

Estela Canto: sabotaje del «género» en una poética de la visión

MARÍA ROSA LOJO
Consejo Nacional de Investigaciones - Argentina

Estela Canto (Buenos Aires, 1916-1994) es quizá mayormente conocida hoy día como la autora de *Borges a contraluz*¹, texto donde da una polémica versión de la biografía borgeana y de sus propios amores con el escritor. Pero fue también una considerable narradora por derecho propio. Pueden mencionarse, entre sus libros: *El muro de mármol*, *El retrato y la imagen*, *Los espejos de la sombra*, *El hombre del crepúsculo*, *El estanque*, *La noche y el barro*, *Isabel entre las plantas*, *Los otros*, *las máscaras*, *Ronda nocturna*². Lanzada a la escena literaria a mediados de la década del cuarenta con *El muro de mármol* (Premio de la Imprenta López y Premio Municipal de Literatura), es una de las primeras voces notables en la novelística escrita por mujeres en la Argentina durante el siglo XX. Puede decirse, incluso, que ella inaugura dentro de este contexto, una línea que adquiere creciente importancia, la del «extraño camino de las imágenes»³, que podría caracterizarse, globalmente, por ciertos rasgos, simultáneos o no: irrupción de lo fantástico, proyecciones simbólicas, connotaciones mítico-religiosas, intensificación de los procedimientos poéticos en el discurso narrativo (rasgos constatables y convergentes, sobre todo, en sus primeras novelas). Aunque

¹ *Borges a contraluz*. Madrid Espasa-Calpe. 1990.

² Las referencias bibliográficas pertinentes figuran en la Bibliografía al final de este artículo.

³ Acuño esta expresión en mi trabajo: «Pasos nuevos en espacios habituales», en prensa en el tomo 11 de la *Historia social y crítica de la literatura argentina* dirigida por Noé Jitrik que publicará, en Buenos Aires la editorial Emecé.

esta línea se diferencia de otras producciones femeninas de la época (del '45 al '60) por su ruptura de la poética realista, tiene en común con ellas la profunda discusión de las imágenes y los roles de las mujeres moldeados por la normativa social: lo que llamamos hoy «problemática de género»⁴; preocupación dominante en estas escritoras que se apoderan de la gran tradición de la novela occidental para cuestionar los estereotipos tradicionales de género en el imaginario social y en la literatura. Me ocuparé pues de la revisión y «subversión» de tales estereotipos en la narrativa de Canto⁵, acotando el *corpus* analizado a dos novelas de su primera época: *El retrato y la imagen* (RI) y *El estanque* (EE).

1. De la clave junguiana a la rebelión contra el «género»

El retrato y la imagen ofrece, desde su inicio, un significativo pre-texto colocado como epígrafe. Se trata de un párrafo de Carl G. Jung:

La salvación no llega yéndose o huyendo. Tampoco llega para el que se deja arrastrar, sin voluntad. La salvación llega a través de una entrega total, y nuestra mirada debe ser dirigida hacia un centro.

La cita proviene de la obra titulada *La integración de la personalidad y su función* no es inocua: remite la novela de Canto (cuyo gran eje semántico

⁴ Más allá de viejos biologismos, los estudios teóricos han establecido el «género» como construcción sociocultural (normativa y regulativa) que organiza el saber sobre los sexos y distribuye sus roles y diferencias. Cfr. Cangiano y Dubois (compiladoras). *De mujer a género. Teoría, interpretación y práctica feminista en las ciencias sociales*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina. 1993. La teórica estadounidense Judith Butler ha insistido especialmente sobre el género como estructura de poder que «construye» al sexo desde su mismo interior, que «materializa» al cuerpo diferenciado sexualmente, y posibilita la emergencia de lo «humano» (así definido por la norma heterosexual). Ver Judith Butler. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York. Routledge. 1990, y *Bodies that Matter*. New York. Routledge. 1993.

⁵ Canto parece haber llevado ese cuestionamiento a la práctica en su propia vida, que fue osada, turbulenta, y deliberadamente anticonvencional. María Esther Vázquez ofrece un breve pero intenso perfil del «personaje Estela Canto» en *Borges. Esplendor y derrota*. Barcelona. 1996, págs. 183-187 especialmente. También Canto habla de sí misma en *Borges a contraluz*, aunque descartando los episodios que pueden presentarla menos favorablemente, como el alcoholismo de sus últimos años.

