

Nicolás Aragoita

Justicia como atención a lo nimio en Walter Benjamin: voces de figuras femeninas y disidentes en la Literatura

FaHCE
FACULTAD DE HUMANIDADES
Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

CleFi
IdIHCS

Centro de Investigaciones
en Filosofía



IV Jornada Walter Benjamin: De la crítica de lo humano a lo Unmensch (no humano).

Centro de Investigaciones en Filosofía / Departamento de Filosofía

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales / Facultad de
Humanidades y Ciencias de la Educación

Universidad Nacional de La Plata

Octubre 2022

Título del trabajo:

**Justicia como atención a lo nimio en Walter Benjamin: voces de
figuras femeninas y disidentes en la literatura**

Nicolás Aragoita*

Universidad Nacional de La Plata

Resumen

En este trabajo analizaremos la relación del justo con la madre y propondremos la posibilidad de que la justicia del narrador esté ligada a la elaboración de otro relato, no sometido, que es posible una vez que se desarticula o abandona el relato del opresor. Teniendo en cuenta la lectura de Susan Buck-Morss sobre las limitaciones de Benjamin respecto al tratamiento de voces femeninas fuera del ceno familiar o de figuras disidentes, como las prostitutas y las lesbianas en sus escritos sobre Baudelaire, pretendemos rescatar a partir de la teoría de la narración benjaminiana estas voces que son víctimas del olvido, y que en Benjamin están apenas insinuadas, como el caso del

* Profesor y Licenciado en Filosofía, adscripto a la cátedra de Filosofía Contemporánea en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP).

hermafrodita. Para ello es importante recurrir a las teorías de Le Guin y Ocampo sobre la posibilidad de una voz no masculina, que se caracterice por la no violencia y el diálogo, a la vez que sus consideraciones dejan lugar a la elaboración de voces disidentes, tales como las que podemos encontrar en la obra de Manuel Puig.

La justicia del narrador y la imagen de la madre

La afirmación benjaminiana sobre que el narrador es el abogado de las criaturas y, al mismo tiempo, su encarnación suprema (Benjamin, 2008, p. 89) sustenta la interpretación de Oyarzún –presente ya en la introducción que escribe al ensayo sobre Leskov– de que el texto de Benjamin sobre narración no es meramente un trabajo de crítica literaria, sino que allí se despliega una teoría de la justicia. La vinculación entre justicia y narración aparece fundamentalmente en su capacidad de dar cuenta del detalle, de lo nimio, como una práctica propia del arte tradicional de contar ligada a la labor del cronista. De aquí que Benjamin distingue el proceder del historiador del cronista; en tanto el primero está obligado a explicar los sucesos de los que se ocupa, mientras que el cronista clásico –cuyo origen se halla en los cronistas medievales– se desembarazó de la necesidad de explicar acontecimientos a causa de la condición inescrutable del plan divino, y se limitaban a la interpretación sin que fuera preciso el encadenamiento de los acontecimientos en una gran relato. Para Benjamin, en el narrador subsiste la figura de cronista de la Edad Media, pero secularizada.

La atención al detalle, junto con la caracterización del narrador en tanto encarnación de las criaturas por las que aboga, implica que la justicia da cuenta de una relación diferente del ser humano con la naturaleza, alejada de la concepción moderna que se despliega en términos de binomio opositivo humano-animal. Aquí, en cambio, el narrador se halla inmerso en el reino de las criaturas, que incluye a los animales pero también a lo inanimado¹, donde todas las existencias se encuentran conectadas descendiendo por múltiples gradaciones (Benjamin, 2008, p. 90). Así, la justicia como cuidado de las criaturas queda explicitada en el ensayo sobre Kafka de 1934, en motivo del décimo aniversario de su muerte, donde Benjamin afirma que: “Si Kafka no rezaba –algo que no sabemos–, sin embargo le era sumamente propio aquello que Malebranche llama ‘el rezo natural del alma’: la atención. Y en ella, como los santos en sus rezos,

1 Benjamin retoma el cuento de Leskov “La Alejandrita” cuya narración muestra cómo el narrador a través de una piedra, el piropo, puede descubrir la suerte del Zar Alejandro II. Esta piedra pertenece al estrato más bajo de la criatura -lo inanimado- y aún así para el narrador está inmediatamente vinculada con el estrato superior.

