

Muñeca brava: Lucía Guerra y la rearticulación de estructuras y estrategias postmodernas

Gloria Gálvez-Carlisle, *University of Southern California*

Muñeca brava (1993), la reciente novel de Lucía Guerra,¹ añade una dimensión diferente a su ya prestigiosa carrera literaria (Premio Municipal de Literatura de Chile, 1992), iniciada previamente con *Más allá de las máscaras* (1984) y colección de cuentos *Frutos extraños* (1991).²

Si bien es cierto *Muñeca brava*³ retoma el contexto socio-político chileno durante la época de la dictadura y el de la participación activa de la mujer en el movimiento de resistencia, ejes temáticos importantes en sus dos obras antes mencionadas, la inclusión de la dimensión paródica, en la novela, ciertamente le permite su incorporación como escritora, en la tradición hispanoamericana de las novelas político-paródicas reminiscentes de *Pantaleón y las visitadoras* de Vargas Llosa o de *Boquitas pintadas* de Puig.

El concepto de la parodia ha sido preocupación constante directa o indirectamente, de muchos teóricos literarios contemporáneos. Linda Hutcheon, Margaret Rose, Gérard Genette, Mikhail Bakhtin, Umberto Eco, Jonathan Culler, entre otros estudiosos, han prestado atención al tópico de la parodia.⁴ Como consecuencia de sus convergencias o discrepancias, la definición de parodia se ha modificado y ampliado desde que el término fue introducido por los griegos, enriqueciéndose con una gama de ramificaciones hasta el punto de convertirse, en la literatura contemporánea, como ha notado Linda Hutcheon, en 'one of the major modes of formal and thematic construction of texts'.⁵ En este ensayo utilizo el concepto de parodia concebido por Hutcheon en *A Theory of Parody*. Para ella la utilización del elemento paródico, por el artista, consiste en una apropiación irónica de un modo estético moderno cuyo 'ethos', entendido como 'the ruling intended response achieved by a literary text',⁶ no se limita esencialmente a la sátira o mofa jocosa (requisitos típicos de la definición tradicional ejemplificada por la Real Academia Española), sino también evocativo de una completa gama de emociones humanas. Desde esta perspectiva el proceso paródico en *Muñeca brava* no se limita a ser solamente un artificio estructural (estrategia de denuncia de los estamentos de opresión), sino un elemento constitutivo esencial e inseparable de su sátira política.

Para entender la cualidad paródica de la novela es importante recordar el trasfondo histórico-socio-cultural chileno en el que la novela se sitúa.

Aunque la época cronológicamente es el año 1985, la novela, retrospectivamente, alude a más de una década dictatorial (recuérdese que la caída y muerte de Salvador Allende ocurrió el 11 de septiembre de 1973), década nefasta caracterizada por el familiar tono represivo de las consabidas ‘prohibiciones, marchas, torturas, fusilamientos, estadios convertidos en campos de concentración, y metrallas apostadas en cada esquina’ en el que la nación, como ‘alma mutilada, vomitaba la desesperanza’ (*Muñeca brava*, pp. 9, 10, 12). En 1985 cuando ‘El Gran Benefactor de la República (Augusto Pinochet 1973–1989) ha hecho del glorioso ejército [...] una red de vasos sanguíneos que inspecciona cada corpúsculo del país’, cuando ‘hombres y mujeres abatidos por la impotencia, friolentos y cabizbajos parecen haber claudicado de manera irrevocable a las fuerzas siniestras de la dictadura’ (*Muñeca brava*, pp. 13, 95), es cuando Guerra, con su pluma, desfamiliariza lo familiar.⁷

