han golpeado a muerte a su madre, antes de dejarla morir encerrada. Como en el caso anterior, no se trata de elegir una de las soluciones; las novelas no obedecen a la técnica del relato de investigación y no se proponen imitar los recursos habituales del policial. El indicio –aun cuando haya una interpretación más plausible que otra– detenta aquí una función global, como un motivo que remite a un significado ya enunciado; a saber, el odio como escándalo que define la célula familiar y el martirio del cuerpo como corolario lógico en un universo profundamente deteriorado.

50. En conclusión, si al economizar datos de la (falsa) intriga criminal, los textos de Guido sustraen certeza y agregan ambigüedad a la lectura de los hechos, tal estrategia se completa con una notable dependencia de los motivos ideológicos que definen a ciertas figuras de mujeres adultas en la narración popular. Operando como ésta, no desvían de las tipologías de personajes marcados por ese enigma doliente de la femineidad que se nombra con los términos de la cultura tradicional –madres abusivas o abusadas, mujeres solteras de dudoso pasado, adolescentes capturadas por impulsos sin salida–. En cambio, y de manera coherente con la misma selección semántica, los textos utilizan formas de montaje (la elipsis) y de sintaxis discursiva (el diálogo incompleto) que permiten borrar oportunamente los sentidos unívocos, a fin de insistir sobre el poder sugestivo de las situaciones y poner al lector frente a las trampas de la condición de la mujer en el marco de la familia.

51. Cuerpos más adjetivados o metaforizados que descriptos, ropas que actúan como metonimia del cuerpo femenino (velos o camiones que lo ocultan; prendas íntimas que sugieren lo prohibido y lo obsceno), elipsis del momento del “crimen” de sangre: las novelas instrumentan así toda una serie de figuras alusivas para evocar el cuerpo repulsivo y mortificado de las mujeres de cierta edad, o incluso el cuerpo juvenil portador de deseos ambi-

valentes. Dos de ellas (*La casa* y *La mano*) contienen precisamente un breve relato inserto que es interesante observar, porque aparece como una versión literal y sintética de la cuestión de la presencia/ausencia/disimulo del cuerpo. Se trata de la historia de la novia de Módena, un cuento que parece pertenecer a un acervo tradicional, aunque es posible que haya llegado a conocimiento de Beatriz Guido de manera oral e informal²¹. La historia pone en escena un episodio de *desaparición* de un personaje femenino, en un contexto en apariencia festivo. Por razones que apenas se sugieren en las versiones transcritas, la novia del título se oculta en efecto en un arcón en el día de su boda, con tanto éxito que nadie logra encontrarla. Mucho tiempo después, su esqueleto vestido de blanco, que sigue ocupando el lugar del escondite, es la única huella visible de su existencia²². El cuento comparte con las ficciones comentadas aquí el motivo del escamoteo del cuerpo (mujeres adultas confinadas en habitaciones cerradas, entre lienzos y sábanas, o bien siluetas jóvenes, disimuladas entre ropas flotantes), y pone en escena la secuencia causal dramática cuerpo confinado/muerte. Sin embargo, ciertos contenidos de la historia de Módena son diferentes de los que movilizan las novelas. En la primera, el encierro es decisión de la novia y no de los demás –es una trampa o una broma tendida por ella a los otros–; a su vez, el propósito de esconderse no es suficiente por sí mismo como para suponer que el desenlace de la aventura sea la muerte y aun menos, la muerte dada o consentida. Se puede más bien concluir que ésta es una suerte de corolario paradójico; pone el sello final a la iniciativa del personaje con un triunfo (lograr no ser vista) superior a su propia intención, algo así como un triunfo trágico, o un castigo.

52. Dejo de lado otras conjeturas sobre el sentido moral o religioso de la anécdota en el texto de origen, que me parecen inoperantes dada la forma sucinta de la transcripción, pero las coincidencias con el tema del cuerpo femenino enclaustrado de la novelística son suficientemente curiosas como para preguntarse por qué esa insistencia en reescribir el episodio. *La casa* glosa el sentido de la historia enfocando el pensamiento de Ana, que la

21 Guido no alude a fuentes. Por mi parte, no lo he encontrado en repertorios de motivos populares o folklóricos europeos.