incluyó a toda criatura” (Benjamin, 2014, p. 57). Con todo, este cuidado no se reduce a una acción en términos de tutela sino que la atención implica la escucha de “La voz de la naturaleza”, expresión que Benjamin toma de un cuento homónimo de Leskov, como aquella no estrictamente humana a la que el narrador deja oír. Efectivamente, como bien destaca Oyarzún en la introducción al ensayo de Benjamin sobre la narración, ser el abogado de las criaturas no implica representación, sino dejar oír la voz y permitir a la multiplicidad de criaturas poder expresarse. En la justicia del narrador, entonces, no hay juicio ni dictamen, no se juzga a la criatura, en cambio “se le da un espacio de juego –el espacio del lenguaje– para que ella haga sentir los rasgos insustituibles de su singularidad” (Oyarzún, 2008, p. 50).

En el párrafo XVII de su ensayo, comenta que el justo, en tanto narrador, está atravesado por la imagen de su madre (Benjamin, 2008, p. 88). A partir de allí trae a colación el relato “Figura”, de Leskov, donde quien narra cuenta que su madre era incapaz de hacer daño a criatura alguna y por ello no comía carne ni pescado, porque había criado a esos animales como hijos propios; así mismo, tampoco podía comer carne en casa de vecinos porque conocía a esos animales y no podía comerse a sus conocidos, lo cual siempre resultaba en reproches del padre del narrador. La referencia benjaminiana a este cuento es sumamente importante ya que, por un lado, contrapone la justicia ligada a la madre, donde el justo “adquiere un fondo maternal” (Benjamin, 2008, p. 89), mientras que la figura del padre permanece ligada al derecho, de manera que el mundo de los funcionarios y el mundo de los padres resultan para Kafka los mismos (Benjamin, 2014, p. 28), y a la culpa: “también el padre, en las extrañas familias de Kafka, se nutre del hijo, yaciendo como un enorme parásito sobre él. No solo consume sus fuerzas, consume su derecho a existir [...] El pecado del que inculpa al hijo parece ser una suerte de pecado original” (Benjamin, 2014, p. 29). Por otro lado, destaca la figura de la madre, y de otras figuras femeninas, en la praxis narrativa; en *Infancia en Berlín hacia 1900* (2016) son recurrentes las referencias a las narraciones maternas. Así, en el apartado “Fiebre”, podemos leer:

A cambio, sentía antojo de historias. La fuerte corriente que las colmaba atravesaba el cuerpo y se llevaba consigo todo lo enfermo, como si fueran despojos flotantes. El dolor era un dique que solo al principio resistía a la narración; más tarde, cuando el relato se fortalecía, el dolor era socavado y acarreado al abismo del olvido. Las caricias allanaban el curso de esta corriente. Me gustaban porque en la mano de mi madre fluían murmurantes las historias que luego podía escuchar de su boca. En ellas salía a la luz lo poco que llegué a saber de mi ascendencia.
(Benjamin, 2016, pp. 163-164)

