

---

## DOS MUJERES: EL TATUAJE DE LA VIOLENCIA

---

RHINA LANDOS MARTÍNEZ ANDRÉ\*

ARIAGDA DOS SANTOS MOREIRA\*\*

---

### RESUMEN

En *Canción de Rachel* (1969) de Miguel Barnet y *Beco da fome* (1972) de Orígenes Lessa dos mujeres, “bailarina” una, prostituta la otra –*Rachel* y *Suely*– narran sus historias de vida en las que cuerpo y alma se perfilan fragmentados y violentados. Analizar las relaciones de poder y la violencia que sufren las protagonistas con las contribuciones teóricas de Michel Foucault, Wilton García y Alexis Jardines, es el objeto de este trabajo.

PALABRAS-CLAVE: Literatura latinoamericana, Miguel Barnet, Orígenes Lessa, mujer, violencia.

---

### INTRODUCCIÓN

*Canción de Rachel*, del escritor cubano Miguel Barnet, editada en 1969, y *Beco da fome*, del brasileño Orígenes Lessa con primera edición en 1972, son dos obras en las que podemos evidenciar el proceso de violencia y marginación que sufre el cuerpo de la mujer prostituta, tal como se autodenomina *Sueli*, la protagonista de *Beco da fome* y el de la “bailarina” de cabaret, *Rachel*, según se designa la personaje de Barnet. La protagonista de la obra de Orígenes Lessa es un personaje ficcionalizado por el autor que dialoga-monologa en todo el relato con un sujeto anónimo – un cliente – con quien deja al descubierto toda su intimidad de mujer prostituta, al narrar su historia de vida.

---

\* Professora da Universidade Federal de Mato Grosso (Cuiabá, MT).

E-mail: rlandmar@cpd.ufmt.br

\*\* Professora da Universidade de Cuiabá (Cuiabá, MT).

E-mail: ariagda@terra.com.br

Con una espontaneidad que sorprende a la narradora, en una habitación con un cliente – un interlocutor silencioso – como un manantial que mana sin parar, narra los mínimos detalles que afloran sin escarnio para exhibir crudamente la violencia que sufre el cuerpo femenino que se vende en las avenidas de Río de Janeiro. Esta voz enunciativa en primera persona exprime el proceso de deterioración moral y físico que atraviesa la mujer que se dedica al mercado de los placeres en la sociedad brasileña del primer tercio de la centuria anterior. La protagonista ha tenido que mudar su nombre de pila, Isaura, por el de *Sueli*, porque a pesar del mundo grotesco de su cotidiano, en que los valores morales están totalmente banalizados, ella cela por su dignidad y el respeto por la familia. Lo peculiar de esta protagonista es el lenguaje crudo y descarnado con el que narra sin escrúpulos toda su vida de actuación para complacer al cliente en el momento de la relación comercial. La narración la elabora con tal maestría, sin remordimientos o penas, que a veces choca por la vulgaridad de su enunciación. Pareciera disfrutar al contar su cotidiano servil aceptando el estigma de mujer prostituta, pero es una voz dolorida que no vislumbra salidas en ese callejón de degradación moral.

La protagonista de la obra de Barnet es una figura real que trabajó en el teatro Tívoli de La Habana, Cuba, en las décadas de los años 10-30 y relata, en una narrativa en primera persona, sus vivencias y experiencias como “bailarina famosa” por sus atractivos físicos y sus extravagantes movimientos corporales para atraer al público masculino. Aunque su enunciación alude a los momentos de gloria y suceso, se evidencia el dolor y la nostalgia del tiempo que destruyó su juventud que al final de la vida deja solamente el recuerdo. *Rachel*, de la misma forma que Isaura transforma su nombre original por *Sueli*, ha mudado el suyo de Amalia Sorg para adquirir el nombre artístico de *Rachel*, e igualmente, prostituye su cuerpo para conseguir ocupar el espacio del mundo frívolo donde hacía sus presentaciones. Desde muy chica se incorporó al mundo de la bohemia y frivolidad, empujada por su madre,

quien también disfrutaba de las veleidades de la fama fácil. Al contrario de *Sueli*, que cuenta su historia de vida sin ocultar sinsabores y alegrías del mercado en que se oferta, *Rachel*, en cambio, esconde situaciones que pueden perjudicar su imagen de mujer. Sin embargo, otras voces narrativas que la conocieron en su mundo funcionan a manera de jueces delatores, unas para contraponerse a su discurso, otras para señalar algunas cualidades físicas. Es así cómo se expone la verdadera personalidad de la corista habanera.

