

ANGÉLICA GORODISCHER: ENTRE CANON Y DECONSTRUCCIÓN. ANÁLISIS DE ALGUNOS FENÓMENOS TRANSGENÉRICOS EN *FÁBULA DE LA VIRGEN Y EL BOMBERO*

Maya DESMARAIS

Universidad del Salvador/Université Toulouse II - Le Mirail, CEPIALT

Angélica Gorodischer es a menudo presentada, en el marco de una taxonomía genérica, como autora de ciencia ficción o de novelas policiales. Sin embargo, la clasificación en cuanto a su creación literaria es peligrosa, ya que Gorodischer siempre juega con las fronteras genéricas, mediante procesos de desplazamiento o “modulación genérica”, negando las clasificaciones como instauración de un orden jerárquico. Por lo tanto, utilizaremos los instrumentos de la taxonomía con el único propósito de analizar los sistemas textuales, con el fin de poner de realce los mecanismos de modulación respecto de dichas clasificaciones.

Nos proponemos analizar la novela *Fábula de la Virgen y el Bombero* adoptando el marco teórico de Jean-Marie Scheaffer desarrollado en *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* (SCHEAFFER, 1989). Su concepción de “genericidad” es más dinámica que la de “género”, ya que considera la posible evolución de una forma genérica en función de las referencias espacio-temporales. Asimismo, la genericidad puede variar según la entidad que la aprehende: en efecto, según el “régimen autorial” se puede calificar y clasificar una obra de forma distinta de la del “régimen lectorial”. O sea que un autor puede, por ejemplo, presentar una novela como no-histórica en el paratexto, y afirmar veinte años más tarde que al final sí, lo era; mientras que la crítica puede acogerla como una novela histórica al principio y cambiar su postura más tarde para finalmente considerarla como una novela del *Bildungsroman*, o incluso como una no-novela.

Intentaremos primero definir la postura de Angélica Gorodischer frente al canon argentino, en el momento de la creación de esta novela, ya que el canon constituye la norma genérica dominante.

A continuación, analizaremos en la novela *Fábula de la Virgen y el Bombero* esta estrategia que consiste en desplazar las fronteras de las formas genéricas – lo cual constituye un acto de subversión del discurso dominante –, centrándonos más concretamente en un proceso de intergenericidad entre fábula y policial, dos géneros *a priori* incompatibles. Se trata de una estrategia compleja basada en la “multiplicidad integradora”.

Por fin, ya que todo acto de escritura es político, según Angélica Gorodischer, estudiaremos cómo, al deconstruir el marco genérico mediante el desplazamiento, esta autora deconstruye el marco sociocultural del discurso dominante masculinista en cuanto a las relaciones de género, socio-sexual, esta vez.

Tensión entre canon y marginalidad

La literatura está jerarquizada en función de la forma genérica atribuida a las obras, ya que ciertos géneros – no siempre los mismos según la época – están estampillados por el sello de la nobleza, mientras que otros, menospreciados por el canon, están asociados a la esfera de lo íntimo. Es el caso, por ejemplo, de las formas genéricas tradicionalmente asociadas a la

escritura femenina, como el diario íntimo, la poesía o lo epistolar. El movimiento se opera igualmente en el sentido contrario: las autoras femeninas, independientemente de la calidad de su producción artística, están tradicionalmente marginadas por el canon.

Por lo tanto, cualquier acto de escritura implica, en cuanto a las elecciones genéricas del autor, un posicionamiento con respecto al canon, “norma” estructurada en torno a criterios supuestamente objetivos y universales, sin tomar en cuenta el sexo del autor (BAHAR, COSSY, 2003). Lo cual resulta sorprendente cuando abrimos cualquier antología de literatura iberoamericana y descubrimos que, según criterios supuestamente “objetivos y universales”, casi ninguna mujer escribe lo suficientemente bien como para integrar el canon en la América hispana (SORIANO, 2005). A partir de allí, en el momento de la creación literaria, se plantea obviamente la cuestión de la estrategia – conciente o inconsciente – de posicionamiento respecto del canon dominante. ¿Intentar integrar el canon compitiendo con las armas genéricas de la dominación o, como lo hizo Silvina Ocampo en el inicio de su creación literaria, asumir la postura de la marginación y escribir desde la posición social y genérica de los dominados? Otras posturas posibles, quizás más transgresivas, consisten en deconstruir los modelos dominantes del canon al romper los moldes de los géneros literarios codificados considerados como “nobles” o, al contrario, escribir adoptando los modelos marginados para mejor trascenderlos e intentar llevarlos hacia el canon.