Queda aquí clara la influencia de las historias maternas en la teoría benjaminiana de la narración, incluso la relación del narrador con los gestos corporales y el pasado. Así mismo, Di Pego evidencia el vínculo entre narración y curación, tal como puede verse en el apartado “Fiebre”, donde en esa actividad de contar historias que involucra la boca, pero también las manos, las caricias y los relatos de antepasados se ejerce un poder curativo que acaba arrastrando el dolor al “pozo del olvido” (Di Pego, 2020, p. 4). También podemos encontrar en el relato “El hombrecillo jorobado” otra muestra de la dinámica entre el niño, los cuentos infantiles y la narrativa materna en la manera de vincularse con esas historias; respecto a los temores y la comprensión infantil de lo cotidiano cabe señalar la ambivalencia que advierte Oyarzún en la elección de esa canción de infancia, de modo que en la comprensión temprana se diluye la frontera entre lo divertido y la angustia; al intentar encubrir la segunda mediante el ejercicio de lo lúdico. En este sentido, el hecho de que la creencia en la mala suerte como condición regular implique “un resabio de los tiempos míticos” (Oyarzún, 2017, p. 57) –y siendo que durante la infancia se es especialmente propenso a recabar a través del temor al mito, mientras que los adultos parecen olvidar el mito y su funcionamiento persistente y de ese modo permiten su reproducción indefinida– la explicación usual de cada incidente de la niñez traía la presencia invisible del hombrecillo jorobado, reforzada por la costumbre de la madre de enviar saludos de su parte ante cualquier pequeño desastre. Así mismo, las referencias a las historias y figuras femeninas no se agotan en la madre, ya que “en cada infancia de aquel entonces se destacaban aún las tías que ya no abandonan más su casa” (Benjamin, 2016, p. 155), donde Benjamin recuerda particularmente a una que, en cada visita que le realizaba con su madre, compartía con él todos los nombres de pueblos y parentela que había guardado en su memoria: “en ninguna parte estaba tan finamente hilada, ni tan pensada para lo que me esperaba, como lo estaba la voz de la tía Lehmann” (Benjamin, 2016, p. 156). También destaca la importancia de las criadas en esas antiguas casas, que compartían con su patrona un tesoro de recuerdos, aunque fuera de forma implícita (Benjamin, 2016, p. 156). Es interesante resaltar cómo las criadas en tanto guardianas de los departamentos, con las que el pequeño Benjamin se encontraba al cruzar el umbral, pueden resultar un paralelo con las prostitutas como “guardianas del pasado”, tal como las describe en *Crónicas de Berlín*: “En los edificios de atrás y en los áticos se ha instalado aquí, como guardianas

del pasado, muchas prostitutas que durante la inflación le dieron a la zona fama de ser escenario de los más bajos espectáculos” (Benjamin, 2016, p. 59).

La teoría de la bolsa como transporte y narraciones dialógicas

A partir de esta lectura, podemos concebir la justicia benjaminiana y su relación con la narración, en función de una recuperación de voces minoritarias que quedan fuera de la construcción de los grandes relatos masculinos. Se trataría de prestar atención a aquellas narraciones femeninas que han sido opacadas y silenciadas por el canon narrativo del hombre. Siguiendo esta misma línea, nos remitimos a “The Carrier Bag Theory of Fiction” de Ursula K. Le Guin, donde la autora diferencia la narrativa propia de quienes antaño se dedicaban a la caza y quienes realizaban labores de recolección de frutos, semillas, etc.; los primeros no sólo volvían con carne, sino que, más importante aún, la salvaje experiencia de someter a un enorme animal les proporcionaba una *Story* (Le Guin, 1986, p. 1). Lo fundamental de estos relatos no es meramente la acción, que por sí misma ya es ajena a quienes trabajaban en la cosecha, sino que ella, en las narraciones de caza, se encuentra supeditada a un héroe: de la misma manera, todos los demás – hombres, mujeres y niños– cuyas actividades son ajenas a esta dinámica se vuelven secundariamente parte de la historia del héroe. Le Guin retoma una redefinición de héroe, acuñado por Virginia Woolf en un glosario, como botella. Y propone el recipiente, y no las armas, como el primer elemento cultural importante:

I’m not telling that story. We’ve heard it, we’ve all heard about all the sticks and spears and swords, the things to bash and poke and hit with, the long, hard things, but we have not heard about the thing to put things in, the container for the thing contained. That is a new story. That is news. (Le Guin, 1986, p. 2)

Esto permite a la autora sentirse en contacto finalmente con la humanidad; pero no la humanidad del hombre, de los relatos de violencia y asesinato, que la excluían por mujer o la consideraban bajo el rótulo de humana defectuosa². Por ello, surge la necesidad de contar relatos, ajenos al héroe y al “botulismo” (*botulism*), que evada la complicidad con las historias de sangre y violencia, a la vez que no reduzca toda

² Resulta interesante el vínculo que establece la autora entre humanismo y narraciones constituidas en torno a la violencia masculina, ya que, como hemos mostrado anteriormente, la justicia benjaminiana supone el corrimiento de la distinción del ser humano con la naturaleza, allí donde ejerce violencia contra todo lo no humano, ubicándolo en cambio en el reino de las criaturas. Así también, que el justo esté atravesado fundamentalmente por la *imago* de la madre, no deja de ser relevante en tanto para el humanismo del hombre la figura femenina es un humano degradado. Aquí queda explícita la posibilidad de pensar la teoría benjaminiana en los términos de un posthumanismo.