La utilización de la técnica paródica, en la novela, le permite a Guerra llevar a cabo la deconstrucción del poder militar. En *Muñeca brava* el manantial paródico se nutre de diferentes fuentes, pero el blanco de su pluma satírica específicamente se centra en la figura del General (Augusto Pinochet) con sus consabidos discursos plagados de errores didácticos y conocido tartamudeo (*Muñeca brava*, pp. 83–84, 126–29, 153–54), en su brazo derecho, el coronel Arreola, y en todo lo que la dictadura militar representa. Con una mordacidad demoledora ‘poder, método, orden, lógica falocéntrica (epítome de lo masculino, según la ideología dominante), será menospreciado, ridicularizado y finalmente vencido por el desorden, intuición, hechicería y erotismo femeninos’.⁸ El nivel y tono paródicos se establecen desde los inicios de la novela curiosamente suscitados por la misión ‘de carácter, digamos, más intelectual’ que ‘el Benefactor de la República’ le encomienda al coronel: la creación de un centro de estudios ‘donde se averigüe bien quiénes son realmente [las prostitutas], cómo son, qué sienten, qué piensan’ (*Muñeca brava*, p. 17) misión que, como dije anteriormente, recae en el coronel Arreola debido a su impecable capacidad intelectual científica, además de sus dotes de organizador.

Similarmente a lo que ocurre en *Pantaleón y las visitadoras* de Vargas Llosa en la que Pantaleón, capitán del ejército peruano, es elegido por sus cualidades organizadoras e impecable conducta, para llevar a cabo la altruísta misión de crear un servicio de prostitutas ambulantes o ‘Servicio de Visitadoras’ como forma de canalizar los apetitos sexuales de la tropa, el coronel Arreola, en *Muñeca brava*, también es elegido por las mismas cualidades. Consecuentemente ambos inician, con una dedicación asombrosa, la ‘valiosa operación’ encomendada: Pantaleón, aplicando técnicas y teorías militares al terreno de la sexualidad, Arreola, ‘con encuestas y cuestionarios de tipo sociológico’ planificando racionalmente su investigación ‘para cumplir paso a paso con los objetivos de su estudio’ (*Muñeca brava*, pp. 16–18). Pero a diferencia de Pantaleón, Arreola

sobresale por su 'inteligencia analítica' y su 'verdadera preocupación por el método científico' cuya aplicación 'emulando al gran [Augusto] Comte' le permitirá 'contribuir al conocimiento de la Humanidad' (*Muñeca brava*, p. 17).

Con la treta de la investigación científica de las 'compañeras de la noche' Guerra introduce, en su novela, la figura subversiva de la prostituta. La dimensión simbólica es clara: la figura de la prostituta representa la inversión de lo aceptado por la sociedad epitomizando la subversión total de todo lo que es oficial y dominante. Respecto a la gestación de Alda dejemos que la escritora misma nos lo comente:

Para mí la prostitución ha sido siempre un signo muy complejo: transgresiva y, al mismo tiempo, objeto sexual; desenfadada pero enormemente religiosa [...] La prostituta en el repertorio simbólico de Occidente, es el signo del No-Deber-Ser, el opuesto de lo que la moral propone como modelo para la mujer. Muy conscientemente quise en mi novela borrar el estereotipo de la pecadora [...] y, de adrede, nunca las puse a ellas 'trabajando'; el prostíbulo es, más bien, un hogar donde se entrelazan vidas de mujeres que culminan unidas en la solidaridad absoluta. En este trasfondo real e histórico, ubico a Alda en un proceso de toma de conciencia que la transforma en agente de la Historia. Quise hacer de ella un yo o 'Self' marginado que gradualmente se integra en la resistencia por azar.⁹

Por cierto, la redefinición ontológica postmoderna de la mujer como actante político y social ha sido una constante en la narrativa de Lucía Guerra. Similarmente a lo que ocurre en *Más allá de las máscaras* y en *Frutos extraños* los personajes femeninos dignifican su existencia a través del compromiso político que 'la transforma en agente de la Historia'.¹⁰ 'Me siento feliz [...] Estoy convencida que lo más lindo de la vida es hacer cosas, sentir que uno ha movido algo, aunque sea tan insignificante como un grano de arena. ¿No es cierto, Meche?' (*Muñeca brava*, pp. 63-64, 144) se le oye exclamar a Alda después de haber entregado el mensaje a su destinatario (*Muñeca brava*, p. 61). Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en *Más allá de las máscaras*, donde Cristina entra en el devenir histórico guiada por el espíritu de lucha, el valor y la autenticidad de Aurora (*Más allá*, pp. 97, 102-03), en *Muñeca brava*, Alda 'gradualmente se integra en la resistencia por azar': 'Compañera, por favor' había susurrado 'un muchacho de barba pasándole a Alda un minúsculo papel' (*Muñeca brava*, p. 48) en el momento que los militares le ordenaban abandonar el campo de concentración. Sin embargo, ante el peso del devenir histórico ['la sangre corre a torrentes en nuestra tierra, hijas [...] Ustedes dos tienen que seguir ayudándonos' (*Muñeca brava*, p. 69)] Meche y Alda inician formalmente su participación en el movimiento de resistencia, recibiendo ciertos mensajes que Don Jairo, un organillero, les

entregaría todas las semanas; otro muchacho [Roberto] iría a buscarlos al prostíbulo haciéndose pasar por cliente (*Muñeca brava*, pp. 69, 73, 79).

