

Narrar desde los márgenes: la invisibilidad del cuerpo y la mirada del *voyeur* en *Las primas* de Aurora Venturini.

Anabella Macri Markov

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

anbellamacri@gmail.com

Resumen

Los aportes de Martin Jay (2007) y Jacques Rancière (2019) nos permiten pensar en la innegable relación entre mirada, poder y literatura. Los debates en torno al régimen escópico y los cambios en lo visible y enunciable se centran en el lugar que ocupan los cuerpos en este nuevo paradigma de la cultura contemporánea y en cómo las miradas construyen poder y asignan roles específicos. El presente trabajo se aboca principalmente al trabajo sobre la mirada *voyeurística* en la narración contemporánea argentina. Para esto, se tomará la novela *Las primas* (2011) de Aurora Venturini y se analizará cuál es el alcance de la noción de *voyeurismo* a partir de la conexión entre mirada, cuerpo y marginalidad.

Palabras clave: mirada; voyeurismo; cuerpo; marginalidad; poder.

La presente ponencia se inscribe en el proyecto FILOCyT titulado “Régimen escópico, cuerpo, lenguaje y política en la literatura y las artes latinoamericanas contemporáneas”. La investigación en el grupo está relacionada con el surgimiento de las nuevas representaciones de la marginalidad en la literatura argentina a partir del siglo XXI, de las nuevas miradas que estas representaciones habilitan y la relación entre mirada y poder. Para esto, se tomará el concepto de *voyeurismo* y de *voyeur* entendido como aquel que encuentra placer en mirar sin ser visto para revisitarlo, redefinirlo y ver de qué manera está presente en la novela *Las primas* de Aurora Venturini.

En principio, parece central reflexionar en torno al privilegio que posee la mirada frente a otros sentidos en nuestra cultura contemporánea. Martin Jay en su extenso ensayo *Ojos abatidos* (2007) establece un diálogo entre la ciencia, la antropología, la psicología y el desarrollo cognitivo desde la infancia y analiza el lugar que ha tenido el sentido de la vista frente a otros sentidos a lo largo de la historia. Afirma que desde que los primeros seres humanos abandonan la posición horizontal para erguirse, éstos desarrollan un sistema sensorial en el que la vista se posiciona como sentido privilegiado dejando a los otros sentidos en un plano secundario. Podemos analizar dichos populares como “ver para creer” o “la mirada es la ventana del alma” como dos frases que

en primer lugar enaltecen a la mirada y le conceden un lugar de privilegio y por otro lado asocian y establecen una relación inmediata entre la vista y el acceso al mundo, a lo “real”, como si no existiera una mediación entre aquello que vemos y lo que nos rodea o como si efectivamente la mirada no fuera un sentido influenciado por la cultura de un tiempo y lugar específico. Frente a esto, parece central pensar el mirar no como un acto neutro, objetivo y lineal sino como una instancia política donde se devela y se invisibiliza: ciertos cuerpos y situaciones se vuelven visibles, se ponen en el centro de los debates y se les reconoce entidad mientras que a otros se los margina. El acto de mirar lejos de ser inocente, permitiría desde estas reflexiones definir qué puede ser mirado, por quién y cómo se mira aquello que se mira, es decir, lo que José Luis Brea llama episteme escópica, “lo que puede ser conocido en aquello que puede ser visto”. Esto nos lleva a preguntarnos cuáles han sido históricamente las formas de mirar que se han privilegiado y qué miradas y voces se han marginado para comenzar a reflexionar en torno a la literatura del siglo XXI.

La novela *Las primas* (20007) de la escritora argentina Aurora Venturini narra la historia de una familia de clase media baja en la ciudad de La Plata compuesta por Yuna la narradora en primera persona, su hermana, sus primas, su madre y sus tías. Yuna tiene un problema en el habla, discapacidad que la posiciona en un lugar marginal dentro de su configuración familiar: sus esfuerzos son menospreciados, su talento desestimado y en el marco de la estructura patriarcal en la que se inserta es subestimada, especialmente por las mujeres que la rodean. Al ser una narradora en primera persona, tenemos acceso a la autopercepción que tiene sobre su propio cuerpo y en este sentido cobra relevancia de qué manera es mirada por los demás y cómo esta mirada también moldea su propia realidad. Yuna se reconoce como un cuerpo fantasmagórico, silencioso, que transita por las sombras y observa. “Yo era una sombra lánguida que a veces vagabundeaba interiores y aledaños”. (Venturini 2011:109) Desde esta autopercepción del cuerpo constituido como materia espectral que vagabunde y mira, podemos reflexionar en torno a los lugares que ocupa el *voyeur* en la ficción.