posibilidad narrativa a una linealidad basada en la resolución de un conflicto que sirva para encumbrar al héroe en cuestión. Se trata de pensar la narración como una bolsa: “A book holds words. Words hold things. They bear meanings. A novel is a medicine bundle, holding things in a particular, powerful relation to one another and to us.” (Le Guin, 1986, p. 3). Teniendo en cuenta que Le Guin refiere a la necesidad de construir otro relato, no regido bajo el paradigma de la voz masculina, y siendo que parte de su teoría surge de la resignificación terminológica que realiza Virginia Woolf, es relevante introducir las consideraciones de Victoria Ocampo sobre la voz femenina. En primer lugar, porque Ocampo admiraba la tarea feminista que Woolf desplegaba en sus escritos y, al mismo tiempo, le resultaba un modelo de clase que anhelaba imitar al sentirse vislumbrada por su condición de aristócrata británica (Amícola, 2007, p. 216); por otro lado, en su ensayo de 1935 “La mujer y su expresión” la diferencia fundamentalmente de la expresión masculina, quien adopta como forma predilecta el monólogo. De aquí que incluso “las conversaciones” entre hombres no son más que desencuentros entre dos monólogos que se oyen a sí mismos al margen de si el presunto interlocutor escucha; mientras que la dinámica hacia la mujer es una intolerancia ante las interrupciones de ese despliegue autosuficiente.

Queda reducida, en una primera instancia, la expresión de la mujer a adoptar resignadamente migajas de ese monólogo del hombre. En los términos planteados por Le Guin, podemos entender ese monólogo como el relato de la violencia, aquel ejercido a partir de la censura y la deslegitimación femenina, que la excluye de la concepción del humanismo masculino, en tanto “perro fiel que busca refugio a los pies del amo” (Ocampo, 1936, p. 63). De manera que es necesario poder encontrar otra forma de expresión que eluda estas convenciones:

El monólogo del hombre no me alivia ni de mis sufrimientos, ni de mis pensamientos. ¿Por qué resignarme a repetirlo? Tengo otra cosa que expresar. Otros sentimientos, otros dolores han destrozado mi vida, otras alegrías la han iluminado desde hace siglos. (Ocampo, 1936, p. 63)

Como ya se ha anticipado, esta otra forma de expresión tiene que ver con el diálogo: “¿y cómo podría yo saber que estáis presentes, que me escucháis, si no me interrumpís?” (Ocampo, 1936, p. 62). En esta dialéctica de la conversación, signada por la interrupción y la posibilidad de compartir experiencias, podemos encontrar resabios de

la narración benjaminiana en tanto praxis social³. Por otro lado, Ocampo comenta que una de las formas de expresión más completas de la mujer es la de ser madre; pero no refiere únicamente a dar a luz y maternar en sentido estricto –en relación a la carga de responsabilidades y ocupaciones cotidianas que esto implica– sino que la presencia del hijo le exige a la mujer que se exprese de la forma más difícil: viviendo (Ocampo, 1936, p. 64). Por supuesto, este *vivir* también abarca las actividades y quehaceres domésticas, allí donde la narración nace de la monotonía y del aburrimiento que posibilitan el contar y la escucha. En la entrada “El costurero”, de *Infancia en Berlín*, la labor de la madre con los hilos ejemplifica el ejercicio de la narración de cuentos durante sus trabajos manuales: no en vano Benjamin abre el texto relacionando las agujas maternas con aquella que había pinchado a la *Bella durmiente* en el clásico relato. Paralelamente a la influencia que adjudica Ocampo sobre el hijo, Benjamin comenta que “Como todos los asientos de los soberanos, también el suyo junto a la mesa de costura tenía su área de influencia. A veces lo llegaba a sentir. Me quedaba ahí dentro inmóvil y conteniendo la respiración” (Benjamin, 2016, p. 194). Tal vez esta expresión de la vida que se ejerce a partir de las actividades banales y los pequeños relatos genera la influencia, aquella responsabilidad que para Ocampo inconscientemente el hombre legó a la mujer en relación a la formación de la humanidad venidera, en el despliegue de un relato diferente –no de violencia y censura– atravesado por el diálogo y la atención a lo nimio. Sin embargo, en los escritos benjaminianos la voz femenina aparece vinculada sobre todo a la imagen de la madre o a las mujeres dentro del seno familiar, como las tías. Buck-Morss comenta cómo en el *Libro de los Pasajes* la figura femenina más representativa es la prostituta pero allí es la encarnación de la objetividad, no de la subjetividad. De manera que “La liberación sexual de las mujeres bajo el capitalismo ha tenido el efecto pesadillesco de ‘dejarlas libres’ para convertirse en objetos sexuales (no en sujetos)” (Buck-Morss, 2014, p. 149). La crítica de Buck-Morss hacia la consideración de la prostituta como tipo social, a la que se presenta en una primera instancia como una versión femenina de flâneur pero desprovista de la intelectualidad y voz del mismo, implica que Benjamin no termina de otorgarles voz: cita a Baudelaire en