es la búsqueda identitaria femenina) al entonces revolucionario discurso sobre el «espíritu» instalado por el pensamiento de Jung. Sobre todo en este libro, pero también en la novela posterior *El estanque* pueden rastrearse conceptos y figuras fundamentales de la psique postuladas por la psicología junguiana: el juego de las imágenes —en los retratos, en los dibujos, en los sueños, en las aguas del estanque donde Jacinta (*EE*) quiere contemplar la verdad—; la noción de «centro» integrador de lo consciente y lo inconsciente, de lo luminoso y lo sombrío; la influencia de imágenes masculinas violentas y fascinantes que funcionarían en las heroínas de Canto a la manera del *animus* junguiano: esto es, el aspecto «masculino» soterrado de la personalidad en las mujeres, que, como el *anima* en el caso de los varones, puede actuar en tanto guía hacia el «sí-mismo», hacia la «totalidad» del ser⁶. Hay por lo demás en estas novelas un pronunciado clima de extrañamiento onírico, que bordea lo fantástico sin perder⁷ una múltiple y poderosa irradiación simbólica, articulada en visiones mágicas y a veces aterradoras. Desde el registro de lectura junguiano también es interesante señalar que la imagen del *animus* (Juan García o Gilberta Jordán, en *El retrato...*) presenta acusados rasgos indígenas, mientras que la protagonista, Ida Ballenten, es una «mestiza» pelirroja de fisonomía nórdica, hija de madre criolla y de padre sueco. También —bajo su forzada tintura rubia— es de origen indio Clementina Lapas, la corredora de la Compañía Klex por cuyo intermedio Ida reencontrará la imagen de Juan García y el misterio indescifrable de su vida, y tal vez, de la tierra que habita⁸.

⁶ Dentro de la vasta obra junguiana pueden mencionarse, para una introducción a estas nociones, *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Buenos Aires. Paidós. 1974; *Formaciones de lo inconsciente*. Buenos Aires. Paidós. 1976; de C. G. Jung y otros, *El hombre y sus símbolos*. Madrid. Aguilar. 1969. De Yolande Jacobi, *La psicología de Carl Gustav Jung*. Madrid. Espasa-Calpe. 1947.

⁷ Conuerdo con Ana María Barrenechea «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica», *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*, Caracas, Monte Avila, 1978, en la coexistencia posible de lo fantástico y lo simbólico. Cfr. María Rosa Lojo. *El Símbolo: Poéticas, Teorías, Metatextos*. México. Universidad Nacional Autónoma de México. 1997.

⁸ Algo similar sucede con su padre, el sueco Nils Ballenten que primero buscará ese misterio en la madre de Ida, la criolla Margarita, y luego en la india Valeria Lapas, la hermana de Clementina: «Nils Ballenten, por ejemplo, buscaba en los ojos oscuros y la cabellera recia de las indias la recuperación del misterio que, años atrás, lo hizo abandonar su barco, trabajar burguesamente, casarse con Margarita Planes y vivir en esta tierra que siempre conocería poco, aunque olvidara totalmente su lengua materna. Nils Ballenten se resistía a abandonar la juventud, a entregarse sin haber intentado antes la última posibilidad de solucionar el mis-

Para Jung esta absorción del elemento aborigen por parte de las figuras rectoras del inconsciente sería inevitable en el caso de la psique de los conquistadores: algo así como un «retorno de lo rechazado» o una secreta venganza de las razas vencidas⁹.

Pero, ¿quién ha resultado más «vencido» en la cultura occidental y patriarcal, que el «segundo sexo»? No es casual que la teoría feminista haya recurrido a las analogías existentes entre la situación de las mujeres y la de las razas sometidas, consideradas «inferiores», o los pueblos «colonizados».¹⁰ En este sentido, el planteo junguiano es insuficiente, y aun ambiguo, en la medida en que todavía confirma las cualidades, los valores y desvalores adjudicados a lo «femenino» y lo «masculino» por la simbología tradicional, por más que sea un adelanto percibir que tales características operan en cada ser humano, varón o mujer, y que sólo su interacción conforma la «personalidad total». Así, Jung sigue trabajando sobre los pares de opuestos de la alquimia, con su serie positiva (el sol, lo celeste, el espíritu, lo activo, lo superior, el fuego, lo claro, lo volátil, lo manifiesto, lo masculino etc.) y su serie negativa (la luna, lo tónico, la materia, lo pasivo, lo inferior, el agua, lo oscuro, lo fijo, lo oculto, lo femenino)¹¹ Tales son las series que dominan incluso en tra-

terio (...) iba a morir mirando fijamente los ojos oscuros de una india de estas tierras, sin saber jamás lo que había en aquellas pupilas brillantes e inmóviles sin fondo. (...) ella comprendió siempre los deseos oscuros y la inocencia de Nils Ballenten, que buscaría sin encontrar el secreto de esa patria que empezó atándolo años atrás, con las trenzas sombrías de Margarita Planes» (EE. 65).

