

## *Cuerpos ausentes, cuerpos heridos: las mujeres en la narrativa de Cristina Civalé*

ELEONORA PASCALE

Este trabajo va a estar centrado en la narrativa de Cristina Civalé (escritora, guionista de televisión, crítica y docente de la Universidad de Bs. As.), puntualmente en sus dos libros de cuentos: *Chica fácil* de 1995 y *Perra virtual* de 1998, para dar cuenta de la representación de un determinado tipo mujeres que emerge en un segmento de la literatura argentina contemporánea<sup>1</sup>.

No es la intención de mi trabajo definir una “literatura femenina”. Lo que sí me interesa es ver cómo las mujeres hoy representan a las mujeres de hoy y a su relación con el mundo, con los otros, con las otras; me interesa ver cómo se construye un sujeto femenino dentro del texto (cuáles son sus características, sus marcas identitarias) y que, no es posible eludirlo, resulta de una determinada mirada: la de una escritora mujer; porque, como dice María Moreno, aunque no se reconozcan en las preocupaciones del feminismo, las mujeres entran a la escritura a través de determinadas transacciones, máscaras y operaciones teóricas de género<sup>2</sup>.

En *Chica fácil*, será la imposibilidad de encontrar el amor y de sostener las relaciones en la esfera privada lo que a estas mujeres les hará dejar de lado la búsqueda de reconocimiento externo (que sí aparecía como imprescindible para la construcción de las identidades en su libro anterior, *Hijos de mala madre*<sup>3</sup>) y les hará centrar sus miradas, aunque sea para vengarse, en los hombres y en sus relaciones con ellos. Sin embargo, será en *Perra virtual* donde, a pesar de que éstas ya han conseguido amor, hijos, familia, dinero, reconocimiento y éxito profesional, elijan renunciar a todo para encontrarse y decirse. Ellas optan aquí por deshacerse de estas imágenes de mujeres completas y perfectas, de estos nuevos estereotipos que desgastan y presionan, para no seguir acatando normas, para no seguir las pautas de una realidad que las pretende indestructibles. Pero estas decisiones tienen un costo.

---

<sup>1</sup> Cristina Civalé, *Chica fácil*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1995; *Perra virtual*, Buenos Aires, Seix Barral, 1998.

<sup>2</sup> María Moreno, *Damas de Letras*, Buenos Aires, Perfil, 1999.

<sup>3</sup> *Hijos de mala madre. Fragmentos de una generación dudosa*, Buenos Aires, Sudamericana, 1993.

## LA VENGANZA

En un país de mudos se escucha un gran silencio  
 No se percibe que algo va a pasar  
 Se esconde lo sublime detrás de un nuevo engendro  
 Que derrama baba sobre la ciudad  
 Adrenalina desalmada,  
 Abre grietas hondas  
 Nada recicla esta contención  
 El choque no se puede evitar.  
 (Bersuit Vergarabat)

Una mujer o trece mujeres con un destino común e historias de amor sin final feliz cuentan, en *Chica fácil*, sus desencuentros amorosos bajo una primera persona sin rasgos demasiado definidos. Es, por eso, la disyunción de esta primera frase: podría ser una sola voz la que arma todo este texto contando historias propias que se apilan unas sobre otras y que, sin embargo, no podrían ser ordenadas de manera cronológica, ya que no se aportan fechas ni pistas para poder hacerlo; o podemos pensar a trece mujeres contando cada una su historia casi con idénticos matices, tonos y casi exactas experiencias, que se aúnan frente a un único tópico: la imposibilidad del amor, la invisibilidad propia en las relaciones amorosas y la ruptura “violenta” con sus hombres.

En ninguno de estos cuentos se conocen con precisión las edades, los nombres, las actividades o profesiones, los gustos o las marcas preferidas de cada uno de estos sujetos femeninos<sup>4</sup>. Estas mujeres cuentan de sí y se visibilizan en otras instancias, centrándose —en principio— en el otro más que en ellas mismas, diciéndose en el modo de relacionarse con los hombres, en la forma en que los construyen y los destruyen, en la violencia verbal y en los actos que reflejan ésta. No sabemos cómo se llaman, pero sí sabemos qué harán frente a un mundo (de hombres en este texto, ya que no hay “otras” mujeres) que las ha silenciado durante mucho tiempo, que no las ha dejado nombrarse, en función de decirlos a ellos.