3 No es casual, entre la admiración y la necesidad de encontrar un medio diferente de expresión femenina, la correspondencia de Victoria y Virginia como puesta en práctica de este diálogo diferenciado del monólogo masculino. En “Carta a Virginia Woolf”. Ocampo concluye reafirmando esta labor: “Y si, como usted espera, Virginia, todo esfuerzo, por oscuro que sea, es convergente y apresura el nacimiento de una forma de expresión [...] Vaya mi esfuerzo a sumarse al de tantas mujeres, desconocidas o célebres, como en el mundo han trabajado.” (Ocampo, 1954, p. 109)

sus trabajos, quien escribe poemas sobre prostitutas, mientras ellas permanecen mudas (Buck-Morss: 2014, p. 143).

Respecto a las disidencias, en *El París de Baudelaire* Benjamin comenta cómo las lesbianas aparecen como una figura heroica de la modernidad, son para el autor francés una ideal erótico de dureza, vinculadas al ideal histórico de la grandeza de la antigüedad. De modo que pese a la importancia que les otorga en *Les fleurs du mal*, en la realidad Baudelaire no las reconocía (Benjamin, 2012, p. 170). Sucede entonces que las heroínas son figuras trágicas, individualistas e improductivas desde el punto de vista de sus reclamos sociales (Buck-Morss, 2014, p. 143). Por consiguiente, continúan siendo concebidas como figuras de inspiración idealizadas y no subjetividades con voz propia. Incluso si en la misma sección sobre Baudelaire hay una mención por parte de Benjamin al manifiesto político de la feminista Claude Démar sobre la liberación sexual femenina y el fin del patriarcado, Buck-Morss considera que Benjamin “no lleva hasta el fin el gesto de darle espacio a una voz de mujer” (Buck-Morss, 2014, p. 143).

Esta carencia de voz que destaca Buck-Morss en los escritos benjaminianos, se manifiesta específicamente en aquellas figuras que escapan al rol femenino clásico, constituido en el interior de la familia burguesa, como las prostitutas y las disidencias. Por lo tanto, veremos cómo la obra de Puig puede otorgar voz y concebir como subjetividades a estas figuras, a través de las consideraciones de Benjamin sobre la narración.

Narraciones disidentes en Puig: tensiones respecto a la figura femenina clásica

La subjetividad de Manuel Puig se estableció en base a una diferenciación con la imagen paterna, tanto en su vida respecto a su propio padre como en la ficción – fundamental el retrato de Berto en *La traición de rita Hayworth*–, y un acercamiento a la imagen de su propia madre quien lo introdujo desde temprano en las narraciones y ficciones que marcaron su trayectoria profesional y el rumbo sentimental de su existencia. Sin embargo, podemos detectar una ambivalencia entre el deseo identificador con el estereotipo clásico de mujer –encarnado en la madre de familia burguesa– y un deseo de romper con la sumisión propia del género femenino de la época. Por supuesto, el autor no juzga ni parodia dicha representación ante la consciencia de que se halla sujeta a condicionantes sociales y económicos del momento, simplemente la muestra y expone. Esta tensión de acercamiento-alejamiento respecto a