22 La versión de *La casa* dice: “[La novia era] Una mujer que quiso encantar a su marido la noche de bodas y se escondió en un arcón. Nadie pudo descubrirla. Diez años después encontraron sus huesos entre tules y azahares.” (80; subrayado mío) En *La mano* se lee: “[Es] Una mujer, que en la noche de bodas decidió *jugar a las escondidas* con su marido y se escondió en un arcón. No pudieron encontrarla. Veinte años después descubrieron su esqueleto envuelto en tules” (48. Subrayado mío).

interpreta a su manera: “Por qué no encerrarnos como ella?”, pensaba. “Destruir el grito de los duendes en el parque, la rueda que gira, el carrusel, las voces, Nana, mi madre, y mis hermanas. ¿Por qué no ser maniquí, o encerrarse como la mujer del castillo de Módena?” (119).

53. El cuento funciona entonces como un epítome de un ambiguo deseo de inmovilidad y de muerte que acompaña las fantasías de Ana cada vez que piensa en su anhelo de felicidad (79) o de cambio (152), y que anuncia el desenlace de su aventura. Pero esas mismas fantasías son las que determinan en *La mano* la identificación de Laura con la figura inquietante de Inés, la enclaustrada enfermiza, entrevista como un cuerpo yacente, lívido e inmóvil (17; 23; 39; 52), a tal punto que la urgencia de alcanzar el mismo estado, el extraño deseo fúnebre de ser como esa otra a la que se espía, será lo que impulse la audacia de sus acciones. De modo que la inserción de ese breve episodio en los relatos equivale prácticamente a la de una imagen –la de una muerta escondida/encerrada–, y corresponde a la puesta en evidencia de un tópico sobre la relación entre los imaginarios del cuerpo femenino y la muerte que confirma una vez más la continuidad entre las dos novelas. La historia de la novia de Módena funciona en este caso como un embrión narrativo y como un motivo clave. Como embrión, porque resumida en sus pasos principales –ocultarse/ quedar encerrada/ terminar muerta–, la semántica de acciones que se predicen de algunos sujetos femeninos, sin ser idéntica, es semejante. Como clave, porque esa secuencia de auto-ocultamiento en el cuento y de identificación con una mujer encerrada o inanimada en las novelas expone un misterio, algo que está enunciado como un deseo femenino que los demás personajes no comprenden (cuya clave no conocen). Habría entonces una franja de deseos femeninos poco *visibles*, una zona desconocida de la femineidad, que el lenguaje de la literatura sería susceptible de evocar figuradamente, aunque siempre sin pretender explicarla.

54. Las coincidencias entre los diferentes textos revelan igualmente otros contenidos significativos en cuanto a la cuestión de la sexualidad. Al esconderse, la novia de Módena se rehúsa a la consumación de la boda; escapa y, como si su destino se hubiera sellado en piedra, muere también ella “en su ley”, presumiblemente tan intocada como su velo blanco. A su vez, los textos de Guido proponen una puesta en escena discreta pero constante de las barreras subjetivas opuestas a la sexualidad y, más ampliamente, del fracaso de las relaciones entre hombres y mujeres. Los ejemplos abundan en

las tres novelas, donde la dificultad ante el sexo no termina necesariamente en muerte, sino en huida (Albertina), o en un destino de violencia y frustración (Ana, Laura). Entre ellas, *La caída* es la más sistemática en la evocación de una frigidez femenina que se exterioriza por igual en fantasías amorosas dignas de los estereotipos del folletín y en prejuicios y censuras de clase. Albertina rechaza el contacto erótico con el cuerpo masculino (94; 106), teme caer en el pozo oscuro de la sexualidad y por eso se enferma (110; 112), reacciona histéricamente ante un regalo de lencería femenina (47), intenta disimular su malestar frente a los cuerpos de las parejas que bailan abrazadas como si fueran “una sola sombra” y acude a imágenes compensatorias de su juventud inocente y provinciana (69). De modo que si en el relato tradicional la novia, vuelta hueso y tumba, sugiere la sumisión del cuerpo a la muerte y el castigo por querer burlarse del destino social y sexual previsto para las mujeres, en las novelas esa problemática se elabora en términos claramente ideológicos y se escribe con la retórica del recorrido adolescente en la cultura patriarcal, o si se quiere, con algunas de las pautas genéricas del relato de formación.