Esta obra está incorporada por la crítica literaria dentro de la categoría de testimonio por tratarse de un relato oral tomado por el editor Miguel Barnet al que le impregna un tratamiento literario para su edición.<sup>1</sup> El mismo Barnet es uno de los iniciadores de este género con su obra *Biografía de un Cimarrón*, publicada en 1966, y uno de los primeros estudiosos en establecer algunos parámetros para categorizarlo como género testimonial. En su artículo *La novela testimonio: socioliteratura* (1986) registra, entre los muchos aspectos que aborda para explicar el uso del término *novela*, que “el gestor de la novela-testimonio recoge los relatos de viva voz de sus informantes y luego los transmite de forma decantada” (p. 292). Según el autor, debe haber una cierta “recomposición” del discurso oral del testimoniante, engrandeciéndolo, dándole un tratamiento especial al trasladarlo para la escritura, porque el lenguaje es el instrumento que va a permitir “la representación de un mundo al revés” (p. 293).

André, (2005), también alude a este género al afirmar que en la mayoría de testimonios analizados por la crítica norteamericana y latinoamericana, se ha abordado el aspecto político y muy pocos estudios exploran su carácter estético (p. 46).

Por el uso de varios recursos en la forma como se estructura la narración de la obra de Barnet, con la inclusión de diálogos, notas periodísticas, fechas importantes de la historia cubana, extractos de cartas íntimas, entrevistas creemos que el autor haya hecho una recomposición de la oralidad. Uno de los recursos importantes que Barnet utiliza para

contraponer la enunciación de la bailarina Rachel es entrevistar otras personas próximas a ella que la conocieron en su mundo y son las voces narrativas secundarias que contribuyen para dar legitimidad al relato. En este sentido, en *Canción de Rachel*, siendo una obra de cuño testimonial, narrada por una corista de la vida real cubana, como afirma el propio editor, podemos observar no solamente una voz individual nostálgica de su pasado de glamour, sino también, una voz colectiva nacional que nos informa de valores políticos, sociales, morales y éticos de una sociedad en que primó la violencia y la censura.

Abordamos estas dos obras porque ambas tienen en común personajes femeninos quienes dentro de unas relaciones sociales machistas y patriarcales tienen que usar su cuerpo como mercancía para dar sustento a las necesidades inmediatas suyas y de la familia. Las protagonistas hablan con nostalgia de una juventud perdida a la vez que recuerdan los días felices en que vivieron un amor de juventud. En las dos obras, aunque se marcan dos espacios totalmente separados geográficamente, Cuba y Brasil, estos dos espacios convergen por las coordenadas histórico-políticas y las contradicciones internas que permean de manera tensa en la misma voz de las protagonistas.

En los dos relatos predomina una voz enunciativa en primera persona. Es una voz emocionada que aflora en el fluir de la conciencia íntima para convertirse en el grito de denuncia por recuperar la dignidad y la identidad de mujeres sometidas a la autoridad violenta del macho, aunque con su trabajo desafíen las nociones de orden y valores sociales del discurso hegemónico. Al hacer uso del cuerpo para comerciar, estas mujeres se convierten en indicadores de sociedades que permiten la canalización del cuerpo femenino para su instrumentalización y, por tanto, del papel de ser humano. Los dos autores, Miguel Barnet y Orígenes Lessa, tienen como hilo conductor plantear las ‘verdades sociales’, esforzándose por representar a la mujer en su complejidad, sensibilidad y multiplicidad. Sus textos están marcados por el deseo de reflexionar y cuestionar las fronteras que demarcan el espacio de la ‘normalidad’, desenmascarando las prácticas sociales y las relaciones de poder.

El cuerpo femenino, por sus características biológicas, históricamente ha sido representado como objeto lúdico relacionado por su contextura anatómica con el instinto libidinoso del placer carnal porque despierta en el otro el deseo sexual y desata pasiones, de ahí que casi siempre fue observado como un locus de placer y de reproducción por su capacidad erótica. El sujeto femenino si bien asume su propio discurso, lo hace a menudo bajo las condiciones de subordinación que el cuerpo social le impone, aquellas que los sistemas simbólicos de la cultura generan.

Michel Foucault (1992), ha contribuido considerablemente en la discusión sobre el cuerpo, sus modos, costumbres y prácticas culturales a lo largo de los años. En *Historia de la sexualidad* discute las cuestiones relacionadas con la práctica de las sexualidades denominadas pervertidas y periféricas. Analiza el poder, el saber y el placer, que permean esas prácticas y, aún, sobre su control y utilidad en el mercado. El autor sostiene que la represión a las sexualidades periféricas y su negación como forma de trabajo coincide con el desarrollo del capitalismo. El autor destaca que desde el S. XVIII han proliferado los discursos sobre esta temática; aquellos que enmascaran la verdad y regulan la conducta gestual están en sintonía con las fuerzas de poder. Por tanto, gestos, hábitos y costumbres tienen significaciones y funciones diferenciadas de acuerdo con el papel social. Actos comunes como bañarse, hacer ejercicios físicos, corregir físicamente el cuerpo y aun la expresión de las pasiones, engendraba un conjunto de saberes y prácticas amparados por la llamada educación de la gestualidad que pretendía un cuerpo correcto, limpio y modelar, como afirma Foucault.