la figura materna puede encontrarse con claridad en “La calesita”, donde a partir de sus recuerdos de infancia Benjamin explicita la contradicción del niño en la atracción; donde suspendido en la altura precisa para poder soñar que está volando, de un tirón se aleja temerosamente de su madre al girar y luego toma consciencia de su independencia. Ese movimiento entre la angustia por la distancia y la libertad adquirida se repite con cada vuelta: “Hace tiempo que el eterno retorno de todas las cosas se ha convertido en sabiduría infantil [...] La calesita se vuelve un terreno inseguro. Y aparece la madre, estaca reiteradamente abordada, alrededor de la cual el niño que aterriza enrolla la amarra de sus miradas” (Benjamin, 2016, p. 203).

Podemos encontrar este oscilamiento de huida y regreso hacia la imagen de la madre en los personajes disidentes que pueblan la obra de Puig. Si bien toda su literatura está atravesada por esta ambigüedad, ante la gran multiplicidad de personajes no binarios nos centraremos específicamente en dos: Molina, de *El beso de la mujer araña* (2005); y Manuela, del film *El lugar sin límites* (1978) dirigida por Arturo Ripstein, adaptación de la novela homónima de José Donoso, y en cuyo guión participó Puig. En el caso de Molina, podemos encontrar un deseo de identificación con la figura clásica de la mujer sometida en el sistema heteropatriarcal, donde afirma que, incluso, es natural y deseable que cuando un hombre te abraza lo normal es sentir un poco de miedo (Puig, 2005, p. 168). Molina aspira en principio a convertirse en una señora burguesa que idealiza el amor romántico y reivindica las asimetrías de poder en el interior del núcleo familiar⁴. Sin embargo, en tensión con esta figura clásica abocada al interior del hogar, se encuentra en Molina la necesidad de concebirse como otro estereotipo, el de la *Femme fatale*, distanciándose del sometimiento y la privación del deseo sexual. Por supuesto, estos rasgos conviven con la imagen de la madre, ya que cuando Valentín comienza a ser envenenado mediante la comida para mermar su voluntad, Molina adopta una posición protectora materna al proveer comida, limpieza e historias.

De allí que en una primera instancia sea el personaje de Molina quien en el confinamiento lleve la comunicación en términos de conversación hacia un personaje

4 Es importante destacar el comentario de Puig respecto a la planificación de esta historia: para poder generar la oposición entre el personaje femenino y Valentín como figura masculina, y al no poder pensar en ese contexto, a mediados de los setenta, en una mujer que quisiera representar esos estereotipos que ya comenzaban a resultar obsoletos; para aunar en esa contradicción se le ocurrió incluir un personaje disidente que deseara ser mujer, o lo que entendía el personaje como mujer, a partir de la imagen que se había formado en relación a su madre y la representaciones femeninas normalizadas que encontró en los consumos culturales más reaccionarios.

hombre que inicialmente rechaza esa dinámica en pos de resguardar sus intervenciones eruditas construidas en torno al monólogo masculino que, tensión mediante, comienza a debilitarse. La subjetividad femenina de Molina le lleva constantemente a rechazar el discurso y posicionamiento del hombre: “¿Y qué tiene de malo ser blando como una mujer?, ¿por qué un hombre o lo que sea, un perro, o un puto, no puede ser sensible si se le antoja?” (Puig, 2005, p. 23), de manera que cuando Valentín le responde que ese exceso de sensibilidad puede ser contraproducente al hombre para acabar con los torturadores, Molina replica que tal vez si todos fueran como mujeres no habría torturadores con los que acabar. Como plantea Graciela Speranza, Puig tiende a poner de manifiesto la emergencia de lo bajo y lo femenino como alteridad reprimida que la concepción moderna no logra sofocar completamente; donde estas oposiciones en tensión generan la necesidad de los personajes de debatirse entre posibilidades culturales contradictorias que “los impulsan a opciones estéticas, políticas y vitales que resuelven de algún modo esa tensión” (Speranza, 2000, p. 108).