Pero si hacemos una recopilación de datos y armamos un rompecabezas, el primer boceto nos prefigura mujeres estéticamente modernas, que tienen dificultades para relacionarse con los hombres, mujeres que mienten, que planean, que calculan y que son tan fuertes como ellos (la única profesión claramente mencionada es la de escritora que publica; las edades oscilan entre los veinticinco y los treinta y cinco años<sup>5</sup>; se nombran a dos actrices, Bette Davis en *La Carta* y Glenn Close en *Atracción fatal*, música de Orb y Soda Stereo, cine de Ken Loach y cuadros de Lichstein. Ésas son las únicas referencias del mundo externo que ellas señalan para dejarnos conocer algunos de sus gustos y cuáles son sus señas de identidad).

Aunque estos datos aparezcan esparcidos por algunos de los textos y no den cuenta de absolutamente todas las mujeres hay sí algo que las une, que se presenta como un

<sup>4</sup> Referencias importantes para cualquier constitución de sujeto actual y estrategia muy utilizada hoy por los escritores más jóvenes.

<sup>5</sup> Excepto por un solo cuento que es un recuerdo de la niñez y que por otra parte es la única presencia clara de un pasado familiar, de una memoria activa y de algo que no es hoy o casi hoy.

“modus operandi”, lo inevitable, y que entonces permite esbozar una marca identitaria, un rasgo común a todas: el lograr decirse, construirse, visibilizarse, hacerse cargo de la palabra y operar sobre la realidad a través de y en la venganza. La destrucción de sus hombres se establece como única posibilidad de ser, de mostrarse, de erguirse en el texto y volverse protagonistas de historias hasta ahora protagonizadas por ellos. Ser después de lo roto, después del abandono, después de las humillaciones, los usos, los desgastes, el silencio... En el límite de la propia desaparición, reaparecer para desaparecerlos y luego olvidarlos<sup>6</sup>. Un no recordar que se presenta como estrategia ineludible para no seguir dependiendo, para no continuar (aunque con un nuevo rol) construyéndose sólo en relación a ellos.

Hay entonces un momento en que las historias de estas mujeres cambian de color y el ojo femenino deja de centrarse en la *relación* de amor destruida (circunstancia compartida aunque protagonizada — como responsable o como víctima — por el hombre) para enfocar la *destrucción* de él y de esa historia de amor pero *en manos de ellas*. Plano corto para unas manos de mujer. Dejar de contar el asesinato para contarse asesino. Y entonces, de alguna manera, es ahí donde ellas empiezan a ejercer el poder, porque reaparecen más desmesuradas, porque pueden elegir el final de cada historia, su propio lugar en ésta y porque el otro, ya, en palabras de Cerati, no existe.

Con nombre y apellido, sólo con éste último, con el primero o con sus seudónimos, todos los hombres de estos textos tiene un espacio claramente jerárquico. Fundan las historias, crean los orígenes, plantean los problemas. Existen en la vida de ellas antes que los cuentos empiecen (son la única referencia al pasado en mujeres que parecen no tenerlo), son su único presente, pero desaparecerán antes de que los cuentos finalicen y serán olvidados.

La destrucción más sutil, porque no es la que los saca de la escena textual de forma definitiva, empieza por el cuerpo, por contarlo y mostrarlo en sus detalles, sin tapujos: los ronquidos ensordecedores de Roger; la calvicie de Rudy (paradójicamente maniático del gel y el secador); la ropa estilo camuflaje de Molina y la falta de uno de sus testículos; la tartamudez y la baja estatura de Mauricio; el olor a sudor y ajo en Moisés; la gordura, la suciedad, el desalineo y la propensión al alcohol en Rogelio; la falta de sensualidad y el olor a comida en el pelo de Manuel; los mocos de Albert y las manos pequeñas, nada estimulantes de Carlos.