La educación del gesto, evidenciada y garantizada por la práctica de ejercicios corporales fue, paulatinamente, impregnando la rutina de hombres y mujeres viabilizando cada vez más el control por medio de la estandarización de sus comportamientos y aun de sus sentimientos. En fin, todos nuestros gestos son construcciones históricamente

delimitadas, como afirma Foucault “se o corpo é um constructo cultural também o são todas as práticas que o produzem” (p. 37).

Wilton García (2001) en su artículo *O corpo espetacularizado*, en la misma línea de pensamiento de Foucault, opina que el cuerpo es un objeto y un producto, dependiendo del uso que se haga del mismo y de la categoría genérica establecida por los patrones culturales, a tal punto que “se establecen prohibiciones respecto al disfrute total, por lo que las cuestiones alrededor del sexo casi siempre fueron consideradas prohibidas o silenciadas” (GARCÍA, 2001, p. 88). La expresión corpórea se exhibe como fenómeno ligado al consumo, a la adquisición de servicios – efímeramente vendibles –, girando en torno de lo afectivo y erótico, que ultra-dimensiona lo estrictamente sensorial.

El articulista citado afirma que la naturaleza de la experiencia humana se vincula y se adapta a la materia del cuerpo y “su acción cognitiva sensorial configura las habilidades de los sentidos que el propio universo no consigue alcanzar como potencialidad de la competencia orgánica corporal” (GARCÍA, 2001, p. 88). El autor, concuerda con la postura de Jurandir Freire Costa, al afirmar que “la realidad corpórea, física y material, siempre se describe en situaciones relacionadas con el carácter valorativo o normativo” (COSTA apud GARCÍA, 2001, p. 88).

Por tanto, las cuestiones ligadas a la sexualidad no deben ser analizadas estrictamente por el bies erótico y libidinoso, sino dentro de otros condicionamientos sociales. Hablar de la prostituta, por ejemplo, implica no solamente remitirse a las relaciones sociales que determinan el papel social de los individuos, sino también a la forma como el cuerpo pierde su propia individualidad para ser moldeado según los servicios a ser realizados, dentro de la división social del trabajo. En el poder patriarcal que ocupa la posición dominante de los hombres, la mujer ‘pública’ está situada de manera infravalorativa, colocada en los márgenes de los estratos más bajos. Alves de Toledo (2001), en su pequeño texto *Conversando sobre sexualidad*, afirma que “no se nace prostituta. Las circunstancias socio-económicas y morales establecidas

por los adultos crían y recrian espacios de venir a ser” (p. 15). Para esta autora, el hombre también contribuye a que la prostituta no desaparezca de la escena y perviva en todas las sociedades, pues este sabe que el dinero es el que mueve las acciones: “El hombre, a su vez, sabe que su valor no está demarcado por su belleza o juventud, y sí por la cantidad de dólares que esté dispuesto a gastar” (p. 16).

Partiendo de concepciones de esta naturaleza el cuerpo femenino estuvo encarcelado en espacios privados donde los juegos de poder regularon siempre los signos del comportamiento social, al grado de establecer espacios de circulación y parámetros de etiqueta comportamental. En algunas sociedades la mujer no tuvo, y aun no tiene, las mismas áreas de circulación, pues las reglas de interpretación y ejecución no implican a todos los cuerpos femeninos. De tal forma que las mujeres que rompen con esos discursos y prácticas pre-establecidas y dominantes, son execradas socialmente y punidas en menor o mayor grado de severidad. Las mujeres rebeldes e indeseables, para el caso, las prostitutas o bailarinas de cabaret o de circos, aun tienen circunscrito el espacio social: aquel reservado a las mujeres aceptadas, permitidas y prestigiadas por esa misma sociedad que determina áreas de circulación. Pues, como analiza Foucault (1992), las manifestaciones sexuales, principalmente las periféricas, además de circunscritas fueron codificadas y aceptadas a un precio considerable por los intereses económicos que producen la medicina y la psiquiatría relacionadas con la prostitución y la pornografía. En este sentido, el cuerpo como elemento nuclear de la sexualidad y dentro de las relaciones sociales que lo metamorfosean produce los más variados y polémicos discursos normativos y nos muestran, también, cuales son las posiciones que los sujetos ocupan en la sociedad prescribiendo su comportamiento.

Retomando la cuestión del cuerpo en general, no apenas el femenino, el autor analiza diacrónicamente diversas instituciones como hospitales, escuelas, prisiones, fábricas y discute el poder que varias disciplinas ejercen sobre el cuerpo al establecer normas que pretenden

docilizarlo, conocerlo, educarlo con la mayor eficiencia posible, evidenciando la busca por su regulación. Su objeto principal en esos análisis es relacionar el cuerpo con la práctica social, por las experiencias y relaciones sociales y culturales que lo construyen, en tiempo y espacio, de una manera exclusiva y no de otra cualquiera. Para el filósofo, el control de cierta esfera social sobre los sujetos aislados, no funciona solamente por la ideología o por la conciencia, sino que tiene su génesis en el cuerpo y a través de él: “foi no biológico, no somático, no corporal que antes de tudo investiu a sociedade capitalista. O corpo é uma realidade biopolítica” (p. 77).