En el caso de Manuela en *El lugar sin límites*, tenemos también un personaje que en primera instancia se identifica mediante la imagen clásica de mujer. Desde el modo de referirse a sí misma, hasta la utilización de un vestuario femenino que utiliza para sus espectáculos en el burdel donde es matrona, pero que se extienden hacia el resto de su cotidianidad⁵. De la misma forma que en Molina, hay en Manuela y el resto de personajes la necesidad de rechazar el habla y accionar masculino, en tanto podemos encontrar –únicamente en el filme, pero no en la novela original– el siguiente diálogo:

–Se me hace que te quiero mucho.

–Manuela, no te vayas a enamorar de mí, porque entonces te volverías hombre.

–¿Hombre yo?

–Los hombres son todos unos brutos.

–Ay no, yo no quiero ser bruto, no.

–Mejor te quedas loca, así quedamos como amigas. Y ya no me acaricies más, que las amigas no se acarician entre ellas. (Ripstein, 1978, *El lugar sin límites*)

Con todo, el personaje de Manuela presenta una ambigüedad que le impide encasillarle en los estereotipos binarios normativos asociados a la distinción mujer-hombre. En primer lugar, porque pese a su rol de madre (para con las demás trabajadoras) su trasfondo, y su identidad en cuestión, está atravesado por el “desliz” con la Japonesa,

⁵ Cabe destacar que en las escenas cotidianas en las que Manuela se viste con prendas asociadas al género femenino, aparece en pantalla realizando tareas asociadas a la figura materna: tejer, peinar y maquillar a las demás prostitutas, etc.

otra trabajadora sexual, con quien terminó por concebir a la Japonesita. Lo que no deja de ser interesante es que en aquel encuentro sexual, se rompe con los comportamientos socialmente esperados de los participantes: hombre-mujer/ activo-pasivo, de modo que es la Japonesa quien seduce, inicia y controla el acto frente a Manuela, que se mantiene en todo momento en una postura pasiva; esto encuentra su oposición en la escena del baile final, cuando es Manuela quien toma un rol activo frente a Pancho, invitándolo a bailar y besándolo en primer lugar. Por otro lado, pese a su identificación como mujer y sus rasgos característicos (su vestimenta, su voz aguda y las tareas asociadas al rol femenino), podemos encontrar la ambigüedad respecto a características explícitas asociadas a lo masculino (la visible sombra de una barba que acompaña en todo momento su rostro, la ausencia de senos, etc.) y también en cómo los demás personajes se dirigen a ella: mientras que las otras trabajadoras del burdel la nombran en tanto género femenino; su hija, la Japonesita, se refiere a ella en masculino, y es solamente con ella que Manuela se denomina en términos de un hombre: “Tu papá será muy puto, pero no mudo, y por eso va a hablar”, indicando que la existencia de la chica le recuerda sus funciones reproductivas y el momento de la concepción, cuya tensión diluye (o tal vez constituye) su identidad.

En el caso de *El beso de la mujer araña*, los diferentes intercambios de idea que Molina tiene con Valentín (quien constantemente replica contra la concepción sometida de la mujer que Molina tiene mediante argumentos teóricos, pero que sin embargo la refuerza en tanto en la forma de articular el discurso y la comunicación), Molina no parece tener confusión respecto a su identidad femenina. Con todo, luego del encuentro sexual ambos personajes explicitan un corrimiento de las categorías binarias:

–No me apures, dejame que me concentre... Y es que cuando me quedo solo en la cama ya tampoco soy vos, soy otra persona, que no es ni hombre ni mujer, pero que se siente... –... fuera de peligro.

–Sí, ahí está, ¿cómo lo sabés?