Intentemos ahora entender cuál es la postura de Angélica Gorodischer con respecto al canon argentino al escribir la novela *Fábula de la Virgen y el Bombero*.

Fábula de la Virgen y el Bombero, una novela policial

Según Roberto Ferro, la literatura latinoamericana, por razones históricas, suele construirse siguiendo un modelo, tradicionalmente europeo:

La idea de modelo es un componente necesario en la configuración del espacio literario latinoamericano, inscripto en estricta correlación con el contexto colonial primitivo, en el que las expresiones culturales eran manifestaciones dependientes de un original producido en el centro imperial, al que se imitaba con los más diversos propósitos. (FERRO, 2004: 148-149)

En el caso de la novela *Fábula de la Virgen y el Bombero*, el marco genérico principal establecido por la autora es el relato policial: un género desarrollado sobre todo en Europa (con el “*whodunnit*”), excesivamente codificado y relativamente estable – como lo ilustra la creación del *Detection Club* en los años 30 para regir las reglas del género – para que el lector pueda “pone[r] a prueba frente a cada nuevo relato un saber configurado por la biblioteca del género” (FERRO, 2004: 149). François Gallix confirma esta idea de codificación extrema:

Lo que más incomoda a los críticos es el aspecto muy codificado de la novela policial y el contrato tácito que vincula el lector al escritor en un género que se publica en colecciones específicas dirigidas a un público de adeptos. Este contrato implica un código, normas que seguir en la novela de detección clásica: crimen, a menudo sanguinario, misterio, investigación, enigma que resolver, estimulación de la curiosidad del lector gracias al retraso de las informaciones, importancia del final, con, a menudo, un final feliz en el cual triunfan la justicia y el orden. (GALLIX, 1996: 12-13. Traducción mía)

Los personajes y el lenguaje

Los personajes y su lenguaje anclan la novela en el mundo de la pesquisa, oscilando entre novela de enigma y novela negra: por una parte, la actuación, en una casona a puerta

cerrada, de un número reducido de personajes pertenecientes al mundo refinado de la alta sociedad y el uso de un lenguaje culto impregnan la novela de un carácter teatral y lo acercan asimismo al “huis-clos”. Por otra parte, el detective Alarcón es un personaje directamente sacado de las novelas negras, ya que se trata de un antiguo policía cuyo objetivo no es la lucha por la justicia sino la obtención de materiales para renovar su casa. Utiliza el lunfardo para expresarse y deambula en los lugares nocturnos poco recomendables donde proliferan el banditismo y la prostitución, en los cuales entra en contacto con soplones, sigue pistas que luego se revelan falsas, y acaba golpeado y detenido por otros policías que lo toman por un delincuente. No obstante, los protagonistas no responden a tipos simplificados, ya que se operan deslizamientos entre los papeles: así, el jefe de la policía, criminal por haber matado a otro policía, es víctima del chantaje de la joven Célide y termina suicidándose. Asimismo, las tres protagonistas principales, aparentemente inocentes y caritativas, resultan ser los maquiavélicos y nunca sospechados cerebros de una organización criminal, lo cual rompe con el modelo de restablecimiento final del orden social definido por François Gallix (GALLIX, 1996: 11-25).