En la literatura, que es nuestro objeto de análisis, el cuerpo humano por mucho tiempo apareció sistemáticamente representado en un conjunto de figuras vinculadas de distintas maneras a la represión, a lo interdicto, a lo proscrito. Sin embargo, en los últimos tiempos ha ganado espacio en los círculos feministas y no feministas, dentro y fuera de la literatura, de manera que los diálogos críticos son más abiertos porque ha cambiado la percepción negativa de tabú. Hoy se tira la cortina para exponer crudamente hechos de la vida cotidiana que fragilizan la condición humana y, de este modo, llegar a cuestionar las jerarquías del canon centralizador de la “alta literatura”, es decir, que se da una respuesta literaria a los modos elusivos en que una buena parte de la literatura se auto-nominaba delegada de la voz popular y de los valores espirituales. Esto podría ser explicado por la represión generalizada y la connotación negativa que imponía la iglesia católica a la sexualidad, que tradicionalmente intervino al establecer normas para las relaciones sexuales. A pesar de que con el paso del tiempo la iglesia ha modificado su interpretación, su influencia en muchas naciones mayoritariamente católicas continúa, sin duda, definiendo lo que debe entenderse por sexualidad y las implicaciones ‘negativas’ de la relación sexo/catolicismo.

En la literatura latinoamericana producida en la segunda mitad del siglo recién pasado surge un género narrativo que desborda en denuncias



sobre la violencia física que sufre la mujer. La histórica cultura masculina se muestra cruda al vilipendiar a las mujeres como representantes de lo promiscuo y oscuro negándoles su identidad. Por su condición social y su postura política es violentada sexualmente; su cuerpo emerge como protagonista pivote de humillaciones, inclusive, sufriendo tortura para mostrar la insignificancia de la mujer como ser humano. Existe un corpus extenso de obras testimoniales que focalizan las acciones de las fuerzas militares, por ejemplo, que han utilizado todas las formas de violencia para fragilizar la fuerza psicológica femenina. La violencia militar hacia la mujer está evidente en los calabozos y en las prisiones clandestinas. Solo para citar algunos de los innumerables textos: en la obra *Coral de guerra*, de Fernando Alegría (1979), observamos cómo un militar del ejército, además de torturar a la protagonista, permite que esta sea violentada por otros treinta soldados en cuanto ella está maniatada, para, como él mismo dice, ‘borrarle todos los pecados de mujer infiel y perseguida y enseñarle la lección con cariño, guiarla paso a paso a una nueva vida’ (p. 69). O en la obra de la mexicana Elena Poniatowska, *La noche de Tlatelolco*, o en *No me agarran viva* de Claribel Alegría y D. J. Flakol, o en *Este es mi testimonio* de María Teresa Tula, donde la tortura al cuerpo femenino es el centro de la representación. En estas y otras obras el cuerpo es el lugar por excelencia donde quedan tatuados los secretos de la escenificación de la violencia – tiene presencia insoslayable – unas veces para desenmascarar las relaciones de poder que se instalan por el discurso monológico masculino históricamente condicionado por los componentes sociales, otras, para mostrar la dependencia inconsciente de la mujer que concretiza la ideología de dominación. Estas narrativas tienen por objeto mostrar y denunciar el apetito de sadismo, el aniquilamiento por parte de las fuerzas de poder, su intención de destruir y eliminar a las mujeres que se han fortalecido en las luchas socio-políticas.

Nuestros personajes, *Isaura* y *Rachel*, “andarillas de la noche”, excluidas de determinados espacios de circulación deambulan libremente en su mundo nocturno propio, exhiben sus cualidades físicas, ejecutan

los trabajos “prohibidos” por la religión y por la sociedad. *Isaura* desestabiliza el orden social, *Rachel* es la mujer deshonesta y pecadora. *Sueli* y *Rachel* tienen plena conciencia de la importancia de la imagen que su cuerpo debe representar en la vida “profesional”. Estudian todos sus movimientos corporales criteriosamente, aunque el aprendizaje sea el resultado del sentido común, la intuición, la imitación por el imperativo inmediato que exige el trabajo: *Isaura* frente a sus clientes y *Rachel* frente a su público.

Según la *vedette* del Tívoli o del Alhambra, en sus propias palabras, unos adecuados gestos y movimientos sensuales la destacarían entre las otras bailarinas y, consecuentemente, le asegurarían un público cautivo, pero la realidad es que los gestos aprendidos intuitivamente en vez de conferirle delicadeza la vulgarizan. uno de estos narradores anónimos que revela: “Allí no había una verdadera actriz. Ella hacía sus esfuerzos, pero en vano [...]. *Rachel*, para ser sincero, era una buena hembra, no una artista (BARNET, 1993, p. 131).