Clásicamente, el *voyeur* es aquel que encuentra placer en mirar sin ser visto, es decir, el disfrute recae en la no reciprocidad de la mirada. Para esto, es necesario que los cuerpos estén distribuidos de una manera específica en el espacio y que el *voyeur* se vuelva invisible para las otras miradas escondiéndose detrás de puertas, colocando el ojo en las mirillas, observando aquello que se vela con cortinas en las ventanas o posicionándose en espacios estratégicos que habiliten la visión del objeto de deseo. En estos casos, parece haber una clara distribución de los cuerpos, cada uno con un rol: uno es el mirón y el otro, el objeto de su mirada. Retomando una vez más la cuestión del poder en relación con lo visible, esta distribución de los cuerpos lejos está de ser

inocente: tradicionalmente quien mira podría pensarse como quien tiene poder sobre aquel o aquello que es mirado porque éste no está en la posición de devolver la mirada a menos que se descubra objeto de la misma.

Ahora bien, la idea es pensar qué ocurre cuando esta posición de mirar sin ser visto la ocupa un personaje que observa desde los márgenes que lejos de mirar para producirse un placer personal, lo hace para colocar en el centro de la narración todo aquello que se ha invisibilizado como consecuencia de, en este caso, la violencia patriarcal. En *Los bordes de la ficción* (2019, 41-47) Rancière se pregunta por el rol de los *voyeurs* en distintos ejemplos de la literatura y propone que en una ficción, *el voyeur* es aquel que sin esperarlo se encuentra con un secreto y revela una verdad que en la narración invierte lo que hasta ese momento se creía. De esta manera, traza una relación directa entre mirada *voyeurística* y secreto. Estos marcos creados por las ventanas y las puertas, casi de manera cinematográfica delimitan un campo de visión específico que invertirá el orden hasta ahora existente. El *voyeur* en la ficción no es solo aquel que mira y cuenta o devela una situación concreta sino que esos secretos pueden hablar también de los tabúes de una época. Al mirar, casi sin saberlo, Yuna pone en escena lo innombrable de un tiempo y una sociedad determinada volviendo evidente todo eso que no se puede o no se pudo nombrar. Es por esto que su mirada, puede llegar a escapar a la lógica individualista de observar una situación aislada y solo buscar el placer personal, usualmente asociado a lo sexual, y pasar a hablarnos de la censura, de lo innombrable, de lo castigable, lo marginado en un momento particular de la historia. Todos los hechos visibilizados en *Las primas* se encuentran en relación directa con la sexualidad y sobre todo con la violencia: las violaciones silenciadas, la muerte, el deseo reprimido, los abortos clandestinos o el trabajo sexual precarizado, evidencian cómo esta violencia sume a todos los personajes de la familia en el silencio, el miedo y la reproducción de la misma. Es por eso que lo que ve el *voyeur* también puede devolver la mirada, interpelarnos y producir conocimiento.

Si cada época construye un imperativo de la mirada que se perpetúa a través de las instituciones de poder, es decir, si cada momento histórico y cada sociedad seleccionan qué se posiciona en el centro de los debates, qué corporalidades se visibilizan y cuáles se deja en las sombras o en palabras de Butler (2019) qué cuerpos importan y cuáles se descartan, es el cuerpo de Yuna, marginal y fantasmagórico, el que habilitará una nueva manera de mirar y volverá visibles todos los silencios que atraviesan la narración.

Porque la historia de la familia de *Las primas*, está tangencialmente marcada por el silencio, algunos hechos familiares nunca son nombrados por la generación de los adultos o dichos en susurros y con humillación: el aborto clandestino y posterior muerte de Carina, la violación y embarazo de Betina o el ejercicio del trabajo sexual de Petra se transforman en eufemismos o en

silencio. Es la voz de Yuna y su arte lo que permite acceder a estas realidades invisibilizadas por otros y es su mirada, casi en un rol detectivesco, la que develará los tabúes que rigen el funcionamiento familiar. En su rol de cuerpo-sombra, ella ve sin ser vista lo que otros personajes parecen no poder ver “Y yo que no probé bocado ni bebí alcohol era testigo fiel de cuanto sucedía y ví a Petra que fue hasta donde estaba Betina y luego frunció el ceño”. (Venturini 2011:127) A diferencia de esta imagen clásica del *voyeur* que se esconde para observar por el agujero de la cerradura, a través de una puerta entreabierta o una ventana distante, Yuna muchas veces está presente pero nadie la mira o reconoce su entidad o importancia. Ella se limita a observar desde los márgenes, invisible y fantasmagórica.