55. Al mismo tiempo, las novelas insisten en discursos de auto figuración de los personajes femeninos en los que se piensa el propio cuerpo en relación con otros. Si en *La casa* ese juego proyectivo se limita a establecer pautas de diferenciación entre las hermanas, en *La caída* el procedimiento es más insistente y significativo, y se detiene en las reticencias de la protagonista para aceptar su aspecto, en sus prejuicios y censuras sobre la forma de vestir, en su incomodidad ante los cuerpos ajenos (65-71). De hecho, el único personaje adulto que supera allí esas limitaciones es la muchacha aspirante a actriz (Delfina); su identidad cambia con sus roles y su apariencia es el resultado de una constante transformación, de ahí la libertad sexual que se le atribuye.

56. *La caída* merece una última reflexión a propósito de las escenas donde se evocan los cuerpos sufrientes de los hijos y de la madre. Es fácil observar que tanto como la narradora subraya la dificultad de la protagonista para reconocerse en un cuerpo de mujer (los niños la espían, tiene que cerrar constantemente las puertas, etc.), la intriga subraya la violencia que domina la célula familiar: los niños se lastiman, se golpean, golpean y son golpeados y castigados a palos. A sus cuerpos mortificados responde el cuerpo desfalleciente y deteriorado de la madre, como si la novela concediera un lugar

primordial a una puesta en escena del fantasma de castigo físico a un niño²³ contrastándolo con la representación insistente de la quiebra de la imagen de la madre. Por su parte, esta figura depresiva y crepuscular de Martha Cibils hace pensar en el motivo fantasmático de “la madre muerta”, un trauma de la primera infancia bien descrito por el psicoanálisis (Green, 1983), que se asocia a sentimientos de abandono y de vacío²⁴ y revela la identificación femenina con una madre deprimida o incluso con una figura materna sádicamente dominadora (Lussier, 2009). En la novela de Guido, estas dos caras de la neurosis femenina, la depresión melancólica²⁵ y el abuso autoritario, son precisamente las dos fases que determinan alternativamente el comportamiento del personaje de la madre y que connotan el mundo que la rodea. Por cierto, no quiero sugerir aquí la influencia de eventuales lecturas freudianas sobre la autora, sino subrayar la proximidad entre un imaginario literario del desequilibrio psíquico y la descripción clínica de ciertos fantasmas, como prueba de un modo particular de verosimilitud literaria. La estrategia que construye los episodios más crueles del cuento de horror inventado en *La caída* no está entonces en contradicción con el particular *realismo* psicológico de las otras novelas de Guido, si bien trabaja con una visión más cruda y esperpéntica en la que despunta una nueva forma de crítica a la institución de la familia. Aunque los personajes de los niños no estén en absoluto exentos de perfidia y de negatividad, la primera víctima abyecta es aquí la madre, lo que no hace sino confirmar la ausencia rotunda de figuras maternas positivas en esta literatura.

57. En cuanto al cuerpo de las protagonistas y narradoras de este conjunto de obras, se puede concluir que su imagen es el signo textual metonímico de todo lo que *no pasa* las fronteras del tiempo y el cambio en la experiencia

23 Según la interpretación de Freud (1933), el fantasma está ligado a la culpabilidad infantil frente a los padres y se revierte, en la historia psíquica del sujeto, en imágenes del mismo castigo dirigido a otro niño.