Sin embargo, la desaparición definitiva se produce cuando se desbarata aquella seña de identidad que los posiciona “entre otros”, que los identifica como parte de un grupo, que refiere a lo que ellos *hacen* y por lo tanto, a lo que ellos *son*: ellas destruirán lo que a ellos los caracteriza frente al mundo y los define socialmente: al exiliado lo encierra en su propia casa; al psiquiatra lo vuelve loco; al pintor, luego de comprarle su primer cuadro y “fundarlo como artista”, le quema su obra; al escritor le dicta sus palabras; al dealer lo traiciona con la policía; al yuppie le roba 100 pesos para tirarlos al inodoro; anu-

---

6 Y no es sorprendente este designio de olvidar en mujeres en las que el no recordar es una instancia y una no actividad recurrente: ellas no tienen memoria, como si no poseyeran un pasado (excepto en relación a ellos), ni otro tiempo más que éste.

lándolos así, a cada uno, en su propia actividad, desarmándoles su discurso sobre sí, enfrentándolos con su imposibilidad de constituirse en eso que dicen ser.

Sin embargo, estos hombres lo que sí tienen, a diferencia de ellas, son otras historias además de las que los unen a estas mujeres: tienen trabajos, profesiones, familia, pasado, infancia y cumplen funciones que ellas no realizan dentro del texto: la coqueteería, la cocina, la práctica de escribir un diario privado. Rudy cuida su cuerpo y sus actividades durante lo que dura el cuento serán sólo dentro de un baño y frente al espejo: ducharse, perfumarse, secarse el pelo, peinarse, afeitarse. Molina hace los mejores pollos y sostiene la relación en lo imposible que es olvidar su comida volviendo a esta actividad y a este espacio físico central en otro de los cuentos. Incluso el llanto, las súplicas y el dolor se manifiestan en ellos más que en ellas. Es entonces que, ciertas actitudes femeninas, aquellas prácticas y emociones vinculadas por herencia o por tradición con las mujeres, son aquí patrimonio exclusivamente de los hombres y no se constituyen como lugares de poder para ellas porque les han sido usurpados.

No obstante, las mujeres de estos textos, a pesar de no tener nombres ni características físicas, de no hacer mención a su pasado, de no contar ya ni siquiera con el espacio doméstico ni cumplir con los estereotipos del género, pese a sólo hablar para contar una historia que dice más sobre otros que sobre ellas, estas mujeres, a diferencia de los hombres, tienen muy clara la trama, el juego, la estrategia. Saben qué decir y qué hacer cuando es necesario, y por lo pronto salen ganando las partidas. El jaque mate es de ellas porque las jugadas fueron planeadas: "...tuvimos nuestra pequeña historia. O mejor: él protagonizó la historia en la que yo lo había colocado"<sup>7</sup>, "Él actuaba con naturalidad, hablaba sobre cada uno de sus papeles; yo ya tramaba algo"<sup>8</sup>.

Y lo que mejor planean son los finales, después de cumplir rigurosamente los ritos que las relaciones les proponen (sexo rápido, fracasos matrimoniales, encuentros y desencuentros), dejar de ser parte de éstos, para actuar fuera de la ley, fuera de lo establecido, fuera del papel que estaba previsto: "Entonces se me ocurrió... Los agarré tratando de no hacer ruido; en uno de los bolsillos traseros Rudy guardaba dinero suelto. Esta vez no tenía mucho, doscientos pesos y monedas. No quería abusar: tomé cien. Podría reponer mi secador (recién estropeado por él) y quizá comprarme algo más, alguna bombacha cara o las flores que a Rudy nunca se le había ocurrido traerme. En ese momento, de algún modo, yo era como una prostituta. Nunca había esperado una recompensa en metálico, pero como no había ninguna otra clase de recompensa, el dinero me calmó"<sup>9</sup>.