El papel de “bailarina” que escenificó desde muy joven, además de que le atraía, por querer hacer parte del mundo frívolo que se vivía en los teatros, también lo inició por ser una fuente de recursos financieros: “¡tendría yo unos trece años, y había dejado la escuela porque el hambre se aproximaba!”, nos confiesa, y como indicador de que su deseo por el baile se manifestó desde muy chica, cuenta que entró con un amigo en un “teatrito que había en el cerro [...] que era como un circuito de mala muerte...” (p. 16) para adquirir experiencia. La contradicción que se manifiesta en este relato es no querer declarar abiertamente la finalidad que la llevó a hacerse “bailarina”, porque, más adelante nos dice que “...Bailar de joven no es malo. Lo malo es servirse del baile para comerciar” (p. 17). Y al ser criticada por su profesora por haberse introducido en ese mundo frívolo siendo aun niña, responde airadamente: “Pero a esa vieja no había quien la hiciera comprender. Además ella no nos iba a pagar la luz, ni el alquiler” (p. 17). Esto lo confirma otra voz narrativa que contradice la voz enunciativa de *Rachel* al afirmar que

ella “estuvo meneándose toda su vida. Era ignorante, desenfadada y frívola” (p. 14).

Su discurso está marcado constantemente por alusiones a la admiración masculina que tuvo a sus pies, sin embargo, las otras voces narrativas derriban sus opiniones y es así donde aflora la verdadera identidad de la famosa ¡bailarina! Por ellos nos enteramos que tanto su madre como ella eran personas de conducta dudosa; aunque confirman que *Rachel* destacó en el Teatro Tívoli como primera bailarina, la verdad es que después de las presentaciones se dedicaba a disfrutar de la vida bohemia con otros amigos que le ofrecían regalos fabulosos. Esto lo sabemos porque otra voz enunciativa relata: “Hacía las tandas al final de cada función. La tandas quería decir, menear el culo al cierre de la obra de cada noche”, y lo reafirma otro narrador: “...la verdadera tanda estaba fuera, después del último show...” (p. 19). Esta otra voz nos remite también a la vulgaridad del local donde *Rachel* actuaba: “El Tívoli me trae malas pulgas. Estando allí agarré fiebre amarilla y me salvé de milagro” (p. 29-30).

Para conseguir ser objeto de admiración de las miradas masculinas *Rachel* está siempre en constante perfeccionamiento de su cuerpo aunque para eso tenga que imitar los movimientos de las mujeres negras que, según ella, tienen una gracia especial en sus gestos naturales; considera que va a ser más aplaudida y valorada dependiendo de sus movimientos en las representaciones, tal como recuerda lo que su público opinaba: “Ay, esa niña, qué cantera, que donaire” (p. 29). Esto que escuchaba significaba una motivación más para explotar su cuerpo joven: “Yo no hacía más que lo que el cuerpo me pedía. Me movía con naturalidad y nada más” (p. 29). *Rachel* veía en la “perfección” de sus gestos una forma de agrandar no apenas a su público, sino a aquellas personas que por una u otra actividad estaban envueltas con el *metié* y, podían de alguna forma, garantizarle un espacio de destaque en las funciones, o sea, buscaba en la perfección de los movimientos en el palco atraer la admiración y predilección de las miradas masculinas para oscurecer el papel de las otras *vedettes*.

Si *Rachel* quiere esconder algunos episodios de su vida de mujer “pública”, refiriéndose únicamente a su papel de primera bailarina en el teatro Tívoli, asediada por todos los hombres que la veían actuar hasta caer rendidos por su belleza, Isaura, alias *Sueli*, por el contrario, no oculta su verdadero papel social y la violencia que la asedia cada noche. Desde que comienza su discurso catártico en primera persona con el sujeto anónimo con quien monologa-dialoga se define como prostituta, no asediada ni perseguida por su belleza física o por sus movimientos, sino por las circunstancias adversas que atraviesa cada noche en las avenidas de Río de Janeiro para conseguir el sustento.

Não tou querendo me fazer de santa... Eu tou nesta profissão. A profissão exige. Quem trabalha na noite ta sujeito a se molhar. (LESSA, 1978, p. 27)

Viração é fogo, sabe? Precisa ter estômago. Às vezes a gente dá sorte, pega um senhor assim como você, educado, que trata a mulher com consideração... Você sabe... Puta é como cachorro. Você trata mal, ele arreganha os dentes. Você trata bem, começa a se esfregar. O que falta para gente é carinho. (p. 31)

El estigma de mujer prostituta que define su identidad aflora sin temores ni vergüenza: “De modo que eu não tenho a pretensão de dizer que não sou puta... Eu trabalho direito, procuro servir bem – acho que a mulher tá na vida, tem a obrigação de atender bem o freguês” (p. 32).

