

LA REESCRITURA DEL CUERPO FEMENINO ENTRE CUENTOS Y MITOS EN TRES ESCRITORAS ARGENTINAS CONTEMPORÁNEAS: VALENZUELA, CABEZÓN CÁMARA Y NÉSPOLO

Susanna Regazzoni

› 1. Reescrituras

Entre el siglo XVI y XVII se realiza uno de los ataques más terribles al cuerpo femenino en época moderna: la caza de las brujas que se efectúa durante el pasaje del feudalismo al capitalismo. En aquel momento se establece la génesis del trabajo doméstico en sus principales componentes estructurales y se destruye, como se sabe, el poder que las mujeres tienen de su función reproductora y del conocimiento de la naturaleza. Cientos de miles de mujeres quemadas justo al principio de la modernidad, acontecimiento que las historiadoras feministas han interpretado como una manera de luchar en contra del control que las mismas mujeres tenían de su cuerpo. Junto con esto, hay que considerar la separación de la producción de la reproducción y la consiguiente devaluación del rol social de las mujeres a través de la construcción de un orden patriarcal que se funda en su exclusión del trabajo remunerado y su transformación en una máquina de reproducción de nuevos trabajadores. La intensificación de la violencia hacia las mujeres a través del ensañamiento de sus cuerpos que en el tercer milenio vuelve con fuerza, junto con la agresión que sufren cada vez más los migrantes y el empobrecimiento de grandes masas en todo el mundo, remite a la crisis que marca precisamente ese pasaje y al fenómeno citado (Federici 2004, 2015).

En este análisis, el cuerpo presenta un elemento importante puesto que es precisamente a través de este que se funda la dominación y construcción de la identidad femenina. La identificación de la mujer con una concepción degradante de la realidad de su parte material ha sido históricamente funcional a la consolidación del poder patriarcal y a la explotación del trabajo femenino. Los estudios sobre “la política del cuerpo” por parte de las feministas de los años 70 (cfr. Muraro, Cavarero y Rosi Braidotti) han demostrado ampliamente la importancia del control de la función reproductora, por un lado, los efectos de violaciones y agresiones, por otro, junto con la imposición de un ideal estético como medio de aceptación.

Mi propuesta es analizar las distintas formas de contraste, que expresan la lenta recuperación del control de la persona, a partir de una serie de textos como el más tradicional “Si esta es la vida, yo soy Caperucita Roja” de Luisa Valenzuela (colección Cuentos de Hades en *Simetrías*, 1993) a los más actuales como la novela gráfica *Beya* (2013) de Gabriela Cabezón Cámara e Iñiqui Echeverría y la novela de Jimena Néspolo *Episodios de cacería* (2015). Se trata de distintas opciones de emancipación frente a la tradición patriarcal que ha conformado el cuerpo de la mujer según un canon de belleza que implica una violencia hacia la libertad de la persona (Federici: 2004, 2015) y que impone cuerpos dóciles y bellos para llegar a re-conquistar unos cuerpos sujetos libres que formen parte de la persona en su conjunto.

Como se sabe, el concepto de postmodernidad se relaciona, entre muchas otras cosas, con un recelo ante cualquier tipo de discurso autoritario: es el triunfo del pensamiento débil, el derrumbe de la noción de jerarquía y la defensa de los márgenes. En la estética de la postmodernidad periférica (Noguerol, 2008) se ha privilegiado, entre muchas elecciones, los nuevos realismos, los géneros híbridos y los formatos de la memoria –crónicas, autobiografías y diarios–, modalidades que facilitan la aparición de voces tradicionalmente excluidas de la narrativa como exiliados, mujeres, homosexuales, minorías étnicas, etc...

En este caso me interesa destacar la práctica de la reescritura donde se vuelve a escribir una historia desde otra perspectiva, desacralizando mitos, revisando historias oficiales, incluyendo el punto de vista de los vencidos o de las vencidas y recuperando géneros menores como fábulas, bestiarios, libros de cocina, cuentos policiales, ciencia ficción, folletín, etc.. En este caso la re-escritura se plantearía como instancia o lugar de subversión, de re-versión e inversión de un texto cultural previo, cristalizado, solidificado (Andrea Ostrov, 2008: 25).