⁹ Señala Jung —haciendo gala, por cierto, de una marcada visión etnocentrista— que «al menos el inconsciente del conquistador desciende al nivel del habitante autóctono. De esta forma, en el americano se da una distancia entre lo consciente y lo inconsciente que no existe en los europeos, una tensión entre cultura superior consciente y una primitividad inconsciente inmediata.» (C. G. Jung, «Alma y tierra», *Problemas psíquicos del mundo actual*, Caracas, Monte Avila, 1976, pág. 163)

¹⁰ En América Latina especialmente, a través del paradigma de «la Malinche» (Malintzin, amante de Cortés y su traductora) el colonizado y la figura de la mujer penetrada, violada entran en un fuerte vínculo simbólico. Vínculo que lleva paradójicamente al «machismo» por identificación del mestizo con el «padre conquistador», desvalorizando a la parte materna sometida (Cfr. Milagros Palma, «Malinche. El malinchismo o el lado femenino de la sociedad mestiza», *Simbólica de la femineidad. La mujer en el imaginario mítico-religioso de las sociedades indias y mestizas*, Quito Coedición MLAL-Ediciones ABYA-YALA, 1993, págs. 13-38).

¹¹ Cfr. «Les opposés», *Mysterium conjunctionis*, Tome 1, Paris, Albin Michel, 1980, pág. 30. Esta configuración de «lo femenino» y «lo masculino» es la que manejan los psicólogos de línea junguiana, como por ejemplo Fernando Risquez. *Aproximación a la femineidad*. Caracas. Monte Avila. 1992.

diciones no occidentales. Si pueden cambiar los contenidos, no parece alterarse la evaluación simbólica; en todas las sociedades, sostiene Françoise Héritier Augé, existen sistemas de oposiciones binarias donde el término valorado es el masculino¹². De todas maneras, aunque sin llegar al concepto de «género», Jung admite que tanto varones como mujeres tienen «personalidades exteriores» socialmente construidas, y que a estas personalidades exteriores corresponderían actitudes interiores, inconscientes, que les son opuestas. Así las mujeres más exteriormente «femeninas» (o sea, que exhiben las condiciones juzgadas como tales por la cultura) tendrían un alma «masculina», y lo mismo ocurriría con los varones¹³.

En las dos novelas de Canto a las que me referiré, las protagonistas experimentan una intensa disconformidad con los modelos de mujer que la sociedad les muestra, y se niegan a conformar su propia identidad dentro de este mandato.

2. El retrato y la imagen o el espejo desviado

En *El retrato...* la joven Ida Ballenten, comprometida al gusto de su familia con un joven respetuoso, de criterios convencionales, decide sin embargo escaparse de la ciudad de Rosario rumbo a Buenos Aires¹⁴, donde pasó su niñez, y donde espera reencontrar una imagen que la obsesiona: la cara oculta de sí misma. Esta imagen, revelada en la infancia, ha parecido encarnarse primero en Juan García, un muchachito díscolo y pobre, rebelde y violento, marcado con la «piel muy oscura» del aborígen, que la ha despreciado siempre por su pasividad complaciente, sus lujos módicos de pequeño-burguesa. Hasta que un atardecer, en el entorno misterioso del Parque Lezama, Ida —incapaz de soportar otra «humillación»— cree haberlo matado de una pedrada. Ya en la ciudad de Rosario

¹² Cfr. «Mujeres ancianas, mujeres de corazón de hombre, mujeres de peso». *Fragmentos para una historia del cuerpo, Parte Tercera*, Madrid. Taurus. 1992.

¹³ C. G. Jung. *Tipos psicológicos*. Buenos Aires. 1972, págs. 557-561.

¹⁴ El viaje del «joven provinciano/a» hacia la Capital (*La ciudad de los sueños*, título de una novela de Juan José Hernández cuyo asunto es precisamente ese viaje) es un tópico de la narrativa argentina cuyas resonancias míticas, iniciáticas, conviene tener especialmente en cuenta para entender *este* viaje en particular. Lejos de gastarse, el tópico reaparece en novelas muy recientes, como *Demasiado cerca desaparece* (1997) de Antonio Dal Masetto, o *Una noche con Sabrina Love* (1998) del joven narrador Pedro Mairal.