–Porque es lo que siento yo. (Puig, 2005, p. 215)

Esta ambigüedad es importante si retomamos el vínculo entre narración y justicia, en tanto el justo presta atención a voces olvidadas. Resulta relevante que en Benjamin aparece la posibilidad de desarticular la dicotomía hombre-mujer a partir de destacar la figura de Pisonki, un campesino hermafrodita, en el relato de Leskov “Kotin, el alimentador y Platónida”. De allí que podemos vincular estas figuras a la necesidad que establece Ursula Le Guin de encontrar una forma de relato que dé cuenta de lo no

masculino (tanto en femenino como en términos de disidencia). También encontramos en la obra de la autora esta concepción no polarizante en “La mano izquierda de la oscuridad” [1969], donde Le Guin describe un planeta en el que sus habitantes son de sexualidad y género fluido: así, durante tres semanas al mes, estos seres poseen un género neutro, y sexualidad indeterminada, y durante la cuarta semana desarrollan genitales femeninos o masculinos por influencia de su compañero sexual del momento. Así mismo, si bien en principio nadie sabe qué sexualidad tendrá durante esa semana, también es posible desarrollar una u otra dependiendo de los deseos de cada individuo. Cabe destacar que esos deseos y la influencia de su compañero no se reducen de acuerdo a las normativas de heterosexualidad: los encuentros sexuales y vínculos afectivos no se limitan a personas de distinto sexo. Esto resulta, acorde a la *Teoría de la bolsa de transporte* de la autora, en la emergencia de una diversidad de relatos y subjetividades no subordinados a un discurso dominante masculino.

Consideraciones finales

Encontramos que en la figura de la madre como imagen que atraviesa la figura del narrador hay una tensión inevitable. Por un lado, plantea la posibilidad de otra voz, ajena a las prácticas masculinas encarnada en la figura del padre y del derecho, pero al mismo tiempo parece en primera instancia anclar la voz femenina en su rol materno subordinado e ineludible. Sin embargo, este fondo maternal no sólo abarca las tareas ligadas a los quehaceres domésticos –aquellos que también posibilitan el arte de contar historias– en plena oposición de la figura masculina, sino que como podemos ver en el personaje andrógino del relato de Leskov, su influencia excede la dicotomía femininomasculino: de manera que es posible la elaboración de voces disidentes, fluidas, que se muevan en tensión entre los extremos polarizados y normalizados.

Referencias bibliográficas

Amícola, José (2007): “Una voz femenina en el sistema masculino de los textos autobiográficos. La autofiguración de la directora de Sur”, en (ibid., ed.) *Autobiografía como autofiguración: estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*, Rosario: Betritt Viterbo, 2007, pp. 203-265 (excerptos).

- Benjamin, Walter (2008): *El Narrador* [1936], trad. de P. Oyarzun, Santiago de Chile, Metales Pesados, pp. 59-128.
- Benjamin, Walter (2012): *El París de Baudelaire*. -1a ed.- Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Benjamin, Walter (2014): *Sobre Kafka. Textos, discusiones, apuntes*, trad. de M. Dimópulos, Buenos Aires, Eterna cadencia.
- Benjamin, Walter (2016): *Infancia en Berlín hacia 1900*. Ciudad autónoma de Buenos Aires, El Cuenco de Plata.
- Buck-Morss, Susan (2014): *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. – 1a Ed. – Ciudad Autónoma de Buenos Aires, La Marca Editora.
- Di Pego, Anabella (2020): Política de lo no humano, crítica de la familia y refiguraciones sobre la madre. III Jornada Walter Benjamin, 5, 9, 16, 23 y 30 de noviembre de 2020, Ensenada, Argentina. Historia y materialismo antropológico. EN: Actas publicadas. Ensenada: Centro de Investigaciones en Filosofía.
- Le Guin, Ursula K. (1986): “The Carrier Bag Theory of Fiction”. Trad. de Kamen Nedev, con la colaboración de José Pérez de Lama: “La teoría de la bolsa de transporte de la ficción”.
- Ocampo Victoria (1936): “La mujer y su expresión”, en Sur 3, 7-25.
- Oyarzún Robles, Pablo (2008): “Introducción a El Narrador”, en Walter Benjamin, *El narrador*, Santiago de Chile, Metales Pesados, pp. 1- 58.
- Oyarzún Robles (2017): “Benjamin, Lichtenberg, la joroba y los añicos”. Disponible en <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/148129>
- Puig, Manuel (2005): *El beso de la mujer araña* – 2da edición – Buenos Aires: Booket, Grupo Planeta.
- Speranza, Graciela (2000): *Manuel Puig: Después del fin de la literatura*, Buenos Aires, Grupo Norma Editorial.