Si la novela clásica, la del siglo XIX, se construye sobre un factor esencial: la aventura; a partir del siglo XX, en cambio, el aceleramiento de los tiempos, -según Walter Benjamin– provoca la superación de la experiencia como posible vivencia de lo que resulta el debilitamiento de lo esencial para la narrativa tradicional, es decir, la aventura. La cuestión es cómo narrar una historia si no hay confianza en la Historia. La respuesta es volver a relatar una historia ya narrada por otros: el cine, el tango, la radio o las novelas policiales.

3. El poder del relato: “Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja”

Si, como escribe Emilia Perassi, «El miedo es síntoma de un pasado que compromete totalmente el presente e impide la elaboración de un futuro digno» (Perassi, 2010: 20), entonces puede ocurrir que el silencio marque tanto los cuerpos reales cuanto los textos, favoreciendo así una literatura que

continúa prefiriendo la reescritura, la alusión, la alegoría y el símbolo.

Común denominador de muchos cuentos, es el clima de terror que crea inseguridad y miedo. Al testimoniar la situación política, la escritora/escritor utiliza el absurdo y la crueldad, técnicas que enriquecen una narrativa incisiva. Su discurso narrativo se concentra en la desestructuración de un sistema de valores, para volver a construir distintos aspectos de la realidad fragmentada. A este propósito, Biruté Ciplijauskaitė considera que:

La mejor escritura femenina de los últimos años muestra ciertas afinidades con la teoría deconstructivista. Acentuando la incoherencia de las pulsaciones más escondidas, ofrece una pluralidad de sentidos. Actuando como subversión de las interpretaciones y enfoques tradicionales, presenta textos opacos más bien que traslúcidos. Trasladando el énfasis sobre la palabra misma, realza el valor del significante sobre el significado. El resultado es una obra abierta, presagio de transformaciones ulteriores. (1988: 126)

Es la misma Luisa Valenzuela que explica la función de la escritura en el combate en contra del miedo y de los miedos cuando declara: «No sé escribirlo, no sé decirlo, el miedo no tiene palabras. Todas las palabras son del miedo. Todas. Y no hay nada que no pueda ser escrito. Auyentá ese miedo escribiéndolo» (*Cuentos completos*: 51). Es precisamente lo que hace la autora con “Cuentos de Hades” donde el primitivo terror de los niños a seres agresivos y perversos o al terrible bestiario de los animales malignos llega a ser presentado y deestructuralizado a través de la ironía, del juego y un cambio de perspectiva. Se trata de subvertir las narraciones tradicionales, desmontando sus incongruencias, desvistiendo sus estereotipos.

La autora denuncia la violencia sufrida por su generación con vehemencia, la misma que se encuentra en las obras de la nicaragüense Gioconda Belli (1948), las chilenas Lucía Guerra (1944) y Diamela Eltit (1949), escritoras exigentes con su oficio, reconocidas como figuras fundamentales en la narrativa contemporánea. Ellas narran temas sexuales y políticos como su experiencia del exilio a través de interesantes técnicas narrativas que la crítica engloba bajo el rótulo de *literatura del cuerpo* (Noguerol, 2008). La reivindicación del cuerpo es elemento central en todos los libros de Luisa Valenzuela, muchas veces citado en las declaraciones de la autora en relación con su práctica de artista. Con la expresión “Escribir con el cuerpo” intenta afirmar los derechos del cuerpo en contra de quien lo reprime, tortura, viola, mutila y destruye (Regazzoni, 2010: 221).