a donde trasladan a su padre, la cara turbulenta y morena de Juan García resurge (como un *dejà vu* del que ella no es demasiado consciente) en Gilberta Jordán¹⁵, joven vecina que representa un ideal «antifemenino» de escandalosa libertad: «exponía ideas como si ella fuera la única habitante del mundo y no le importara contrariar a nadie» (pág. 69); a Ida le parece, en una primera impresión, desenfadada, «espantosamente impúdica» (pág. 67), pero comprende que esto se debe a que Gilberta *desconoce el miedo*. A diferencia de Ida, que se asume como heredera de la angustia y la melancolía de su madre, y que se identifica con el padre en su búsqueda de «algo perdido», Gilberta se siente libre, autónoma; acepta dinero de su padre pero no quiere vivir con él, y reivindica su filiación materna («Me llamo Gilberta Jordán, como mi madre», pág. 69). Quiere ser actriz, domina las secretas relaciones entre la realidad y la apariencia, la revelación y la representación. Declama frente a Ida sus futuros papeles, y comparte con ella sueños de gloria, fantasías de poder que se depositan sobre la imagen bíblica de Judith (presentada como una suerte de «Reina de la Noche» de magnitudes cósmicas), así como percepciones capaces de iluminar el fondo de las cosas (págs. 69 y 71) y que se materializan en sus dibujos. Antes de irse a Buenos Aires, regala uno de éstos a Ida, advirtiéndole que se trata de su «imagen interior» y que sólo de acuerdo a ella deberá decidir su destino. Ida no se atreve a mirarla hasta la mañana siguiente (tampoco se ha animado a acompañar a Gilberta, confiada en el «amparo» y la «definición» que va a proporcionarle su futuro matrimonio), pero cuando por fin se enfrenta al dibujo, descubre allí la cara sepultada de su pasado, el reverso de sí misma que de algún modo representaba ese Juan García al que ella ha «matado» (y con él, su propia furia, el ansia incisiva de libertad y creatividad escondida bajo el estereotipo de la niña vestida con tules y lazos). Huye hacia la Capital, pero antes de irse, tiene la confirmación de algo que ya sospechaba: en el barrio nadie conoce a Gilberta Jordán, la casa donde supuestamente vive ha estado cerrada y deshabitada durante años. Gilberta, proyección de sus más hondos e inconfesables deseos, antidoto de su miedo a vivir, parece disolverse en lo alucinatorio. El único modelo femenino que ha logrado provocarle un deseo de emulación, no

¹⁵ Nótese que el nombre invierte las iniciales de Juan García; Pero mientras que «Juan García» es una combinación de nombre y apellido hartamente común, que equivale, casi, al anónimo, «Gilberta Jordán» es un nombre fuerte y preciso, y «Jordán» se carga de resonancias bautismales.

existe acaso en la «realidad», más débil y anodina que lo imaginario (quizá porque aún no se han dado las condiciones sociales, o porque Ida tendrá que atreverse a inventar para sí misma esa nueva forma de mujer). Sin embargo, el dibujo queda en sus manos y rige la búsqueda todavía inconsciente de Juan García (del «centro» de la ciudad y de su propio centro) por las calles de la Capital.

Pero, paradójicamente, Ida Ballenten encontrará ese centro en el modesto circuito de los suburbios. Allí tiene lugar su comercio con los retratos, que es a la vez literal y metafórico, indigno y noble: una «estafa», pero también una metamorfosis prodigiosa. Mediante pequeños engaños, Ida vende a las familias pobres la posibilidad de colorear y enmarcar sus fotografías: esto es, las imágenes preservadas de la vejez y el deterioro, las que representan no ya sólo lo que se ha sido, sino sobre todo lo que profundamente se ha deseado ser. Gracias a este trabajo de nulo prestigio social, que roza la sordidez, ella accede —por una «casualidad» secretamente buscada: el hallazgo de un retrato— al encuentro con «la imagen»: el rostro de Juan García.

La paradoja signa por cierto, toda la acción narrativa. Siempre fluctuante entre «el amor y el miedo», Ida busca en el cambio que la horroriza tanto como la fascina (pág. 111), lo permanente y esencial. Busca su libertad a través de un empleo del que no puede desprenderse, que la captura —como un hechizo en la red de palabras que ella misma teje. Desdeña las seguridades del matrimonio, el orden respetable del amor, la «protección-cautiverio» que se obstinan en ofrecerle, pero lo hace para continuar en la falsa Compañía Norteamericana Klex, trabajando junto con otras mujeres igualmente explotadas (empezando por la propia esposa del señor Estrella) al servicio de un hombre vanidoso. Encuentra al cabo —en un cierre novelesco que apela a lo fantástico— su «rostro verdadero» reflejado en los ojos espectrales de Juan García, pero al precio de la muerte, de la autodestrucción. Quizá porque su vida ha iniciado, desde la adolescencia, «una declinación lenta, trágica, evidente» (34), una pérdida progresiva del resplandor secreto y verdadero de las cosas (133) conocido en la infancia (pág. 150, 160, 168). Ida se ha negado a crecer dentro de los moldes femeninos «decentes» (su madre pasiva y triste ante la máquina de coser, la tía solterona directora de un Conservatorio, la hermana «bien casada») y ha rechazado los «indecentes» como una opción más cruel aún: las prostitutas de sangre india, que han «perdido su alma» (pág. 188) sometidas y encerradas en los tugurios de la ciudad. El ideologema civilización/barbarie (y sus concomitancias ciudad/campo) donde los segundos son los términos seductores y valorizados, se entrelaza en su historia con el proceso de cons-

trucción del «género» —categoría acuñada desde el mundo de la «cultura», no desde la «naturaleza»¹⁶—: Ida sólo se ha sentido genuinamente libre de todas las «ligaduras» «de edad o de espacio», cuando pudo abandonarse, en la infancia, al ritmo de los elementos cósmicos, la única «regularidad» que acaso quisiera obedecer («viajando en una carroza de luz» entregada al «murmullo continuo de aquella oscura corriente milenaria del río», pág. 150)¹⁷.