Respecto al sentido de comunidad de la experiencia femenina más allá de las fronteras de lo personal, la novela conlleva un mensaje de solidaridad socio-política que recuerda *Más allá de las máscaras*, la primera novela de Guerra o *La casa de los espíritus* (1982) de Isabel Allende. Alda y Meche lo mismo que Cristina (*Más allá*) o Alba (*La casa*) apoyadas por el valor de otras mujeres y unidas todas por una causa común trascienden su propia tragedia personal (la desilusión amorosa y deterioro espiritual en el caso de Cristina, los horrores y violaciones del campo de concentración en el caso de Alba, su condición de prostitutas, en el caso de Alda y Meche), dando cabida a un espacio de envergadura mucho más significativa y universal: el de su inserción en la Historia.

Desde el abandono del campo de concentración Alda, Meche y Martina se mantuvieron juntas 'haciendo más sólido ese lazo que había surgido del temor a la muerte [...] afianzándose ahora como un lazo tejido por los nudos de la impotencia frente a la injusticia' (*Muñeca brava*, pp. 53, 56, 152). Esta estrategia narrativa, se podría interpretar como la versión literaria del discurso de la 'ética de solidaridad' descrito en términos ideológicos por Nancy Fraser para quien es uno 'grounded in a collective feminist political identity, which is to be struggled for rather than simply being given through the fact of femininity and which draws on culturally specific vocabularies, interpretative resources, and form of life in the construction of oppositional consciousness'.¹¹ Aplicado este discurso al metatexto de *Muñeca brava*, Alda va mucho más allá puesto que no se queda solamente en el esfuerzo de la rearticulación de un discurso social feminista portavoz de las injusticias y experiencias sufridas por tantas otras mujeres, como ocurre en *Más allá de las máscaras* y *Frutos extraños*, sino que se inmolaba en su papel de salvadora de la Patria. Y es precisamente aquí donde el repertorio simbólico se remonta al bíblico.

La Biblia al contar la historia de Débora, en uno de los pasajes del 'Libro de los Jueces', alude al pueblo que fue salvado por mano de mujer. Y ella, 'la mujer frívola, la pecadora, se transforma, al final, en redimida y redentora'.¹² En *Muñeca brava* algo similar ocurre. Alda, con su inteligencia y astucia y por qué no darle, también, crédito a la ayuda de las hechicerías mapuches de doña Rosa, logra sobrevivir y atrapar a Arreola convirtiéndose en la amante y confidente del coronel, con el único propósito de ayudar a los perseguidos (*Muñeca brava*, pp. 86, 89-91, 107, 110). Así, su vida adquiere sentido: 'todas las semanas, entre rezos y genuflexiones, Alda le daba a la señora Leonor las señas exactas de las casas en las cuales se realizaban las citas con Arreola', sin dejar de mencionar los puntos importantes de cada itinerario además de 'proporcionar información detallada con respecto a las futuras redadas que proyectaban las fuerzas de la Inteligencia Militar' (*Muñeca brava*, p.

112). Como prostituta, entonces, ‘se redime al ofrendar su cuerpo y su intento de matar al dictador le otorga a ella visos de redentora’.