En mi primera propuesta, la modalidad postmoderna de la reescritura toma como referencia a la niña más famosa del fabulario occidental, Caperucita Roja, y participa de la práctica que sigue la

línea popularizada por la británica Angela Carter con el paradigmático *The Bloody Chamber* (1979); cultivada asimismo por escritoras hispánicas como Rosario Ferré que, en 1977, publica *Arroz con leche*, Carmen Martín Gaité con *Caperucita en Manhattan* (1989), Ana María Shua con *Casas de geishas* (1992), Angélica Gorodicher con *Juego de Mango* (1988) y *Fábula de la Virgen y el bombero* (1993) y María Negroni con *Cuento de hadas* (1994). A este propósito es especialmente significativo “Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja” en la citada colección “Cuentos de Hades”. Desde este título es posible identificar una primera intención de la autora, al introducir una “variante mínima”, como señala Genette por la que parodia el concepto tradicional de ‘cuentos de hadas’. Al cambiar la palabra ‘hadas’ por ‘Hades’, Valenzuela emplea una paronomasia que cambia radicalmente el significado del reino de las hadas, dulce, por el de los muertos, el infierno mítico. En este cuento, Valenzuela retoma el cuento tradicional, para con este material elaborar un texto hipertextual, un texto derivado de otro por la vía de la imitación. La selección de este escrito resulta afortunada ya que se trata de un cuento popular ampliamente conocido, cuyas reescrituras se han realizado tanto en forma escrita como en medios más modernos tales como la televisión y el cine. Por lo tanto, su utilización induce en el lector cierta curiosidad por conocer la forma “original” en la que la autora dará tratamiento a la versión básica. Sucede, que el lector en vez de rechazar el relato por “conocido”, es precisamente por “conocido” que suscita mayor interés.

A partir de la perspectiva del citado marco teórico posmoderno y considerando que el concepto de una escritura femenina va íntimamente ligado a una actitud de resistencia y trasgresión ante los códigos patriarcales del género y la sexualidad, los “Cuentos de Hades” representan una mirada deconstructiva de los modelos de comportamiento femenino de sumisión y dependencia petrificados en los cuentos de hadas tradicionales. Dicho relato representa otra propuesta alternativa al célebre cuento de Perrault, donde se ridiculiza el miedo tradicional al “Lobo Feroz”: «¡Feroz! ¡Es como para morirse de la risa!» declara la protagonista¹.

La ironía y el sarcasmo rigen una narración en primera persona donde las voces de la madre, del lobo y de la niña se alternan, dominando, naturalmente, la de Caperucita Roja. El sendero que la protagonista emprende, desde la casa de la madre hasta la cabaña de la abuela, es muy largo; se trata de un viaje iniciático que dura toda la vida y donde la niña conquista su destino de mujer con «unas arrugas de preocupación, con una capa remendada y una tela que alguna vez fue roja» (95) y se transforma en una persona que pasa de la infancia a la madurez, hasta que: «por fin llego a la puerta de su prolija cabaña hecha de troncos, me detengo un rato ante el umbral para retomar aliento. No quiero que me vea así con la lengua colgante, roja como supo ser mi caperuza, no quiero que me

¹ Valenzuela, L. (2008). Si esto es la vida , yo soy Caperucita Roja. En *Generosos inconvenientes. Antología de cuentos*. Palencia, Menoscuarto Edicione, p. 98. Todas las citas siguientes se refieren a esta edición.

vea con los colmillos al aire y la baba chorreándome de las fauces» (2008: 99). Ha llegado el momento del encuentro con la abuela, Caperucita tiene su canasto lleno con los frutos de su experiencia vital, es una mujer madura. Al atravesar el umbral de la abuela, la protagonista «se lame las heridas y aúlla por lo bajo» (99). En el encuentro con la abuela, Caperucita se reconcilia con la racionalidad del patriarcado, representado en su madre, y con la voz pre-racional que la desinhibe ante el peligro, personificada en su abuela.

Lo racional y lo irracional, cultura y naturaleza, se han amalgamado en una nueva definición de lo femenino, un nuevo espacio que entreteje luz y sombra, transformando a la niña incapaz y débil del cuento legendario en un sujeto capaz de expresar sus ‘oscuros deseos’.