El espacio

Los espacios remiten asimismo a las dos modalidades del policial, entre el espacio refinado y cerrado de la inmensa casa de Emi – con servidumbre y todos los signos de las clases sociales altas – o los palacios donde se aloja la princesa Carlota durante su infancia, y la multitud de espacios abiertos y mayoritariamente nocturnos, con bares, casas de prostitución, calles, las obras subterráneas de un metro ficticio, etc. Se cruzan y entrelazan los dos universos que Paule Levy presenta como incompatibles por simbolizar, uno, el refinamiento, opuesto a la fealdad que representa el otro (LEVY, 1996: 51-65). Sin embargo, la puerta escondida en el armario, que Emi descubre en el capítulo 5 y que da paso a una casita donde se aloja un falsario, simboliza un puente tejido entre la aparente respetabilidad de su madre y sus verdaderas actividades, entre la novela de enigma y la novela negra.

La estructura diegética

El elemento estructural que identifica con mayor certeza el género policial es el sistema de relatos dobles contruidos de forma especular con cronologías invertidas, la de los sucesos y la de la pesquisa, según el análisis de François Gallix:

Hay efectivamente dos relatos, de los cuales el primero (el crimen), no puede ser contado antes del último capítulo, el segundo (del principio hasta el antepenúltimo capítulo) siendo pues la historia de la búsqueda de este texto ausente, de este capítulo vacío que sólo podrá materializarse gracias a la sagacidad del detective y a la perspicacia del lector. [...] Todo será luego una cuestión de dosificación entre el relato del crimen y el de la investigación. (GALLIX, 1996: 14-17. Traducción mía).

En esta novela, se multiplican las diégesis y los juegos metadieéticos, pero entre los múltiples relatos que constituyen diferentes piezas de un mismo rompecabezas, se pueden identificar estos dos relatos. La complejidad de esta estructura doble, que permite la copresencia de dos relatos aparentemente incompatibles, vuelve al lector activo en la búsqueda del relato primero a partir del de la investigación, estableciendo un paralelo entre el duelo que opone el lector al autor y el que opone el pesquisa al criminal.

Es de notar que algunos capítulos, aparentemente inconexos con la diégesis, sólo sirven de indicios para ayudar al lector en su búsqueda, como es el caso del capítulo 25, constituido como un ensayo sobre el carbón, que introduce de forma indirecta el tema del

diamante, núcleo de la diégesis aún ignorado por el lector. Así, el autor guía al lector en su propia investigación, dándole indicios y falsas pistas para adentrarlo en el laberinto de la novela.

Modulaciones genéricas respecto del modelo

Podemos observar entonces la presencia de un marco genérico policial, en *Fábula de la Virgen y el Bombero*, con rasgos que pertenecen tanto a la novela de enigma como a la novela negra. Acerquémonos ahora a los desplazamientos que opera Angélica Gorodischer respecto del modelo canónico de dicha novela. Desplazamientos entre las dos modalidades dentro de las reglas de lo policial, como ya lo vimos, pero también desplazamientos con respecto a las normas de cada uno de ellos. Así, por ejemplo, la figura del detective Alarcón aparece ubicada en su contexto familiar, cuidando a su mujer enferma y restaurando su casa para ella, mientras que las reglas del canon dictan una ruptura respecto de la sociedad y de la esfera del matrimonio, para cumplir con su rol de denuncia. Según Ricardo Piglia:

Se plantea aquí una paradoja que el género (y Poe antes que nadie) resuelve de un modo ejemplar: cómo hablar de una sociedad que a su vez nos determina, desde qué lugar externo juzgarla si nosotros también estamos dentro de ella. El género policial da una respuesta que es extrema: el detective, aunque forme parte del universo que analiza, puede interpretarlo porque no tiene relación con ninguna institución, ni siquiera con el matrimonio. Es célibe, es marginal, está aislado. El detective no puede incluirse en ninguna institución social, ni siquiera en la más microscópica, en la célula básica de la familia, porque ahí donde quede incluido no podrá decir lo que tiene que decir, no podrá ver, no tendrá la distancia suficiente para percibir las tensiones sociales. (PIGLIA, 2000: 67-68)

Alarcón, para colmo de la ironía, está casado con el cerebro de una organización criminal, hija de un policía corrupto y asesino.