Así, *Sueli* le cuenta a su interlocutor silencioso cómo ella se comporta frente a aquellas situaciones comunes o aun en las más inusitadas en la vida de prostitución. No quiere que los clientes observen las marcas de la deterioración física que el tiempo y la vida de prostitución la marcan cada día y cada noche en su deambular por las avenidas cariocas, por lo que tiene que ocultarse de la luz de las lámparas. Sabe que la oferta crece cotidianamente con las otras chicas jóvenes y los homosexuales que se incorporan cada noche y con quienes hay que dividir el espacio y los clientes:

acho que a mulher que ta na vida tem obrigação de atender bem o freguês. [...] hoje em dia é quase sempre à pé, todo mundo anda curto de nota – eu não forço. Ou venho um pouco adiante – se é pro meu apartamento ou se ele deu o endereço. Ta claro que eu vou de olho. O cara pode desaparecer no meio do caminho, dobrar numa esquina. [...] depois não se agrada do corpo da gente, das pernas, examina melhor na luz da primeira farmácia aberta, e tira o corpo. (LESSA, 1978, p. 32)

*Sueli* teme que la mirada masculina desvíe su atención primaria para otros intereses. En la medida que el discurso de *Sueli* brota con su lenguaje irreverente también despunta la tragedia de su estigma de mujer prostituta y se percibe el dolor de su tragedia.

Profissão mais fodida! A gente não tem garantia de espécie nenhuma. Você nunca pode contar com o dia de amanhã. Você pega uma doença – no precisa ser doença do mundo, basta uma gripe mais forte – é dois, três dias na cama que você fica sem faturar. Se você não tem economia –, quase nunca a gente tem – ta roubado! Até lixeiro tem aposentadoria. Prostituta néris! E tem essa porra de envelhecer. (p. 35)

Se puede observar que tanto *Sueli* como *Rachel* relacionan su profesión directamente ligada a la interpretación que la sociedad define para el cuerpo en su actuación social – sus movimientos y gestos deben estar en proporción directa con su profesión. De esta manera, la noción de búsqueda del cuerpo correcto, educado, vigoroso, moderado puede ser percibida de forma subjetiva, pues todas esas denominaciones están relacionadas con el uso y funciones que son atribuidas socialmente, tal como Foucault lo registra. Jardines (2004), en la misma línea, en su estudio sobre el cuerpo, el lenguaje, el ser humano y su existencia, en *El cuerpo y lo otro: introducción a una teoría general de la cultura*, afirma que los gestos son convenciones culturales. Como signo representa una transmutación, una alteración, que lleva a un desdoblamiento del individuo para convertirlo en otro:

El gesto es convención cultural [...]. Mediante el gesto se expresan estados corporales, es decir, todo el cuerpo se contrae en un gesto, se hace expresión. [...]. Y poco importa que el gesto sea facial, manual o vocal; en todos los casos el hombre se desdobra en otro [...]. Y esta capacidad, notablemente plástica, de adoptar otras posturas que ya no es la inmediatamente mía, es la primera construcción lingüística *stricto sensu*. (JARDINES, 2004, p. 195)

*Isaura* y *Rachel* precisan estar bajo austera vigilancia con sus gestos naturales para dar lugar a aquellos socialmente determinados por su papel social. Están pendientes de sus ademanes y posturas porque su cuerpo es objeto de observación, deseo y admiración por los ojos masculinos. La mirada masculina sobre el cuerpo femenino prostituido tiene un significado que trasciende lo puramente sensible, esta extrapola la intención hasta avivar el instinto sexual, despertando la pasión y los sentimientos salvajes. Gesto y mirada están decantados en una dinamicidad de deseo y deseante. El objeto *Rachel* – objeto sexo-mirado, observado, se reconvierte en objeto que se exhibe para ser deseado y usado. Pareciera que se establece una simetría de complicidad instintiva entre sujeto observado y sujeto observador. Convertirse en el deseo del otro por el dinamismo corporal gestual es un goce transgresivo porque se trata de un juego de seducción placer obsceno prohibido socialmente. El gesto del cuerpo femenino es un llamado a gritos para la masturbación mental. *Rachel*, concientemente, trabaja con la percepción, la mirada y el extrañamiento que despierta su cuerpo en el ambiente glamoroso del teatro. La protagonista sabe que la destreza en los movimientos corporales es el valor más importante que posee y a ellos está todo supeditado: el suceso, el dinero, el placer libidinoso. Un producto que muestra su eficacia tiene muchas más posibilidades de consumo en el mercado. Así, perseguida por el deseo de ser la primera bailarina del teatro y ser asediada por las figuras masculinas, se mantiene en constante aprendizaje de imitación de la gracia natural de las mujeres negras, es decir, que se articula dentro de las normas dominantes que le determinan el papel de objeto-sexo de la trama hegemónica de sentidos que configura