Gracias a su camino rizomático Caperucita lograr ser la nueva persona que reconoce al lobo como parte de sí misma asimilándolo para llegar finalmente al encuentro conciliador con la bestia, con la madre y con la abuela: «Y cuando abro la boca para mencionar su boca que a su vez se va abriendo, acabo por reconocerla. La reconozco, lo reconozco, me reconozco. Y la boca traga y por fin somos una. Calentita» (2008: 100).

Se trata, entonces, de recuperar la memoria para superar el miedo a través del poder del cuento y volver a considerar la historia desde otro punto de vista, «para mejor combatir la violencia» (Aínsa , 2008: 74).

3. Cuerpo y violencia en el contexto político: *Beya*

En Argentina, desde la Conquista y la sucesiva “guerra del desierto”, el gesto fundacional es el de la aniquilación, que se realiza a través de la desaparición de cuerpos y el cautiverio, acompañado por la violación de las mujeres, actuación que se narrativiza en los muchos relatos sobre el mito de las cautivas ‘blancas’. A este propósito Carmen Perilli escribe: «[...] la función de estas imágenes emblemáticas es legitimar, en una construcción paradigmática de la muerte y la violación del cuerpo del vencedor, la muerte y la violación del cuerpo del vencido. En el primer texto de ficción de nuestra literatura, *El matadero*, se consuma la violación y la muerte» (Perilli 1994: 12).

También Josefina Ludmer propone la lectura del delito como elemento conformador del ámbito simbólico y cultural del país y como instrumento de definición a través de la exclusión y de la separación que empieza precisamente con *El matadero* de Echeverría y el *Facundo* de Sarmiento (Ludmer, 1992: 2-3). Desde el principio de la historia argentina, los mitos de los cuerpos blancos violados encubren los cautiverios de las mujeres ‘otras’, negras e indígenas, simbólicamente negadas en la construcción de la identidad nacional.

Desde allí se conforma un sistema patriarcal que tiene un complejo de imágenes negativas relativo a

la mujer que se encierra en la palabra *puta* atenuada en la versión popular *mina* y donde el cuerpo de la mujer se considera como matriz u objeto de goce.

La represión política que, por lo que se refiere a las mujeres, pasa especialmente a través del cuerpo, provoca una reacción que resulta evidente en la voluntad de escribir y pensar el cuerpo de otra forma y narrar la sexualidad femenina bajo nuevas perspectivas. Es precisamente por esa razón que Helena Araújo señala:

el dilema del cuerpo, esa presencia turbia y peligrosa, esa tentación de la especie, que según Simone de Beauvoir, precipita en la inmanencia y la pasividad. Sin embargo es allí, sobre todo que ha de instalarse la subversión. Al tomar por asalto lo que podría llamarse un campo vedado, asumimos al fin la sexualidad, dando a la libido una nueva dimensión. (1994: 18)

La segunda propuesta de este trabajo trata de *Beya (le viste la cara a Dios)* (2013), texto de Gabriela Cabezón Cámara (Buenos Aires, 1968) e ilustración de Iñaqui Echeverría (Balcarce, 1974), trasposición gráfica de la novela breve de la misma Cabezón Cámara *Le viste la cara a Dios. La bella durmiente* (2011). La publicación de la novela forma parte de un proyecto de la periodista española Cristina Fallarás acerca de una colección “Bichos” sobre la reescritura de cuentos infantiles clásicos para la editorial digital Sigueleyendo. Cabezón Cámara elige *La bella durmiente* proponiendo la escritura en tres formatos diferentes: ebook, libro y novela gráfica². *Beya* relata de una mujer en situación de trata³. Es un libro duro escrito en segunda persona que va contando lo que significa ser una joven secuestrada y el entrenamiento al que debe someterse para llegar a ser una mujer que trabaja en un burdel, en este caso en Lanús y que, en cuanto puede, se duerme para escapar del horror que la rodea. El compromiso político es evidente desde la primera página donde se lee: «Aparición con vida a todas las mujeres y nenas desaparecidas en manos de las redes de prostitución. Y juicio y castigo a los culpables» (7), epígrafe que sitúa el texto en una doble referencia: por una parte remite a la historia de Marita Verón, desaparecida en 2002, en la provincia de Tucumán y los frecuentes casos en Argentina de trata de mujeres; por el otro, la referencia a la última dictadura militar. De hecho se cruzan el campo de concentración con el postríbulo. En la transposición se enfatiza la reivindicación del cuerpo femenino que ya en la primera imagen está representado como si fuera un objeto en venta detrás de un código de barras (IMAGEN).