24 Como dice André Lussier: «Le facteur dévastateur [dans le cas de la dépression blanche] [...] est plutôt dû au travail affectif du sentiment de vide –vide interne, vide externe. La dépression blanche révèle l'action interne de la terreur du néant, la panique face au sentiment de *tomber dans l'abîme d'un monde sans amour ou sans objets d'amour*. Cela signifie la menace d'un abandon total” (2009; 220. Subrayado mío)

25 Martha Cibils es asmática, lleva un duelo interminable por la desaparición de su marido, y de ella se dice repetidas veces que tiene problemas nerviosos (129). La posición melancólica del personaje está clara también en sus propias intervenciones: “Yo no tengo cura –escribió en un papel–, quizá cambiando de aire. Y eso no podrá ser... nunca. Además, ¿para qué? Ya no está él... Deseo irme lo antes posible... Será mejor para ellos” (29).

individual de los personajes. Los tres relatos estudiados representan en este sentido diferentes fases del fracaso de una trayectoria afirmativa y liberadora del cuerpo, desde su reificación por la violencia en un tiempo coagulado (*La casa*), hasta el encierro entre cuatro paredes y en un nuevo congelamiento del tiempo vital (*La mano*), pasando por la imagen de un cuerpo trabado, de sexualidad censurada, que acaba retornando al punto de partida (*La caída*). “El cuerpo de la mujer ya no es simplemente una topografía sexual silenciada y eufemizada”, dice Guerra (830), hablando de la literatura hispanoamericana contemporánea. Sin duda. Los libros de Guido confirman esta aseveración con una retórica discursiva propia y un tanto *avant la lettre*, sobre todo si se la piensa en relación con la escritura argentina de mujeres que les es coetánea. Sin embargo, al enfocar la fenomenología de lo corporal y poner en escena cuerpos que se estragan, fracasan o se frustran, sus novelas no economizan las contradicciones ni los estereotipos. Por un lado, comentan las dificultades inherentes al proceso de emancipación femenina y la persistencia de los roles que identifican socialmente a las mujeres; por otro, cierran el camino de los personajes hacia un futuro diferente.

Una estética desobediente/complaciente

58. En síntesis, la representación de la autoemancipación femenina es un recorrido cumplido a medias en las novelas de Guido. La ambigüedad de situaciones y psicologías, la incertidumbre de ciertas zonas de la intriga, la ausencia de distanciamiento discursivo (y de distancia irónica en particular) corresponden a una etapa intermediaria en el avance de la crítica al patriarcado y a la condición de la mujer en las clases medias argentinas. Desde un punto de vista contextual, puede sostenerse que ésa era la situación socio-histórica aún en los años de publicación de los libros. En cambio, los relatos de Guido ostentan un imaginario del protagonismo femenino en empresas que deberían romper los moldes consabidos de la existencia de la mujer adolescente, la etapa de la vida que más interesa a la escritora según sus propias declaraciones. Sus textos enfocan la represión sexual (*passim*) y la mistificación idealizante (*La casa*; *La caída*) que opera en el universo de las muchachas; insinúan la energía psíquica de los deseos inconfesos (*La casa*; *La mano*), parcialmente enigmáticos incluso para sus propias portadoras, pero sin darles a éstas la oportunidad del cruce definitivo de las fronteras

que las encierran. Los conatos de autoafirmación que protagonizan ponen de manifiesto la distancia que media entre la imaginación y la realidad (una de las características consabidas de los relatos de aprendizaje), entre el secreto o la mentira y las apariencias (uno de los temas favoritos de la autora), pero no acaban en formas de libertad individual sino en diversos regresos *ad uterum*.

59. Haré sin embargo una salvedad en el caso de *La caída*, donde el retorno al *statu quo ante* contiene un matiz específico que remite al tema de la escritura, otro tópico de la novela de formación. Al dejar la casa de los Cibils para volver con su familia, sólo le queda a la protagonista una puerta abierta, que la novela propone al concluir. Albertina comienza en efecto a escribir un relato de los hechos, una ficción cuyas primeras líneas identifican el libro que se acaba de leer. La entrada en la escritura sería aquí la vía que finalmente se ofrece al personaje para comprender la experiencia pasada, y en ese sentido el motivo ha sido ampliamente valorizado por la crítica de género (Domínguez, 2007 y 2004)²⁶. Pero si el paso implica cierta objetivación de la experiencia, se trata de una apertura fuertemente relativizada, porque el discurso narrativo la imbrica en un imaginario de regreso al origen, o al menos, a un tiempo cuyo orden ya se ha vivido. Albertina rehace en sentido inverso en la ciudad el mismo camino que la había guiado a la casa de la calle Viamonte y luego sube a un tren que la llevará de vuelta a la casa de las tías, a la provincia, al lento rondar de las mismas ilusiones, incluida la de –quizás– recomenzar sus estudios en la misma ciudad (Rosario) en que fue adolescente. De manera que si el registro de sus días porteños cuenta ya “los primeros capítulos” cuando el tren llega al pueblo de San Nicolás, ese registro no es aún una prueba de emancipación. La vuelta al origen familiar, tan imperfecta como solución, resulta en cambio ideológicamente coherente con la carencia de casa paterna y la calidad de huérfana del personaje.