Si la tarea del coronel Arreola era ayudar a ‘imponer el orden y el progreso en esta nación que parecía haberse perdido para siempre en las fauces del desorden y el pecado’ (aludiendo al gobierno de Allende), él es víctima de lo mismo que predica: el desorden y el pecado, puesto que sucumbe al torbellino erótico desenfrenado de Alda (*Muñeca brava*, p. 107). Figura paródica de un muñeco manipulado, Arreola ‘nunca sospechó que tras sus labios entreabiertos y sus párpados palpitantes se ocultaba la traición’ (*Muñeca brava*, p. 112). En este mismo proceso de desmitificación y desacreditación de todo lo que es oficial, Arreola, acusado de traidor, es obligado a suicidarse terminando su vida en la forma más denigrante ‘para cualquier militar que se precie de tal’ (*Muñeca brava*, p. 157). En la lucha entre las fuerzas del bien (el movimiento de resistencia de un pueblo) y las del mal (la dictadura) Alda, como prostituta, fue Otro (mujer marginalizada y menospreciada) de un Otro (las mujeres en su lugar subordinado) que, al final con su participación en la Historia, se constituye en Sujeto.¹³

Retomando *Pantaleón y las visitadoras* y, a manera de epílogo, debo agregar que, tanto Pantoja como Arreola son vencidos ‘por mano de mujer’, pero contrariamente a lo que ocurre con Alda, ‘la Brasileña’ (la amante de Pantoja) no alcanza nunca su reivindicación. Arreola, por su parte, tampoco logra crear una ‘Pantilandia’ (nombre con que se conocía la eficiente empresa creada por Pantoja),¹⁴ ni tiene que calmar su hipertensión con anfetaminas.¹⁵

Si bien es cierto la caracterización de los personajes (polifonía de voces heterogéneas en el sentido del discurso bajtiano),¹⁶ – las situaciones (representaciones callejeras de los payasos, la música popular y las cuecas) y su coexistencia con figuras reales (la de Pinochet y los militares), son reminiscentes del contexto histórico político-social chileno – es imposible olvidar las que pertenecen a la cultura popular chilena: me refiero a la figura de Martina o doña Rosa con todas sus hechicerías y poderes sobrenaturales. Escribir el ‘yo’ femenino en *Muñeca brava* también significó reanudar contacto con el genuino espíritu nacional. La incorporación en la novela de la hechicería mapuche, ‘como subcultura degradada por el colonizador’,¹⁷ como asimismo la inclusión de las raíces políticas del norte chileno (contadas por Julieta), ejemplifican lo anteriormente dicho. El amalgamamiento de este polivocalismo con el de las figuras puramente inventadas (las prostitutas con todas sus creencias y ritos), hacen borrosas las fronteras entre la realidad y la fantasía permitiendo su paso en forma imperceptible.

Aunque la novela ocurre cronológicamente en 1985, al final, en una visión temporal futurista, *Muñeca brava* alude a la vuelta de la democracia. La aparición simbólica del arcoiris, la afirmación y constatación de que ‘los procesos sociales no se detienen ni con el crimen ni con la fuerza,

[de] que ese momento gris y amargo del presente será superado por otros seres humanos que avanzarán bajo el follaje benigno de la hermandad' (*Muñeca brava*, pp. 158-59) o el grito de la multitud de ¡Ya caerá!, ¡Ya caerá!, anuncian, premonitoriamente, la resurrección y el reestablecimiento de la democracia que, efectivamente, ocurrió el 15 de diciembre de 1989 con la elección de Patricio Aylwin Azócar.

Sin duda, en *Muñeca brava*, el uso del elemento paródico se convirtió en parte constitutiva del eje temático de venganza y justicia, pero también cabe destacar el de su uso como elemento de función catártica, tan importante y significativo (o mucho más importante y significativo) en nuestra opinión. El microcosmos novelesco, así, se convierte en una alegoría de un país marcado psicológicamente por profundas heridas que dejaron cicatrices emocionales endebles, no sólo para los que vivieron la dictadura en carne propia, sino también para los que la vivieron fuera del país, caídos en la desolación y el letargo pero que, a pesar de todo, debían continuar con sus vidas. 'Recordar es re-evaluar lo que ocurrió y es asunción de la identidad nacional, por frágil que ésta parezca',¹⁸ pero también implica reconciliación. Nunca el olvido o el perdón, pero quizás reconciliación como lo sugiere la escena final de *La muerte y la doncella* de Ariel Dorfman.¹⁹