su espacio y su papel. Como afirma García (2001, p. 89), “el objeto corpóreo se instaura como órgano aglutinador y mediador de informaciones, evocando la re-significación de datos en el orden de la expresión comunicacional, remitiendo apenas a la superficialidad extrema de lo físico”, de forma que interior y exterior se desdoblaron para enfatizar en lo erótico libidinoso haciendo funcionar el instigante mundo del imaginario erótico. *Sueli*, alude directamente al resultado de la comunicación placentera en la cama: “a gente não gosta de ser tratada como puta. Eu não vou dizer que não sou, você me achou foi na rua. Se você quiser me encontrar algum dia – *se é que se agradou* – eu tou as suas ordens, entre a Prado Júnior e Rodolfo Dantas” (LESSA, 1978, p. 30), *Rachel* alude a la lujuria que despertaba en los hombres, jóvenes y viejos: “Sobre todo en la hora cumbre, la hora de demostrar la pasión. No es lo mismo un jovencito que un viejo. La ventaja del viejo es que no exige nada, y el jovencito se es abejón, la deja a una seca” (BARNET, 1993, p. 68-69).

Alves de Toledo (2001, p. 15) registra que “la prostituta sabe lo que su cliente desea y, para satisfacerlo, desenvuelve su marketing de venta que aprende y aprehende con habilidad y dedicación y se mantiene siempre actualizada”. Así, *Rachel*, trabaja en la codificación del extrañamiento perceptivo libidinoso que la mujer despierta con su candente juego de movimientos para atraer.

La sexualidad así presentada no solamente tiene como finalidad despertar el erotismo del macho sino también buscar el placer de la penetración en sí misma. El juego de extrañezas y reconocimientos entre miradas y cuerpo constituyen una especie de umbral entre lo material, físico, de los terrores y las alianzas de una sociedad perniciosa. La prostitución sirve como material para enunciar las distancias y las rupturas de la sociedad que no encaja con el proyecto de nación por la naturaleza de sus identificaciones, mas, que persiste como presencia histórica y dilema social. Se podría hablar de una abyección moral porque alude a un sistema prostituido de valores morales: el pudor, el honor, la

decencia, la dignidad etc. La madre de *Rachel*, aún, es la figura clave que contribuye a la retransmisión de los valores prostituidos de la figura femenina. Conductora de falsedades demarca el círculo cerrado de las relaciones decadentes.

Cuando el cuerpo femenino está siendo moldeado para fines comerciales se somete a una tortura permanente para uniformizarlo según el patrón de belleza establecido por el hombre blanco, el estereotipo criado por el discurso hegemónico que determina un comportamiento social según el papel que se le asigna, de manera que cuerpo, espacio y trabajo están siempre en mutua interdependencia y en constante tensión. Los papeles de género están delimitados por comportamientos sexuales y supeditados a mecanismos de control y no por otros valores morales. Se institucionalizan unas prácticas sociales discriminadoras y opresivas para disciplinar el cuerpo que no se puede escapar de la dicotomía hombre-mujer, donde los hombres definen y mantienen la esfera de lo mujeril. La prostitución en este ambiente es la representación alegórica de los problemas sociales. El asco y el rechazo que se tiene frente a la prostitución es la atmósfera decadente podrida del ambiente social donde el instinto sexual predomina.

Para concluir, podemos decir, que el cuerpo estigmatizado de las mujeres narradoras como prostituta una, o ‘bailarina’ la otra, configura en las dos obras estudiadas, la paradoja de sociedades en crisis, y opera como la metáfora de grotescas heroínas que están maniatadas por el valor que les confieren para funcionar, usadas como el conducto por donde se evacua la podredumbre social. En *Canción de Rachel*, en la medida que la narradora va desenrollando su protagonismo como artista de teatro, donde se desvela seductora e insinuante, paralelamente va descubriendo su desencanto, su nostalgia y el dolor de tener un final de vida de soledad y vacío, reclusa en abandono, recordando un pasado de gloria que es sólo pasado y que hoy es apenas una voz agónica de placeres vividos por la voluptuosidad de la carne que podríamos interpretarlo como expresiones de dolor o de gozo. A medida que explica su vida en



teatro, sus amores, su vida social, sus sueños de joven, sus deseos, la destrucción del teatro Alhambra, los problemas socio-políticos, se desabrocha también su interioridad nostálgica y con ello el deseo e imposibilidad de escribir su propia historia, y de esta forma vamos conociendo la otra imagen de mujer de *Rachel*. Su historia, igual que muchas otras, se vivió en un espejismo, representando un papel.