² Existe también una adaptación teatral realizada por Marisa Busker, que se estrenó en 2016

³ En el mundo hay 21 millones de personas víctimas de la trata, en América Latina 100.000, en Argentina miles. “Madres víctimas de la trata” es un ONG que declara que hay 30.000 desaparecidas en democracia. Se piensa que en Buenos Aires hay más de 1.200 burdeles clandestinos y que desaparecen cuatro menores al día. Cfr Valerio Bispuri “Le nuove desaparecidas”, *Internazionale*, 3/9 Marzo 2017, pp. 67-71.

Según señala Alice Favaro (2017) «el texto fuente tiene un ritmo apremiante con numerosas referencias a la literatura, al arte, a la religión y las creencias populares. El uso de frases muy breves como si la narradora fuera una ametralladora verbal con un realismo desesperado y exasperado en que se describe lo más vulgar y bajo acentúa el lenguaje violento y el ritmo vertiginoso» (Favaro, 2017).

En la versión gráfica el texto se sitúa a mitad entre poema ilustrado y *graphic novel* en el que la parte escrita no está nunca dentro de la viñeta sino al lado. En la historieta dividida en cinco partes, se hace particular hincapié en la reivindicación del cuerpo y la afirmación de sus derechos junto con las conexiones con lo sagrado y la transmedialidad. A través del empleo de muy pocos diálogos, un fuerte contraste entre blancos y negros y la de-composición de las viñetas y de los cuerpos, se enfatizan el dolor, el sufrimiento y la barbaridad del ser humano. La imagen es preponderante y se mezcla con un registro lingüístico bajo, vulgar, casi pornográfico –nunca erótico–, cargado de términos típicos del castellano argentino. Los dos lenguajes se cruzan para narrar la tragedia de la desaparición de mujeres en manos de las redes de prostitución desde el punto de vista de las víctimas. A lo largo del relato hay numerosas conexiones entre lo sagrado, la muerte y el sexo. La protagonista se paragona a una Virgen como en la imagen en que aparece como en un díptico al lado de la Virgen, donde la guirnalda de flores que adorna la primera imagen se convierte en una guirnalda de falos en la segunda. El hecho de encontrar amparo en la religión produce en la protagonista un efecto de bilocación y desdoblamiento en que el alma se separa del cuerpo –y naturalmente el pensamiento vuela a Sor Juana y su *Primero Sueño*– representando una manera de huir de la realidad demasiado atroz «querés fuga y bilocación,/ un espíritu que sepa/ estar en otro lugar,/ muy lejos mas sin morirte,/ vos querés desdoblamiento/ cual místico en viaje astral/ y cantar como San Juan/ la noche oscura del alma» (31) La historia avanza en una continua intersección entre culto y popular, sagrado y profano, para narrar la degradación de Beya con un lenguaje descarnado y, al mismo tiempo, cargado de violencia. La perspectiva del narrador que focaliza desde la subjetividad de la protagonista se mezcla con la segunda persona que enfatiza su desdoblamiento e invoca a la mujer a actuar, registra las distintas etapas de la trata y la exhorta a cultivar el odio. La alusión a *El matadero* de Echeverría, es inmediata: desde la primera estrofa, a través de la comparación del cuerpo de la joven con el cuerpo de la vaca «Si a Matasiete el matambre,/ a vos el refalar en tu sangre» (24). De hecho es la misma Cabezón Cámara que afirma que existe un imaginario nacional de escritura de la violencia que remite a algunos textos literarios (Domínguez, 2014: 2). Además, como bien analiza Alice Favaro: «Beya está siempre representada desnuda [...] utilizando el estilo fileteado muy típico del ambiente tanguero porteño» y constante es

el paralelo entre la mujer y la bestia, como si estuviera esperando ser descuartizada antes de llegar a la carnicería, (Favaro, 2017). A este propósito se lee: «como no se acaba nunca/ la cosecha de mujeres/ y eso te lo hacen saber,/ no te vayas a olvidar,/ que ellos te pueden pasar/ a degüello como a un chanchito/ y filetearte después/ como si fueras jamón» (37). La mujer se convierte en mera carne para ser fuente de ganancia y placer.