Robarles o incendiarles sus pertenencias, atar o escupir sus cuerpos, traicionarlos o no dejarlos en paz. Actuar y vengarse para establecer un nuevo orden, para volverse protagonistas de una historia que en algún momento las quiso "víctimas" y que ahora las vuelve "victimarias" y que a cada nombre propio de hombre lo vuelve un sustantivo común: "enemigo"<sup>10</sup>.

7 C. Civale, *Chica fácil*, ed. cit., pág. 76.

8 C. Civale, *Chica fácil*, ed. cit., pág. 26.

9 C. Civale, *Chica fácil*, ed. cit., pág. 14.

10 Hay un solo hombre que presenta características diferentes al resto, ya que la relación con él resulta fácil y posible; sin embargo él esconde algo y eso que oculta, cuando se revela, hace a su verdadera identidad.

## LA MORDIDA

Llegando al cielo al fin sabré  
 Si Dios es un perro también  
 Si ladra como yo  
 Y si pelea muy bien con otros dioses que  
 Se pongan bravos sin saber por qué  
 (Café Tacuba)

El último libro, *Perra virtual*, desde el mismo título plantea una distancia con respecto al anterior, una mayor presencia femenina, desde el carácter ampliatorio y más agresivo que ofrece la palabra “perra” con respecto a la frase “chica fácil” y, como si fuera poco, en el poder de exceder los límites de la realidad para construirse también en los espacios virtuales (la memoria, la fantasía, los proyectos privados individuales) que en *Chica fácil* no existían, por explicarse ellas sólo a partir de la relación de pareja.

El título del libro lo es también del primer cuento y es en éste donde se entrega la primera y emblemática imagen de la “perra argentina” que ha dejado de ser una *chica fácil* para convertirse en una *mujer difícil*, en un sustantivo que la define como el animal que muestra los dientes, que le enseña al mundo su costado menos condescendiente. Ser una perra es, en “argentino”, ser atractivamente mala, descaradamente salvaje e independiente, es la fortaleza y el deseo resemantizando y desplazando al término “chica fácil”, epíteto generalmente acuñado por los hombres para desprestigiar a mujeres que, entre otras cosas, se entregan a éstos. Si ellas eran dichas y estigmatizadas, en ese adjetivo, a un espacio de pasividad y displicencia por ellos, el nombre “perras” (y la apropiación que ellas hacen de ese sustantivo en el que se reconocen y se identifican) las posiciona en un lugar diferenciado, de mayor acción y determinación, ya que no son más las que se entregan sino las que manipulan, se nombran y gobiernan las relaciones.

Luz, la protagonista del cuento “Perra virtual”, es una prostituta vía Internet que se establece como personaje paradigmático de la importancia que tienen los nombres y los cuerpos, en este libro, para construir subjetividades: elige “nombres” en el chat que luego se convertirán en “clientes” (es decir, elige los clientes sólo por sus nombres, ya que en la pantalla es lo único que puede ver de ellos); el suyo es un invento propio que le otorga identidad en el plano laboral; cuando se enamora, lo hace de un nombre, y sólo porque remite a otro que ella reconoce (Chandler). El cuerpo, como determinante de la subjetivi-

---

A diferencia también de las otras relaciones que estas mujeres cuentan, ésta no tiene pasado y sucede en un período muy corto de tiempo. Es la historia de un encuentro en un autobús con un desconocido, que apenas aparece en escena, hace uso de la palabra y reclama algo que durante todo el texto se viene negando: el nombre de ella. Sin dejar que se sepa el de él (otra diferencia con el resto de los hombres de los cuentos) y por más que ella no le responda, él indaga en un aspecto que por ahora estaba oculto (ninguno antes le había ofrecido a la mujer el espacio para nombrarse). Él mira, pregunta, actúa, usa todos sus sentidos; es artífice y ocupa un espacio que hasta ahora era sólo de ella: el del cálculo y la estrategia: “...él me tocaba como si tuviese un plan prefijado” (100). Es por eso que, a diferencia de los otros hombres, en los que lo primero que se rajaba y se desarmaba era el cuerpo, en este caso es lo primero que sorprende y se aprueba: “Con la boca le abrí la bragueta e indagué. Me sorprendí: allí faltaba algo o había otra cosa. Un pubis tan frondoso como el mío fue lo que descubrí y recién entonces entendí su mirada ambigua, su pelo de mujer, su olor caro” (101). Y en el límite, esta vez, no se opta por la venganza, se descubre la estrategia del otro y se aceptan las reglas que parecen propias.