Si no fuera por esta mano que no me trabaja bien, yo escribía algo de mi vida. Naturalmente, sería una sorpresa para todo el que me conoció. Porque yo iba a describir la otra cara. No la que conocieron, sino la que me tapé. La que nadie, ni mis maridos conocieron. (p. 157)

Lessa, con la obra *Beco da fome*, se convierte en uno de los iniciadores de esa narrativa que logra transgredir el tabú sexual impuesto por la moral tradicional y escribe una novela con abierto erotismo, casi en el límite de la obscenidad por la connotación negativa que tenía en la época cualquier alusión a la sexualidad. El autor alude no solamente a las relaciones de poder que mediatizan las relaciones sexuales en el mercado de la prostitución, sino que describe la estructura de los códigos y las normas que regulan las acciones en lo cotidiano de los espacios rituales del deseo en el hostil mundo de la prostitución. Descortina la ambigüedad de las relaciones sociales y de la moral social, en la decisiva habla de *Sueli*, quien sin ambages, al hablar con detalles los placeres prohibidos del cuerpo censurado desde todos los discursos, coloca sobre la mesa las ambiguas relaciones entre la inmoralidad que cierne las relaciones sociales y la ‘tolerancia’ permitida en las avenidas cariocas.

Las obras nos remite a todo instante a la representación del papel atribuido socialmente y para tal el cuerpo, que es el instrumento de trabajo, es cada vez moldeado y lapidado para ser consumido por las miradas, por las penetraciones imaginarias que quieren disfrutarlo, desde los comunes visitantes del teatro y del circo hasta otros amigos ‘selectos’ por su ‘posición social’ o en las correrías por las avenidas. Las personas que siempre rodearon a las protagonistas se debatían en

el deseo libidinoso de la carne, cercándolas de todo tipo de representaciones ligadas a la sensualidad y al deseo carnal, reduciéndolas a mercancía de deseo. El puente común entre las dos mujeres es la nostalgia por una juventud destruida y un pasado efímero que ha dejado cicatrices – tatuajes en el alma y el cuerpo. Mientras una recuerda nostálgica la belleza febril de su juventud, la otra, en el atardecer de su juventud, aun deambula por las calles encarando la violenta vida de prostituta.

DUAS MULHERES: AS MARCAS DA VIOLÊNCIA

RESUMO

Em *Canção de Raquel* (1969), de Miguel Barnet, e em *Beco da fome* (1972), de Orígenes Lessa, duas mulheres, uma “bailarina” e a outra prostituta – Raquel e Suely –, narram as suas histórias de vida, nas quais corpo e alma se apresentam fragmentados e violentados. Analisar as relações de poder e a violência que sofrem as protagonistas, com as contribuições teóricas de Michel Foucault, Wilton Garcia e Alexis Jardines, constitui o objetivo deste trabalho.

KEY WORDS: Literatura latinoamericana, Miguel Barnet, Orígenes Lessa, mulher, violência.

---

NOTA

- 1 Trátase de un nuevo género de literatura – Literatura de testimonio – reconocido en las décadas de 1960 y 70. Casa de Las Américas, La Habana, en 1970 concede por primera vez el premio literario a la Literatura de testimonio. Al hacerlo legitimó el género y abrió un nuevo espacio estético en el contexto literario mundial y también un fértil marco de referencia. El género testimonio tiene un estrecho y permanente diálogo con muchas otras formas de narrativa como: la biografía, el reportaje, la memoria, el diario íntimo etc., además de tener una innegable relación con la Historia. El testimonio, por sus formas estructurales propias, la temática y sus contenidos socio-políticos, constituyó un instrumento de denuncia de los oprimidos y marginados y todos aquellos sin voz dentro de la sociedad, además de su compromiso con la verdad, entre otros.

## REFERÊNCIAS

- ALEGRÍA, Fernando. *Coral de guerra*. México: Nueva Imagen, 1979.
- ALEGRÍA, Claribel; FLAKOL, Darwin. *No me agarran viva*. San Salvador: UCA Editores, 1996.
- ALVES DE TOLEDO, Maria. *A prostituição e sua nova embalagem*. São Paulo: Omega, 2001.
- ANDRÉ, Rhina Landos Martínez. Testimonio. *Catástrofe*. Representación: Roque Dalton. São Paulo: Letraviva, 2005.
- BARNET, Miguel. *Canción de Raquel*. La Habana: Letras Cubanas, 1993.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Rio de Janeiro: Vozes, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Historia da sexualidade: o uso dos prazeres*. v. 2. São Paulo: Graal, 2002.
- GARCÍA, Wilton. O corpo espetacularizado. In: LYRA, Bernardote; GARCIA, Wilton (Orgs.). *Corpo e cultura*. São Paulo: Xamã; ECA-USP, 2001.
- JARDINES, Alexis. *El cuerpo y lo otro: introducción general a una teoría de la cultura*. La Habana: Ciencias Sociales, 2004.
- LESSA, Orígenes. *Beco da fome*. São Paulo: Edit. CODECRI, 1978.
- PONIATOWSKA, Elena. *La noche de Tlatelolco*. México: ERA, 1971.
- TULA, María Teresa. *Este es mi testimonio*. San Salvador: Sombrero Azul, 1995.