Por otra parte, se multiplican las búsquedas individuales, los personajes y los núcleos diegéticos aparentemente inconexos, con una voluntad de romper con la unidad diegética característica del policial, en torno al tema principal de la investigación de un crimen y de la figura central del investigador y/o del narrador. En esta novela, se realiza una investigación sin resultados reales, puesto que finalmente el diamante no es robado sino regalado por la princesa Carlota a Emi, quien tenía pensado robárselo. Además, la realidad del relato primero no es revelada al lector como resultado de una investigación y pesquisa que ponen en evidencia sus capacidades intelectuales, sino que el lector tiene que reconstruirla a partir de las informaciones proporcionadas por el relato mismo y mediante el uso de la focalización interna que revela los pensamientos y las aspiraciones de los protagonistas.

Asimismo, aun cuando todos los protagonistas se encuentran en los capítulos finales, no necesariamente en el mismo espacio físico sino en el mismo espacio textual, no se opera una revelación final de la verdad ni una condena del criminal para volver al orden social moral anterior al crimen – que, de hecho, no existe en esta novela – sino que unos criminales mueren de muerte natural o por suicidio, mientras que Emi disfruta en Italia del dinero robado sin ningún escrúpulo. No se trata de condenar la corrupción y el banditismo del Rosario del principio del siglo, sino de presentarlos como instrumentos de emancipación femenina para las tres protagonistas.

¿Dónde se posiciona el policial de Angélica Gorodischer frente al canon argentino?

Veamos primero cómo se constituye el canon argentino.

El canon argentino

Según Roberto Ferro, el modelo argentino se funda en el desplazamiento con respecto al modelo europeo, interpretándolo a través del espejo de la ironía (FERRO, 2004). Por otra parte, Néstor Ponce identifica dos venas en el policial argentino a partir de la construcción de una identidad nacional: una vena antiperonista identificada con Borges, ubicada en un universo urbano y elaborada en torno a la universalización de la cultura argentina, mientras que la otra, asociada a Leonardo Castellani, se basa en un nacionalismo católico properonista y aspira al rescate de la cultura popular, mitificando el espacio rural (PONCE, 2001). En ambas, la parodia y la ironía están presentes, pero al modelo mitificador, que denuncia la injusticia social de Castellani, se opone un modelo paródico, cuyo objetivo es puramente metatextual. Del mismo modo, Roberto Ferro identifica dos genealogías: una basada en el movimiento del “referente a la referencia”, o sea, en la reflexión metatextual, inaugurada por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, y la otra, iniciada por Rodolfo Walsh con *Operación Masacre*, en torno al movimiento de la “referencia al referente”, o sea una literatura comprometida en el rescate de la verdad histórica basada en un tratamiento periodístico de la novela policial (FERRO, 2004).

En Argentina, el relato policial adquiere más prestigio por haber sido desarrollado y promovido por Borges, una figura emblemática de la literatura culta, mientras que, en Europa, sigue marcado de cierto desprecio y se mantiene en la periferia del canon. Se integra con dificultad, por ende, en los círculos académicos.

Podemos acercarnos ahora a la posición de Angélica Gorodischer con respecto al canon argentino.

El policial de Gorodischer: en la encrucijada de múltiples senderos

Como lo vimos brevemente, y lo profundizaremos a continuación, esta autora, al basar su creación literaria en torno al modelo del desplazamiento, no sigue las reglas del canon europeo del policial. Lo que podría dejar suponer que sigue las reglas impuestas por el canon nacional argentino, fundado igualmente en el desplazamiento. No obstante, a pesar de su fuerte vinculación con la vena borgeana, por el uso omnipresente del humor y de la parodia, por los juegos con el lector y las estructuras complejas basadas en numerosos juegos metadieгéticos, los rasgos de la novela negra presentes en *Fábula...* operan un deslizamiento hacia la vena histórica, reforzada por la ubicación espacio-temporal y la fuerte presencia de la prensa. Sin embargo, como lo estudiaremos a continuación, el objetivo de esta novela no es tanto la condena de la corrupción y la injusticia en el Rosario del principio del siglo XX, o la revelación de acontecimientos históricos o políticos, sino el deleite del juego metadiscursivo, y la denuncia de un mecanismo social: las relaciones de género. Se trata más de deconstruir prejuicios y presentar modelos de emancipación femenina.