dad, es en ella una violación a los catorce años que ha sellado su presente, es una profesión que la nombra y que la hace poner su cuerpo en escena constituyéndolo en el eje de su relación con el mundo y en su herramienta de trabajo; es un cuidado de sí y una estética inconfundible, “trabajada”, planeada; es el rito de empaparse en su propio perfume y no permitir que la palabra ni el olor ajenos en las relaciones sexuales, la invadan, la descentren.

Nombres y cuerpos que pertenecían sólo a los hombres en *Chica fácil* y que ahora ellas usurpan y ocupan para poder decirse sin tener que hacerlo en relación a ellos, sin tener que pasar por su mediación.

Como el anterior, *Perra virtual* es un libro de cuentos, aunque aquí narrados en tercera persona y no en primera. En su mayoría, también como en el libro anterior, están protagonizados por mujeres pero que, a diferencia de aquéllas, lo hacen durante todo el relato y no necesitan de una relación amorosa y de su destrucción para poder hacerse visibles. Ellas aquí tienen nombres propios, profesiones, características físicas, edades, gustos y toman decisiones aunque no ya obligadas por sus hombres. Porque si bien la venganza era una decisión propia que rompía el sometimiento, era también una forma de actuar subordinadas a ellos. Por otra parte, las relaciones en *Perra...* dejan de ser sólo con los hombres y pasan a ser con el mundo. Se prescinde de ellos como medida de éste (que ya no aparecen como figuras centrales: son sólo nombres sin referentes o recuerdos borrosos o maridos invisibles, débiles, dominados y manipulados por ellas).

Entonces habría una evolución o un trayecto que recorren las mujeres de un libro a otro: pasan de ser víctimas de una relación, a ser vengadoras y salir triunfantes de ella (hasta allí en *Chica fácil*), para constituirse finalmente en mujeres completas, acabadas, protagonistas de sus propias vidas. Así aparecen en *Perra virtual*: una psicóloga exitosa recibida con diploma de honor, una prostituta de lujo que disfruta de hacer el amor con extraños, una típica chica judía casada con un arquitecto millonario, una chica moderna de la noche que disfruta del sexo, una profesora que tiene una familia perfecta: “Aurora tenía treinta y tres años y hasta entonces trabajaba como profesora de inglés en un secundario de Paternal (...) hacía mucha gimnasia para mantener los músculos duro (...) llevaba el pelo teñido de rojo sangre, largo y atado con una cola de caballo (...) se había casado a los veintidós años en una boda blanca y festiva. Había parido sucesivamente a los veinticuatro y a los veinticinco. Su marido, el alemán Keller (...) la amaba con locura (...) parecía una mujer dotada del singular don de la alegría. Su risa podía distinguirse entre miles...”<sup>11</sup>.

Sin embargo, esta plenitud, este protagonismo absoluto en el texto y en la vida, este nuevo rol de mujeres que ya no se construyen sólo en relaciones de pareja sino que pueden hacerlo desde y en otros lugares, en algún punto, les resulta difícil de sostener porque se les ha instalado como un nuevo estereotipo y una carga demasiado pesada: hay que ser independientes, modernas, triunfadoras, madres, compañeras, profesionales, felices. Es por eso que, en el momento que dudan, que no hacen lo que se espera de ellas o deciden renunciar a eso que las define ante el resto y vuelven a moverse del lugar establecido,

---

<sup>11</sup> C. Civale, *Perra virtual*, ed. cit., pág. 68.

pagan con lo máspreciado, con sus cuerpos: cuando Luz cree ver en un cliente el amor, cuando deja de actuar como una profesional, es engañada y ese engaño se imprime en su cuerpo como una violación; cuando Florencia renuncia a ser madre, se clava las agujas de su abuela en la vagina; cuando Ruth deja de ser la típica chica judía le clavan un cuchillo de cocina en la espalda, cuando Aurora decide que no le gusta la vida familiar que lleva, pone los dedos en el enchufe junto al televisor. Todas las mujeres de este libro *ponen su cuerpo* para poder continuar, para llevar adelante sus planes, convirtiéndose éste en herramienta y destino de sus decisiones.