26 Por mi parte, no tomo en consideración los fragmentos del diario de Ana en *La casa*, que me parecen testimonios de su inocencia y fantasías típicamente adolescentes, sin valor en cuanto a su posible autoemancipación. Un ejemplo: “Mañana [Pablo Aguirre] se batirá en el parque. Quizá cerca de la glorieta de las glicinas. Quizá lo hieran de muerte y caiga en el mismo lugar donde yo me recuesto en las siestas de verano. Tal vez no muera. Sin embargo, debería morir como en las novelas. Pero antes tendría que amarme. Yo plantaré magnolias en el lugar en que caiga herido. [...] Estoy avergonzada de mí misma, siempre he soñado que las cosas suceden de pronto, y que todo el resto de la vida depende de ese momento. [...] Cuando llegue el diario de la tarde veré si aparece su fotografía. La guardaré para siempre junto a unas flores de ceniza que conservo en el misal o en el libro de los preceptos y oraciones” (44. Subrayado mío).

60. En su conjunto y desde el punto de vista tanto de la continuidad de su imaginario como de la coherencia de su discurso narrativo, las tres novelas de Guido son relatos de la frustración femenina, de los obstáculos (internos y externos) opuestos al “ser para sí misma” y al “decirse a sí misma” que designan al verdadero apoderamiento de un destino femenino (Guerra, 823-24). Para encontrar textos que expresen auténtica rebeldía anticonvencional en el terreno de la ficción literaria y de la representación del género, habrá que esperar a las siguientes generaciones de escritoras argentinas (Valenzuela, Heker, Massuh, Sánchez, etc.) o a las aún más recientes (Cabezón Cámara, Harwicz, etc.). Mientras tanto, estas obras de Guido me parecen representativas de un momento de transición (sociedad y costumbres) que tiene su correspondencia en una estética a la vez desobediente y complaciente²⁷. Desobediente, como la “novia de Módena”, porque las novelas no carecen de cierta audacia en la configuración de personajes y sucesos, sobre todo si se las reubica en su contexto de producción; “complaciente”, porque se trata de una estética que hace hábil empleo de pautas de modelos tradicionales como el relato de formación así como se sirve de estrategias y motivos de la narración popular que cortejan los hábitos y el gusto del público lector.

Bibliographie

AIZENBERG Edna, “El Bildungsroman fracasado en Latinoamérica: El caso de *Ifigenia*, de Teresa de la Parra”, *Escritoras de la América Hispánica*, Rose Minc (dir.), *Revista Iberoamericana*, vol. LI, n° 132-133, jul.-dic. 1985, p. 539-546.

ASTUTTI Adriana, “Malditos niños (Variaciones del género en “Teté, invierno de 1942”, de Manuel Puig)”, *Orbis Tertius*, 4 (7), 2000. <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/> Consultado: 25-07-2019.

BATTISTA Vicente, “Tomando mate con Beatriz Guido”, *El Escarabajo de oro*, n° 23-24, sept. 1964, p. 12-14.

²⁷ Utilizo aquí la feliz categorización de Susana Reisz (2003) respecto a algunas obras del así llamado “boom femenino” de la literatura hispanoamericana. Queda para un momento futuro una consideración más extensa de sus lúcidas y generosas hipótesis.

BIOY CASARES Adolfo, “Beatriz Guido: *La caída*”, *Sur*, n° 243, nov.-dic. 1956, p. 82-83.

CLIFFORD Joan Elizabeth, *The construction of Identity and Reality in Beatriz Guido’s Work : A Study of Novel, Nouvelle, Short Story and Essay*. PHD Dissertation, University of Virginia, U.S.A., May 1998. Net.