Pero la red normativa que ha definido los límites de su femineidad con un tejido de prescripciones, le impide abandonarse a esa «barbarie» interior —lo ilimitado y lo salvaje— de resonancias grandiosas. Su proceso de construcción identitaria se desvía entonces, se vuelve oblicuo, se refracta sobre la cara de otros (Juan García y su *alter ego* Gilberta Jordán). No llega a emerger desde allí otra Ida Ballenten capaz de quebrar —desde la inserción activa en el medio social— el destino común de las mujeres. Ida —la que se ha «ido» de sí misma y trata de reencontrarse— señala bien la medida de su distancia (y de su tragedia): «Aunque tal vez tuviera que nacer de nuevo para parecerse absolutamente a la imagen de Juan García» (RI, 199).

3. El estanque o el espejo vacío

La obsesión del espejo domina también esta novela a partir de una imagen central: el estanque de la quinta de los Green, rodeado de malezas, pequeño, y tan profundo que se lo diría insondable. Esta zona de acceso desaconsejado a los niños (*EE*, pág. 11) tiene una leyenda: su agua negra y brillante reflejaría los momentos felices de los habitantes de la casa (págs. 41, 54, 59)¹⁸ Pero sólo una persona recién llegada posee el don de despertar ese poder antiguo, quebrantando la prohibición de mirar: se trata de Jacinta, una niña que avanza hacia la adolescencia. Más que los días felices, ella contem-

¹⁶ Entidad «mítica» también, por supuesto, en las sociedades humanas donde nada puede ser visto ni construido fuera del filtro o molde de cada cultura.

¹⁷ La situación de Ida Ballenten recuerda, en alguna medida, a la de Emiliy Brontë, que vive a caballo entre los dos «Universos simbólicos» de *Wuthering Heights*: la Granja de los Tordos, reino de la «civilización», la medida, la ley, y el tormentoso espacio de las Cumbres —dominio de Heathcliff y de la joven Cathy—, donde prima la pasión que excede la conveniencia y la moral las fuerzas sin freno de la naturaleza (Cfr. Lydia Pinkus, *Los hermanos Brontë*. Buenos Aires. Norma, 1998 págs. 99-101).

¹⁸ La imagen del estanque como el lugar simbólico donde se refleja la felicidad (y la verdad profunda) aparece también en *El retrato y la imagen*, págs. 160 y 167.

pla en la profundidad vedada y luminosa la verdad de las otras personas, lo que ellas quieren y no se atreven a formular. Sobre todo, aquello que ocurre en el interior de su madre, la pintora Manuela Bulnes. La compleja relación madre/hija, trabajada en el reflejo de las imágenes, rige la construcción conflictiva de la identidad adulta de Jacinta.

Manuela Bulnes, viuda de Medinar, ha elegido refugiarse en la protección que le brinda su vínculo con Isidoro Green, hombre mayor que ella —como lo fuera también su marido—, adinerado, que no tiene hijos de su matrimonio. Aunque ilegítima, esta relación se justifica en cierto modo ante la propia mujer de Isidoro, y ante Gracia, el ama de llaves de la quinta Green, por la presencia de Jacinta, a quien ambas creen —erróneamente— hija de Isidoro.

Jacinta carga con la vergüenza social de esa bastardía supuesta, y de la relación clandestina entre Green y su madre, pero sobre todo, con el peso del destino inconcluso de ésta, que paraliza su propio crecimiento. Sabe que en Manuela, bajo la máscara de su «gracia lánguida», de su aparente fragilidad, hay una fuerza oculta, una violencia esencial volcada sobre las telas que pinta¹⁹, y que a ella la perturban hondamente, a tal punto que por eso ha deseado irse de la ciudad: «para huir de la angustia indefinible de los cuadros de Manuela que la oprimían como imágenes de alguna pesadilla» (pág. 44).