En la parte final la voz en off de la narradora propone la venganza y después del relato de la opresión, esclavización y muerte, se pasa a la que indica el deseo de vida y la potencia femenina. Después de las citadas referencias pictóricas, alusiones literarias y religiosas se alude al cine cuando Beya se transforma en una vengadora que tiene mucho de la protagonista de *Kill Bill*, en un final inesperado en que la mujer deviene justiciera, final muy diferente de lo que acontece a las víctimas de las crónicas de todos los días. La joven logra escapar del país, libre de la trata, marcada por la violencia en busca de “todas la partes del vos” (123).

El cuerpo de esta mujer es un territorio de imaginación biopolítica, un disparador narrativo en que la literatura sirve como instrumento de denuncia política y social en el que el tema de la trata de personas se conecta a un problema actual. De hecho en una continua mezcla entre moderno y postmoderno entre artes y estilos, el texto, aunque tenga referencias a diferentes períodos históricos que remiten a la historia nacional y a la violencia política, es cuanto más actual por su estilo, lenguaje y por el tema que trata. La transposición en historieta, además, exagera lo trágico del relato donde el cuerpo ultrajado y dominado físicamente y moralmente por el otro-hombre es un cuerpo que está secuestrado y prostituido justo por ser un cuerpo femenino.

4 – La virgen encasquetada en *Episodios de cacería*

Muy brevemente concluyo con el tercer ejemplo, la novela de Jimena Néspolo *Episodios de Cacería* –primera entrega de la Pentalogía de Artemisa⁴ –, texto que se construye a través de la voz de una primera persona, correspondiente a la protagonista de la novela, que hace un descargo ante un tribunal que la acusa y frente al que ella presta declaración. Dos epígrafes relativos a Diana cazadora, de Octavio Paz y Pierre Klossowski, respectivamente, enmarcan y definen el tema del libro, destinado “a quien corresponda”⁵ y estructurado en 5 partes. El personaje –una joven de 21 años – vive en una sociedad futura y forma parte de una hermandad –su nuevo nombre es Hermana Artemisa, la más joven de las Amazonas (IMAGEN TAPA DEL LIBRO)– cuya adhesión al

⁴ En 2017 se publicó *Círculo Polar* (Buenos Aires, Santiago Arcos Editor) que continúa con las aventuras de la protagonista de *Episodios de cacería*.

⁵ En la primera se lee «El árbol de Diana es transparente y no da sombra./ Tiene luz propia, centellante y breve./ Nace en las tierras resacas de América». Y la segunda “Diana dispara entonces una flecha contra/ la Ciudad de los Malvados: construida y poblada toda/ por esas emociones que la virgen anatemia.”

paradigma instituido en la simbología de la diosa Artemisia /Diana es evidente y reforzado por el nombre de su único amigo: Apolus. “La logia de las Dianas” es dirigida por Maese Loreto, una ‘hermana’ líder de la comunidad ilegal que combate en contra del poder heteropatriarcal, responsable de una serie de atentados, que se conoce por las alusiones que la protagonista hace de su trabajo, especialmente el de instaurar la justicia -«nos guía en la construcción de un mundo más justo» (15-16)- y el derecho femenino como primer deber de la logia. Uno de los ejemplos sobre este particular es el relato de la acción de «eliminar a veinte canutos en el momento en que iban a desposar a unas niñas de entre ocho y once años recién compradas a sus progenitores» (15). Su primera labor es precisamente luchar en contra del tráfico de niñas y de esclavas sexuales y su consumo a través de una “serie de operativos dispuestos a desmontar, destruir y perseguir el negocio de la trata de blancas en La Comarca” (30). Otro elemento relacionado con la tradición clásica de la diosa, se encuentra en la consigna de defenderse del amor con los hombres puesto que: «debemos entregar nuestro amor a Diana y a la orden, a Loreto, a nuestras Hermanas, para que el amor nos haga dueñas de nosotras mismas y no espejo de un masculino» (26).