NOTAS

- ¹ Lucía Guerra pertenece a la generación de las postnovísimas escritoras chilenas contemporáneas. Aunque existen algunas entrevistas publicadas, todavía son escasísimos los estudios críticos sobre su obra narrativa. Véase, a este respecto, G. Gálvez-Carlisle, 'Si nos permiten hablar: los espacios silenciados y la deconstrucción del discurso del silencio en la narrativa de Lucía Guerra', *Revista Iberoamericana*, LX, Número especial dedicado a la Literatura Chilena del Siglo XX (julio-diciembre 1994), 1073-79.
- ² *Más allá de las máscaras*, 2ª ed (Santiago, Chile: Cuarto Propio, 1990); *Frutos extraños* (Caracas: Monte Ávila, 1991).
- ³ Todas las subsiguientes alusiones a la novela en consideración están tomadas de la edición publicada en Caracas: Monte Ávila, 1993, y tomarán la forma *Muñeca brava*, más página, entre paréntesis en el texto.
- ⁴ Los estudios teóricos relacionados al tópico de la parodia son innumerables. En la selección de los autores aquí mencionados, aparte de mi interés personal por sus ideas referente al tema, prevalece el deseo de indicar que el interés crítico en su estudio no tiene fronteras geográficas ni de escuelas de pensamiento. Véanse L. Hutcheon, *A Theory of Parody* (New York: Methuen, 1985); M. Rose, *Parody/Meta-Fiction* (London: Croom Helm, 1979); G. Genette, *Palimpsestes* (Paris: Éditions du Seuil, 1982); M. Bakhtin, *Rabelais and his World* (Bloomington: Indiana University Press, 1994); U. Eco, 'The Frames of Comic Freedom', en *Carnival*, edición de Thomas A. Sebeok (Berlin: Mouton, 1984), pp. 1-

9; J. Culler, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature* (Ithaca: Cornell University Press, 1975).

⁵ Hutcheon, *A Theory*, p. 2.

⁶ Hutcheon, *A Theory*, p. 55.

⁷ La realidad histórico-política hispanoamericana ha dejado sus huellas en la riquísima producción literaria del 'boom' y el 'postboom'. Entre las escritoras cabría mencionar a Luisa Valenzuela, Cristina Peri-Rossi, Armonía Sommers, Sylvia Molloy, Isabel Allende, sólo por mencionar unas pocas. En el contexto chileno de las más recientes, foco de mi investigación, habría que mencionar, entre otras, a Lucía Guerra, Diamela Eltit, Pía Barros, Andrea Maturana y Ana María del Río.

⁸ Conversación epistolar con Lucía Guerra del 4 de octubre de 1994.

⁹ Conversación epistolar con Lucía Guerra.

¹⁰ Éste es uno de los puntos importantes al que me refiero en mi artículo, 'Si nos permiten hablar', pp. 1074 y 1075.

¹¹ N. Frazier, 'Towards a Discourse Ethic of Solidarity', *Praxis International*, 5: 4 (1986), 425-29 (p. 426).

¹² En relación a la gestación de Alda, Guerra nos comenta que se basó en uno de los pasajes del 'Libro de los Jueces' en el *Nuevo Testamento* (capítulos 4 y 5). Sin embargo, en la novela Guerra también alude en forma detallada a este suceso en el proceso de transformación de Alda y cuando ésta lee la Biblia (*Muñeca brava*, pp. 122, 143-44).

¹³ Conversación epistolar con Lucía Guerra del 4 de octubre de 1994.

¹⁴ M. Vargas Llosa, *Pantaleón y las visitadoras* (Barcelona: Seix Barral, 1976), pp. 129-30, 225.

¹⁵ *Pantaleón y las visitadoras*, p. 243.

¹⁶ Utilizo el término a la manera de Mikhail Bakhtin en *The Dialogic Imagination: Four Essays* (Austin: University of Texas Press, 1990), p. 263. Es decir como un discurso polifónico (distintas voces socio-culturales) en este caso representativo de la subcultura, en un espacio lingüístico único.

¹⁷ Conversación epistolar con Lucía Guerra del 4 de octubre de 1994.

¹⁸ Virginia Vidal, 'Lucía Guerra o la lealtad a la memoria': Entrevista, *Simpson Siete. Revista de la Sociedad de Escritores de Chile*, 6 (1994), 128-34 (p. 134).

¹⁹ A. Dorfman, *Death and the Maiden* (Los Angeles, Mark Taper Forum), 16 de enero a 13 de marzo de 1994.