Esa opresión latente en los cuadros es la que obsede a Manuela misma, incapaz de deshacer la trama inerte del poder que define su vida. Antes bien, ha preferido dejar vacío el lugar del sujeto de la acción²⁰, se ha decidido por la comodidad —el dinero y el amparo representados por Isidoro, un avatar del padre/proveedor—. Pero Jacinta ve por ella en el estanque la posibilidad de la pasión y de la libertad asumida, en la imagen de Arturo Nellburg: un hombre joven al que Manuela ama, y que la invita a romper con ese orden confortable. Contradiciendo el lugar común, no es Jacinta la que insta a su madre a permanecer con Isidoro, sino al revés, la que necesita que su madre se vaya, y la que llega a enfermarse gravemente porque, mientras Manuela se quede contra el llamado de su ser verdadero—, ninguna de las dos podrá vivir plenamente: «Mamá debe irse. Yo estoy enferma porque no se ha ido. Deseo que

¹⁹ «La pasión y la violencia del carácter de Manuela se habían refugiado en sus telas, dejándole, para la vida diaria, sólo una tranquilidad dulce», *EE*, 38.

²⁰ Manuela no está bajo una relación de «dominio» unilateral. Voluntariamente se abandona a la dependencia con respecto a Isidoro, y le transfiere su lugar de poder (Cfr. Esther Díaz, «¿Qué es el poder?», *La sexualidad y el poder*, Buenos Aires. Almagesto/Rescate, 1993, Capítulo 2).

ella se vaya» (págs. 106-107). Sólo cuando Jacinta muera, arrojándose a ese estanque de donde han desaparecido ya todas las figuras, Manuela quebrará su resistencia interior y aceptará —sin Arturo— los riesgos de la soledad y de la libertad, a manera de homenaje o reconocimiento al extraño sacrificio de su hija «Entonces enfrentaría la soledad: el mundo que había rehuido» (pág. 136).

El ingreso a la madurez sexual es lo que aterra, por su parte a Jacinta Medinar, doncella mediadora entre dimensiones de la «realidad» (lo natural y lo sobrenatural; lo visible y lo oculto), que se relaciona con los secretos del submundo y muere en la adolescencia como la deidad griega cuyo nombre porta²². Jacinta no tolera el orden falso de la comodidad y del dinero que encadena a los seres como su madre, ni la sexualidad cuando es utilizada para conseguir estos bienes. La atormenta percibir la humillación. Crecer significa para ella perder las visiones, y por lo tanto la clarividencia, el conocimiento de las vidas ajenas, aunque este conocimiento no le traiga poder (tampoco Jacinta llega a actuar, y en esto se parece a su madre). Es una contemplación pura que la fascina con su plenitud preternatural, pero también la detiene en el presente estático de la infancia:

«Nunca haré nada. Soy como una muñeca que viera las cosas sin poder moverse». «En cualquier momento podré convertirme en una mujer. Es una expectativa alarmante. No quiero dejar de ser lo que soy. No quiero perder las figuras del estanque» (*EE*, pág. 83).

Jacinta repudia la ciudad y con ella las normas «civilizadas» que pautan las relaciones de los adultos, lo legítimo y lo ilegítimo. Se siente visceral-

²¹ Manuela confiesa a Nellburg que no ha querido ni a Medinar ni tampoco del todo a Isidoro Green. Ha buscado a los hombres por necesidad de protección: «Yo siempre he vivido desamparada. Siempre he querido que alguien me proteja. Ésa es la explicación...» (*EE*, 72) En algún momento atribuye su pasividad a su condición femenina, pero Nellburg la refuta; prefiere considerarlo como una opción individual a favor de lo convencional, que también practican los varones: «Muchas veces he pensado que carezco de impulso por ser mujer. Otras que es por haber nacido en esta tierra. Siempre he realizado el menor esfuerzo. Siempre me he entregado blandamente a las circunstancias. Las mujeres... Nellburg la interrumpió. —Los hombres son igualmente convencionales» (*EE*, 61).

²² Los nombres que utiliza Canto no suelen ser casuales. Recuérdese que Jacinto fue un dios menor pre-helénico. Ciertos aspectos de su culto sugieren, asimismo, que fue un dios subterráneo de la vegetación, cuya muerte se lloró como la de Adonis (*The New Encyclopaedia Britannica*. Volume 6. Micropaedia. Chicago, 1995, pág. 183).

mente ligada por otro lado —como Ida Ballenten— a otra clase de orden (el cósmico, el no humano); la intemperie no implica para ella terror, sino liberación (es como la experiencia de la «carroza de luz lunar», o del rumor milenario del río para Ida Ballenten):

... si de noche me despierto aterrorizada por alguna imagen en el espejo, miraré la gran extensión del campo, la oscuridad bajo las estrellas, donde parece que no hay límites, para tranquilizarme, sabiendo que, si estoy encerrada en este cuarto, bastan unos pocos pasos para librarme, para estar completamente sola y poder mirar la casa como lo que es: un pequeño refugio casi inexistente en el campo que es tan grande y tan negro, y está tan solo (*EE*, 109).