La historia se completa y se explica en la carta con que se cierra el texto, a través de la cual se entiende mejor el resto de la novela y la época en que se desarrolla la historia y donde se lee: «La historia del odio hacia la Mujer es la historia del conocimiento de su Poder. Sabemos que la Inquisición, que la herejía, que los femenicidios perpetrados por el pornocapitalismo son las constantes y cíclicas respuestas aberrantes a nuestro poder» (90).

El primer elemento que caracteriza esta historia se da en la lengua a través de la paradoja de su desarticulación porque: «Las palabras no dicen nada. Al contrario ocultan todo» (9). Con las entregas del monólogo de descargo, se encuentran párrafos tachados de extensión variable, sin que medie explicación alguna. Como comenta Adriana Mancini: «Las características formales de tiempo y persona verbales de estos fragmentos (tachados) coinciden con las del monólogo (principal) y su contenido es diverso. En algunos casos, es una disculpa dirigida al tribunal; en otros, un pensamiento o comentario que rompe con la cohesión o, incluso, la refuerza» (404) . La segunda estrategia de la joven es usar un casco que la protege de la «vulnerabilidad neuronal [...] protección tectónica contra las ondas electromagnéticas» (15,55) y la mantiene, como en la mejor tradición de la diosa clásica, en una completa castidad, característica a la que se alude desde el principio de la novela, que empieza así:

Decidí no sacarme jamás el casco cuando comprendí que su eficacia superaba a mi torpeza. A los veintiún años, la edad que cumplí la semana pasada, una descubre que hay paredes con las que se dará siempre. Más allá de toda advertencia: la persistencia

del error es un misterio. Digo error pero también podría ser otra cosa [...] Porque entre las cosas en las que he dejado de creer [...] están las palabras. [...] Cuanto más se dice menos se comunica. (9)

En su trabajo en una mensajería donde se desempeña repartiendo recados como un nuevo Hermes pero en motocicleta, el casco es el instrumento que protege su existencia; con este calma el dolor y apacigua sus temores «cada semana que pasa me entero de un nuevo suicidio. Sé que la nuestra es una de las primeras generaciones surgidas con el Método, sé que el Consejo Mundial sigue estudiando y ajustando permanentemente el sistema...» (tachado en el original, 27).

El cuerpo de esta joven Diana se re-escibe a través de la protección del casco para un futuro que en algunos aspectos ya está aquí –en un reciente artículo se lee que un “caschetto inzeppato di elettrodi ha permesso a 4 pazienti di imparare a rispondere quantomeno sí o no, senza bisogno di muovere nulla (IMMAGINE)- y que en otros repite algunas aberraciones del pasado que sobrevive en un presente donde la violencia en contra del cuerpo de las mujeres se repite inexorablemente.

Entre mitologías clásicas, sagas medioevales, novelas de ciencia ficción y más géneros, la autora explora distintas opciones para optar por lo diverso y lo heterogéneo.

Desde la Edad Media se establece la división entre cuerpo y alma, donde el primero es despreciado, mortificado y condenado puesto que la salvación se encuentra en la segunda. Sin embargo, junto con figuras como el rey santo de Francia, Luis IX (1214-1270) o San Francisco (1184-1226) que mortifican y humillan el cuerpo, se encuentran también a François Villon (1431-1463) o Giovanni Boccaccio (1313-1375) que poetizan su sexualidad. (Le Goff, 2003).

La fuerza de estos relatos reside precisamente en la recuperación del cuerpo a través de su centralidad en la escritura, en la capacidad de subvertir la imagen degradada de la mujer que se identifica con la naturaleza, la materia, intentado rescatar lo que la cultura masculina ha ahogado

Bibliografía

Aínsa, F. (2008). *Espacios de la memoria: lugares y pasajes de la cultura uruguaya*. Montevideo, Ediciones Trilce.