DOMÍNGUEZ Nora, *De dónde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2007.

_____, “Familias literarias: visión adolescente y poder político en la narrativa de Beatriz Guido”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXX, n° 206, enero-mar. 2004, p. 225-235.

FREUD Sigmund, “On bat un enfant (Contribution à l’étude de la genèse des perversions sexuelles) », *Revue Française de Psychanalyse* (Paris), Tome VI, n° 3-4, 1933, p. 274-297. <http://psychanalyse-paris.com/On-bat-un-enfant.html> Consultado: 17-10-2020.

GÓMEZ VIU Carmen. «El Bildungsroman y la novela de formación femenina hispanoamericana contemporánea», *Epos: Revista de Filología*, XXV, 2009, p. 107-117. <http://revistas.uned.es/index.php/EPOS> Consultado: 29-10-2020.

GUERRA-CUNNINGHAM Lucía, “Género y espacio: la casa en el imaginario subalterno de escritoras latinoamericanas”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXXVIII, n° 241, oct.-dic. 2012, p. 819-837.

GUIDO Beatriz, *La casa del ángel*, Buenos Aires, Emecé, 1954.

_____, *La caída*, Buenos Aires, Losada, 1956.

_____, *La mano en la trampa*, Buenos Aires, Losada, 1961.

GREEN André. « La mère morte », *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, Paris, Les Editions de Minuit, 1983, p. 222-253.

GREGORICH Luis, “La generación del 55: los narradores”, *Capítulo, la historia de la literatura argentina*, primera serie, n° 53, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968, p. 1259 y 1262-63.

LAGOS POPE María Inés. «Relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica: Desde *Ifigenia* (1924) hasta *Hagiografía de Narcisa la Bella* (1985)”, *Narrativa femenina en América Latina: Prácticas y perspectivas teóricas*, Sara Castro-Klarén (ed.), Frankfurt/Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2003, p. 237-257.

Latin American Women Writers: An Encyclopedia, New York and London, Routledge, 2008. <https://books.google.fr/books?id=Ayz> Consultado el 21-07-2019.

LOJO María Rosa, “Pasos nuevos en espacios habituales”, *Historia crítica de la Literatura argentina*, Noé Jitrik (dir.), vol. 11. *La narración gana la partida*, Elsa Drucaroff (dir.) Buenos Aires, Emecé, 2000, p. 19-48.

LUSSIER André, « La mère morte, variations sur un thème », *Essais sur « La mère morte » et l'œuvre d'André Green*, Gregorio Kohon (dir.), Paris, Ithaque, 2009, p. 215-231.

MATAMORO Blas, *La ciudad del tango*, Buenos Aires, Galerna, 1982.

MUCCI Cristina, *Divina Beatrice: una biografía de la escritora Beatriz Guido*, Buenos Aires, Norma, 2002.

ORECCHIA HAVAS Teresa, “Silvina Ocampo: Los lazos de la escritura”. Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Madrid, 1998), vol. III. Florencio Sevilla y Carlos Alvar (eds.), Madrid, Castalia, 2000, p. 320-328.

PERILLI Carmen, “Reformulaciones del realismo. Bernardo Verbitzky, Andrés Rivera, Juan José Manauta, Beatriz Guido”, *Historia crítica de la literatura argentina*, Noé Jitrik (dir.), vol. 9. *El oficio se afirma*, Sylvia Saítta (dir.) Buenos Aires, Emecé, 2004, p. 545-572.

PIRSCH Myriam, “Introducción. La construcción de una identidad narrativa”, *Beatriz Guido. Una narrativa del desplazamiento*, Buenos Aires, Biblos, 2013. Net.

REISZ Susana, “Estéticas complacientes y formas de desobediencia en la producción femenina actual: ¿es posible el diálogo?”, *Narrativa femenina*

T. ORECCHIA HAVAS, «Las tres caídas de Beatriz Guido»

en América Latina: Prácticas y perspectivas teóricas, Sara Castro-Klarén (ed.), Frankfurt/Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2003, p. 331-349.