La quinta en lo inmenso participa también de la «barbarie», pertenece a los orígenes, al «mundo antiguo»: «La casa, esta casa que ves ahora, fue, al principio, un rancho de barro. Hace más, mucho más de un siglo», «La quinta seguirá. Es el centro, lo que antes era el centro del campo.» (*EE*, págs. 75 y 76). Don Luis Green (no es indiferente que el apellido signifique «verde»), el padre de Isidoro, eligió mezclar la decoración europea con viejas tallas indias y se negó siempre a vender la casa, cuyo pulso es —piensa Jacinta— el agua que fluye como una compañía que desbarata el miedo (*EE*, págs. 35-36). Gracia (tampoco este nombre es aséptico), el ama de llaves que «posee» la casa en la medida en que «sabe» más sobre ella, deja traslucir en los rasgos muy marcados de su cara, en su expresión «rígida, alerta y vacía», «una remota ascendencia india». (*EE*, 26). Pero ni Gracia ni la casa ni la tierra que ama salvarán a Jacinta de su destino elegido: reemplazar la impostura del «mundo real», de su propia filiación mentida, por el «otro mundo» de imágenes brillantes que espera recuperar en el fondo del estanque: lo único que podría rescatarla de una sociedad equivocada, de «convenciones y moral falsas» y sobre todo, de la vida errónea de su madre, que ha oscurecido el espejo, despojándolo del modelo con el que ella podría identificarse.

4. Espejos, «género», «barbarie»

El «sabotaje del género» se organiza en estas novelas a través de un proceso interior articulado en la reverberación de las imágenes. Podemos observar en dicho proceso:

1. Desfasaje profundo entre la «visión social, exterior» y la «visión íntima», que pasa por el filtro de lo fantástico (más notorio en *RI*, más volcado hacia lo simbólico-maravilloso en *EE*), y también de lo religioso, mediante una resignificación de la simbología tradicional (notoria en *EE*) que acentúa la ambivalencia de estas visiones, vinculadas con lo numinoso-siniestro, para el ángulo de la ortodoxia.
2. La «visión íntima» descubre verdades que la sociedad no acepta, relacionadas con la construcción de los roles de género: muestra lo que los seres —más allá de una mutiladora «clasificación»— son o desean realmente ser. Así, la rebeldía y la potencia de Ida Ballenten, que surge en la cara masculina de Juan García²³. O la necesidad de autonomía de Manuela, que no se atreve a cortar del todo sus lazos ya muy débiles con la imagen femenina convencional y algunos de sus relativos privilegios²⁴.
3. La «actuación» que corresponde a estas percepciones, es no obstante, autodestructiva y trágica. Las heroínas de Canto se debaten contra sentimientos intolerables de inferioridad y «humillación» —palabra

²³ La hostilidad connatural a todos los seres humanos suele provocar en las mujeres ansiedad y temor, se percibe como agresividad que debe mantenerse reprimida y oculta en tanto atributo inconveniente, propio de los varones. Por lo tanto, se potencian las fantasías femeninas acerca de los alcances —supuestamente diabólicos o monstruosos— de esa fuerza agresiva que no puede medirse contra el mundo externo (Cfr. Clara Coria, «La competencia y el miedo a la hostilidad», *El dinero en la pareja*, Buenos Aires, Paidós, 1991, págs. 137-142) Para un «relato educativo» del condicionamiento, mutilador sobre todo para las niñas, ejercido sobre ambos sexos para acomodarlos a los patrones de conducta esperados, cfr. Elena Gianini Belotti. *A favor de las niñas* Caracas. Monte Avila. 1992.

²⁴ Manuela ya está fuera de la «norma» en muchos aspectos: es una mujer artista, que no se ocupa de las «labores propias de su sexo», no es una «buena madre» en el sentido usual del término, aunque ama a Jacinta. Dejaría a su hija en las buenas manos de Isidoro y su mujer Margarita, si pudiera transgredir las inhibiciones que vienen de su propio interior, y que sólo la muerte de Jacinta romperá para crear otra clase de atadura, otra culpa aún mas grave (Cfr. Ofelia Schütte, «Crítica de la normatividad del género», *Diálogos sobre filosofía y género*, México, Asociación Filosófica de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, págs. 61-71).

clave— pero su lucha acaba a menudo precipitándolas en la muerte o perpetuando esos vínculos de servidumbre²⁵.

4. Por fin, es notable la relación de las protagonistas con las imágenes de la «barbarie», naturales o culturales: los pueblos autóctonos, las razas vencidas (unidas de algún modo en la «humillación» a todas las mujeres); el hechizo de los elementos, los «poderes cósmicos», como si de algún modo el retorno a ellos pudiera borrar marcas opresivas y replantear la —artificial— división de los sexos. Esta utopía no mejora, por cierto, las posibilidades de influencia real sobre el medio para sus heroínas absortas en la épica de un camino interior que las conduce a resplandores más allá de la muerte.