Araújo, H. (1994). Escritura femenina. El campo vedado y la paradoja. En Regazzoni S. y Buonomo L. (eds.), *Maschere: le scritture delle donne nelle culture iberiche*, pp. 17-18. Roma, Bulzoni

Benjamin, W. (2012). *Angelus Novus*, Granada, Comares.

Bispuri, V. (2017). Le nuove desaparecidaS, En *Internazionale*, núm. 3/9 Marzo, pp. 67-71

- Braidoti, R. (1991). Ripossedere lo spazio corporeo: Un progetto tempestivo. En *Dissonanze. Le donne e la filosofia contemporanea. Verso una lettura filosofica delle idee femministe*, pp. 196-203. Milano, La Tartaruga.
- Brizuela, L. (2002). Las voces bárbaras: apuntes para el estudio de los “Cuentos de Hadas” de Luisa Valenzuela”. En Díaz, G. (ed.), *Luisa Valenzuela sin máscara*, pp. 124-133. Buenos Aires, Feminaria Editora
- Butler, J. (2017). *L'alleanza dei corpi. Note per una teoria performativa dell'azione collettiva*. Roma, Nottetempo.
- Cabezón Cámara, G. e Iñiqui E. (2013). *Beya. Le viste la cara Dios*. Buenos Aires. XXX.
- Carter, A. (1993), *The Bloody Chamber and Others Stories (1979)*, London, Penguin.
- Cavarero, A. (1997). *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*. Milano, Feltrinelli.
- Corbatta, J. (1999). *Narrativas de la Guerra Sucia en Argentina. Piglia, Saer, Valenzuela, Puig*, Buenos Aires, Corregidor.
- Domínguez, _____ (2014a), ¡Conversaciones y reenvíos con Gabriela Cabezón Cámara”. En *Cuadernos LIRICO. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia*, núm.10, pp. 1-6.
- _____ (2014b), “La trilogía de Gabriela Cabezón Cámara: entre el enclave formal y la sedición de los cuerpos”. En Palchevich, M., Rivara, A. L. (eds.), *Literatura y política. Boletín de la BCN*, N° 128, pp. 23-29, Buenos Aires, Biblioteca del Congreso de la Nación.
- Favaro, Alice (2017). *La “Beya” durmiente: entre reescritura y trasposición*. En prensa
- Federici, S. (2004). *Calibano e la strega*. Milano, Mimesis.
- Le Goff, J. (2013). *Une histoire du corps au Moyen Age*. Paris, Éditions Liana Levi.
- Mancini, A. (2015). “Néspolo Jimena. Episodios de cacería. En *Rassegna Iberistica*, núm. 38, pp. 403-404.
- Muraro, Luisa. (1976) . *La signora del gioco. Episodi della caccia alle streghe*, Milano, Feltrinelli.
- Noguerol, F. (2008). “Últimas tendencias y promociones”. En Barrera, T. (ed.). *Historia de la literatura hispanoamericana. Siglo XX*. III. 167-180. Madrid, Cátedra, pp.
- Ostrov, A. (2008). *El género al bias. Cuerpo, género y escritura en cinco narradoras latinoamericanas*. Córdoba, Alción Editora.
- Palese, E. (2011). *Da Icaro a Iron Man*. Milano, Mimesis.
- Perilli, C. (1994). *Las ratas en la Torre de Babel: la novela argentina entre 1982 y 1992*. Buenos Aires, Letra Buena.

Regazzoni, S. (2010). “Cuando la curiosidad te salva. El *Barbazul* de Luisa Valenzuela”. En Serafin S., Perassi E., Regazzoni S. y Campuzano L. (eds), *Más allá del umbral. Autoras hispanoamericanas y el oficio de la escritura*, pp. 213-234. Sevilla, Renacimiento.

Valenzuela, L. (2002) *Simetrías/Cambio de armas, Luisa Valenzuela y la crítica*. Caracas, Ediciones eXcultura.