Lo importante no es solo en dónde se posiciona como observadora sino en cómo mira: su mirada se posa en los detalles, absorbe cada fragmento de los cuerpos con la pasión de un *voyeur*, realiza apuntes mentales y reserva imágenes de las situaciones en donde el movimiento mínimo, una mancha en la piel, el juego de miradas entre los personajes, revelan la naturaleza que se esconde detrás de lo meramente aparente. Es así que es la única que descubre la violación y emabrazo de su hermana discapacitada por parte de un amigo de la familia cuando los ve caminando por la calle. Como una cámara que hace zoom, su mirada recorre desde lo más general de la escena (la caminata, las risas, la felicidad forzada de los rostros) hasta lo microscópico, el detalle: una mancha de sangre en la ropa de Betina que revelará la violación. Estos elementos serán puestos en pausa, capturados como en una fotografía y guardados en su memoria solo para retomarlos más adelante en la narración cuando el embarazo de Betina comience a ser evidente y las piezas de este rompecabezas fotográfico se pongan en su lugar. Este cuerpo que parecía destinado al silencio, a trastabillar en su oralidad no solo habla sino que denuncia, amenaza, ordena, se vuelve una voz firme y clara y logra ver y conocer aquello que parecía invisible para las demás miradas.

A lo largo de la novela, Yuna es nombrada y definida desde lo discursivo por su madre y sus tías, y por ella misma con categorías como anormal, error de la naturaleza, monstruo o imbeciloides. “Tía Nené siguió diciendo que mis mamarrachos tal vez pudieran servir a mi incapacidad cognoscitiva (...) pero qué sabemos lo que piensan y sienten los anormales” (Venturini 2011:29) Estas categorías, dejan marcas en su cuerpo, afectan su manera de autopercebirse y la cargan de ciertas expectativas de lo que se espera de ella por ser “anormal”, es decir, el silencio, la aceptación del orden impuesto y la marginación. Sin embargo, lejos de invisibilizarse para volverse pasiva, aprovecha esta condición fantasmagórica y anormal que los demás le atribuyen, ejerce una resistencia y deviene *voyeur* activa. Yuna es capaz de dar vuelta la

lógica a la que se la quiere someter y ejerce una posición de poder y de defensa para con las mujeres de su familia al redefinir su propia condición de discapacidad asociada al silencio.

A modo de conclusión, se ha tratado de analizar cómo Yuna habilita una nueva mirada, abierta y colectiva, que devela los tabúes no sólo de una familia en concreto sino aquellos secretos que parecen atravesar a toda una sociedad en una época determinada. En palabras de Rancière, es su mirada marginal y voyeurística la que da vuelta lo que hasta entonces se creía en la narración colocando en el centro todo aquello que hasta ese momento había sido acallado. Es interesante pensar que desde su posición, Yuna no sólo denuncia sino que también transforma el silencio en arte ya que su manera de visibilizar, de poner en el centro del debate todo lo que se había marginado, es a través de la pintura. Cada hito en la narración, cada secreto develado, cada momento de su historia familiar parece cerrarse con una pintura que luego será colgada en sus exposiciones que la transformarán en una artista de renombre. Es decir, pone en el centro de la escena artística todos esos silencios que atravesaban la narración y los transforma en algo más. Esto también le permite emanciparse económicamente y poder vivir de su arte, culminando un recorrido emancipatorio que tiene lugar desde el principio de la novela.

Referencias bibliográficas

Butler, Judith. 2019. *Cuerpos que importan*, Buenos Aires, Paidós.

Jay, Martin. 2007. *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal.

Rancière, Jacques. 2019. *Los bordes de la ficción*. Buenos Aires: Edhasa.

Venturini, Aurora. 2011. *Las primas*. Buenos Aires: Random House.