Sin soluciones fáciles, este sutil «sabotaje» que los textos de Estela Canto operan sobre el mapa de las convenciones muestra la inadecuación de los individuos a los moldes impuestos por el tejido social de los roles de género. Contra ellos levanta el escándalo deslumbrante de una poética rara e inolvidable.

Bibliografía de Estela Canto (entre otros libros)

- *El muro de mármol*. Buenos Aires. Losada. 1945.
- *El retrato y la imagen*. Buenos Aires. Losada. 1950.
- *Los espejos de la sombra*. Buenos Aires. Claridad. 1945.
- *El hombre del crepúsculo*. Buenos Aires. Sudamericana. 1953.
- *El estanque*. Buenos Aires. Goyanarte. 1956.
- *La noche y el barro*. Buenos Aires. Platina. 1961.
- *Isabel entre las plantas*. Buenos Aires. Falbo. 1966.
- *Los otros, las máscaras*. Buenos Aires. Losada, 1973.
- *Ronda nocturna*. Buenos Aires. Emecé. 1980.
- *Borges a contraluz*. Barcelona, Espasa-Calpe. 1990.

²⁵ Ello es muy notable en otras novelas de Canto: en *El hombre del crepúsculo* el sentimiento de indignidad y vergüenza lleva a Paula al suicidio. En *Isabel entre las plantas*, Carmen, la desafiante, vuelve a la quinta a pedir perdón al hombre que ha ofendido «humillándose» ante él, que la mata accidentalmente; Isabel, por su parte, continuará vinculada —por una suerte de amor/odio con cierta dosis de venganza retrospectiva— al antiguo amante que ha arruinado su vida. En *Ronda nocturna*, Marta Arévalo, que vive en la jaula dorada de la alta burguesía argentina, busca situaciones humillantes y violentas como una manera de romper la degradación cotidiana.

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

- Barrenechea, Ana María. «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica», *Textos hispanoamericanos De Sarmiento a Sarduy*, Caracas Monte Avila, 1978.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York. Routledge. 1990, *Bodies that Matter*. New York. Routledge. 1993.
- Cangiano y Dubois (compiladoras). *De mujer a género. Teoría, interpretación y práctica feminista en las ciencias sociales*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina. 1993.
- Coria, Clara. *El dinero en la pareja*, Buenos Aires, Paidós, 1991
- Díaz, Esther. *La sexualidad y el poder*. Buenos Aires. Almagesto/Rescate. 1993.
- Gianini Belotti, Elena, *A favor de las niñas. La influencia de los condicionamientos sociales en la formación del rol femenino, en los primeros años de vida*. Caracas. Monte Avila. 1992.
- Jacobi, Yolande. *La psicología de Carl Gustav Jung*. Madrid. Espasa-Calpe. 1947.
- Jung, C. G. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Buenos Aires. Paidós. 1974.
- *Formaciones de lo inconsciente*. Buenos Aires. Paidós. 1976. *Tipos psicológicos*. Buenos Aires. 1972.
- *Mysterium conjunctionis*. Tome 1. París. Albin Michel. 980.
- *Problemas psíquicos del mundo actual*. Caracas. Monte Avila. 1976.
- Jung, C. G., y otros. *El hombre y sus símbolos*. Madrid. Aguilar. 1969.
- Héritier Augé, Françoise, «Mujeres ancianas, mujeres de corazón de hombre, mujeres de peso», *Fragmentos para una historia del cuerpo, Parte Tercera*, Madrid, Taurus, 1992.
- Lojo, María Rosa. *La «barbarie» en la narrativa argentina (siglo XIX)*. Buenos Aires. Corregidor. 1994.
- *El Símbolo: Poéticas, Teorías, Metatextos*. México. Universidad Nacional Autónoma de México. 1997.
- Palma, Milagros, «Malinche. El malinchismo o el lado femenino de la sociedad mestiza», *Simbólica de la femineidad. La mujer en el imaginario mítico-religioso de las sociedades indias y mestizas*, Quito, Coedición MLAL-Ediciones ABYAYALA, 1993, págs. 13-38
- Pinkus, Lydia. *Los hermanos Brontë*. Buenos Aires. Norma, 1998
- Rísquez, Fernando. *Aproximación a la feminidad*. Caracas. Monte Avila. 1992.
- Schütte, Ofelia, «Crítica de la normatividad del género», *Diálogos sobre filosofía y género*, México, Asociación Filosófica de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, págs. 61-71.
- Vázquez, María Esther. *Borges. Esplendor y derrota*. Barcelona. 1996.