Florencia parece saber que es con los objetos que remiten a las mujeres de su familia, con los que debe romper las leyes de “lo natural” para “ellas”. Parece saber que el quiebre con lo establecido de la única manera que puede concretarse es instituyendo un discurso que desde el cuerpo aborte lo natural y contradiga una historia de mujeres que durante muchos años se han definido sólo en relación al parto, la maternidad o el espacio doméstico<sup>12</sup>. Su cuerpo sangrando en la bañera habla de esta ruptura, grita la negación de lo supuesto y lo aceptado como natural, es decir, “el instinto maternal de las mujeres”. Pero, también, su decisión rompe con otra expectativa, con un nuevo rol de mujer moderna que prescinde de los hombres pero desea ser madre igual: “la madre soltera”. Y entonces el quiebre con lo instaurado (ayer, hoy) es doble.

Si los hombres que ellas abandonaron en *Chica fácil*, defraudaban en principio con un cuerpo que olía mal, que emitía sonidos desagradables, que tenía formatos poco estéticos, es cierto que esas características les eran propias, no eran transformaciones violentas que se ejercían sobre ellos, no eran cuerpos maltratados, lastimados; sin embargo acá los cuerpos de las mujeres sangran, se queman, son acuchillados, golpeados, flagelados, violados. Todas terminan con marcas, con su lucha escrita encima y por eso, esta vez, luego de actuar, para ellas es imposible olvidar: llevan las huellas de sus actos grabadas, las heridas son visibles, se han sentido, se sienten: “María... reza su décimo ave maría y recuerda, como dominada por una obsesión, aquella mañana: el frío y los líquidos; el sudor, la sangre y el semen (...) un tanático dolor que no muere...”<sup>13</sup>.

En *Chica fácil*, ellas elegían los finales: luego de vengarse, olvidaban para poder volver a empezar; en *Perra...*, y a pesar de que terminan deshechas o muertas, también han tomado decisiones y han elegido los finales: porque es Ruth la que le entrega el arma a su asesino, es Florencia la que busca y se clava las agujas, Luz es la que decide quedarse en la habitación con los jóvenes que la han engañado, Iris y Helena son las que pactan una muerte compartida, Aurora y la psicóloga son las que deciden suicidarse.

Ahora las renunciadas no son más a una relación y una posición dentro de ésta, ahora lo son a todo lo que las rodea y las encasilla: al amor, a la maternidad, al marido, a la familia, a sus trabajos, a la vida. Y estas renunciadas las gritan con lo más propio y auténtico que les queda: con su propio cuerpo. Barthes dice que donde hay herida hay sujeto y cuanto

---

<sup>12</sup> Cuando María Milagros Rivera Garretas, en su libro *Nombrar el mundo en femenino*, Barcelona, Icaria, 1998 (pág. 78) establece la categoría de género como importante para la política y la historia de las mujeres, la define como aquélla que permitió deshacerse del biologicismo y del discurso de lo natural.

<sup>13</sup> C. Civalé, *Perra virtual*, ed. cit. 146.

más abierta es la herida, cuanto más en el centro del cuerpo (en el corazón) se ejerce, más sujeto deviene el sujeto: porque el sujeto es la intimidad<sup>14</sup>.

Quizás estas heridas sean un precio que las mujeres deben pagar para poder seguir eligiéndose, para poder hacerse visibles y nombrarse. Poner el cuerpo (un cuerpo que de momento las muestra todavía débiles y lastimadas) para poder hablar de sí y contar su relato más personal.

---

<sup>14</sup> Roland Barthes, *Fragments de un discurso amoroso*, México, Siglo XXI, 1996.