Así, de nuevo, esta autora se niega a mantenerse en una taxonomía o un marco genérico y desborda las fronteras y las normas literarias, operando deslizamientos y fusiones entre diversas formas y modalidades. Es decir que el policial de Angélica Gorodischer cuestiona el canon nacional esencialmente masculinista – como podemos comprobarlo viendo

las listas genealógicas que establece Roberto Ferro donde la única mujer citada es Elena Poniatowska.

Ejemplo de transgenericidad: cruce entre el policial y la fábula

Observemos ahora de forma más precisa un tipo de desplazamiento operado por Angélica Gorodischer en esta novela, proceso que establece igualmente en otras obras, como en *Jugo de Mango* o en *Floreros de Alabastro, Alfombras de Bokhara* (DESMARAIS, 2005): la intergenericidad. Para romper con los marcos rígidos de los géneros, esta autora decide operar cruces entre formas genéricas no necesariamente compatibles *a priori*, engendrando así nuevas formas literarias fronterizas. Según Roberto Ferro, el policial es la forma que mejor permite la reflexión genérica y el desplazamiento con respecto a un modelo (FERRO, 2004). El policial representa el laboratorio ideal para cuestionar y desarrollar teorías literarias modernas. Es por lo tanto lógico que esta autora que dinamiza permanentemente el acto de escritura y los géneros literarios, haya elegido partir del marco policial.

Intergenericidad o copresencia de múltiples formas genéricas

En *Fábula de la Virgen y el Bombero*, el proceso se multiplica al exceso ya que aparecen – y la lista no pretende ser exhaustiva –, además del relato policial y del maravilloso, mediante el cuento o la fábula, copresencia genérica – o sea intergenericidad – de diversos rasgos de la novela histórica, del periodismo, del ensayo seudocientífico y del *Bildungsroman*.

Podemos encontrar rasgos de la novela histórica, por la ubicación de la diégesis en el Rosario corrupto y mafioso donde reinaban prostitución y banditismo al principio del siglo XX, mediante descripciones veristas – a pesar de la presencia de un metro ficticio –, reforzadas por el uso del lunfardo y de la oralidad que instalan al lector en una realidad social precisa. Por otra parte, la referencia a un personaje real, Victoria Ocampo, en un diario ficticio refuerza este realismo histórico.

El periodismo es otro género omnipresente en esta novela. Es a menudo usado para transmitir informaciones al lector mediante un juego metadieético que presenta a un personaje leyendo un artículo de prensa. Así, es la lectura aparentemente casual de un periódico lo que nos revela el desenlace final con el suicidio del jefe de la policía:

[...] el mar bajo sus pies mientras ella leía por última vez ‘La Nación’ y buscaba las noticias del interior: Rosario, de nuestro corresponsal, las últimas que leería. Se había incendiado algo, no sabía muy bien qué, pero proseguían los trabajos del subterráneo desde hacía unos días. No había habido víctimas [...]. Se planeaban nuevos desagües porque las últimas lluvias habían desbordado los ya existentes. El jefe Político Dr. José Manuel Iturbe se había suicidado disparándose un tiro en la boca, se ignoraban los motivos de tan trágica determinación. (GORODISCHER, 1993: 406-407)

Por otra parte, la verosimilitud de la ficcionalización del metro aparece reforzada en el capítulo 51 por un artículo de prensa con título, autor y entrevista: “**Potentes mandíbulas de acero roen el subsuelo de Rosario abriendo paso al subterráneo.** Por Egidio Lecube.” (GORODISCHER, 1993: 208)

Del mismo modo, el verismo está puesto de realce, por los ensayos seudocientíficos – en los capítulos 14 y 25 – y las definiciones de diccionarios que constituyen en realidad guiños hacia el lector, indicios indirectos en la investigación, y al mismo tiempo juegos con la

estructura literaria y los niveles diegéticos. Veamos cómo el pelo sirve de vínculo entre diferentes personajes inconexos, entre diferentes espacios y épocas:

Poil, pelo, hair, haar, filamento cilíndrico sutil de naturaleza córnea que nace y crece entre los poros de la piel de casi todos los mamíferos y de algunos otros animales de otras clases. [...] La Felisa, Romilda está segura de eso, debe tener un espejo de ésos que se abren para poder verse la cabeza por todos lados. [...] Ninguna de las cuatro niñas de don Alberto usaría Lotion Doré [...] La vieja, Brígida se acuerda muy bien y Romilda también, tenía todo el pelo blanco, amarillento como estopa quemada. [...] Emi no necesita azules ni lociones. [...] La signora pide el auto y se hace llevar a la peluquería. Le tiñen el pelo de rubio ceniza. (GORODISCHER, 1993: 151-155)

Los juegos respecto de los niveles diegéticos están igualmente nutridos por el proceso de *mise en abyme* que constituye la multiplicación de escritos epistolares, como, por ejemplo, las notas que deja Célide, la mujer muda de Alarcón. Lo cual puede igualmente ser interpretado como un indicio transmitido al lector sobre la importancia de los escritos en la intriga, ya que ciertos papeles encontrados y utilizados por ella constituyen el meollo de una historia de chantaje, dato clave para la resolución del enigma.

El *Bildungsroman* es otra modalidad genérica preponderante en esta novela. En efecto, la novela nos presenta la emancipación de Emi, una chica joven, huérfana desde hace poco tiempo, que al principio no se atreve a reflexionar por sí misma:

Sola, huérfana, abandonada, inocente, desamparada, desolada, compungida, trastornada, contrita, desvalida, acongojada, acostada con los zapatos puestos y sin doblar la colcha, [...] la vida no era la misma sin Mamita [...] (GORODISCHER, 1993: 15)

Sin embargo, al final del proceso de emancipación, Emi acaba aceptando, integrándose a las actividades ilícitas de su madre y superándolas. Célide comparte una emancipación similar ya que decide, al descubrir documentos comprometedores tras la muerte de su padre, chantajear al jefe de la policía y organizar una red de robos y de falsificación de joyas.

Por fin, como lo indica el título, podemos igualmente encontrar rasgos específicos de lo maravilloso, propios del cuento o de la fábula. La principal diferencia entre sendas formas es la presencia, o no, de moraleja final. Consideramos entonces, en el caso de esta novela, que, al usar el sustantivo “fábula” en el paratexto, la autora postula la presencia de una moraleja y, al incluir rasgos del cuento maravilloso, convida al lector a que busque él mismo la moraleja y reflexione en cuanto a la presencia, o no, de moraleja en los comportamientos sociales pintados en esta novela.

Los rasgos maravillosos son frecuentes a lo largo de la novela, a diferentes niveles diegéticos, mediante, por ejemplo, la circulación entre los personajes de cuentos contados o leídos, introducidos a menudo por el tradicional *incipit* “había una vez” (GORODISCHER, 1993: 16):

Por las noches conversábamos o jugábamos juegos de ingenio o leíamos en voz alta o contábamos historias. La triste historia de Njal por ejemplo, o la de los Caballeros de la Mesa Redonda o la de Tirante el Blanco; o algunas más festivas como la de la princesa de las nieves o el niño que subió a la montaña más alta del mundo o la niña encantada:

– La niña era tan bella y tan buena que las hadas tuvieron envidia de tantas virtudes y la encantaron. (GORODISCHER, 1993: 29-30)

Asimismo, aparece presente la fábula a lo largo de la novela mediante la repetición del motivo del incendio – tanto vivido como contado por los personajes – que remite al título. Lo cual opera un desplazamiento de la novela hacia la esfera maravillosa, con la multiplicación excesiva de las figuras de la joven mujer salvada por un hombre – no siempre bombero –, que transforma el dramatismo en burlesco por exceso de casualidades y de coincidencias. Podemos encontrar incluso una modalidad francamente irónica de este motivo cuando, en el capítulo 77, la joven vestida de blanco resulta ser una prostituta en una casa de citas llamada “el Palacio”.

El incendio constituye un vínculo entre todos los personajes por representar una experiencia que comparten. Y el proceso se amplifica en el capítulo 99, en el cual un incendio de la ciudad reúne a la mayoría de los personajes mediante la convergencia de sus pensamientos, cuando ellos evolucionaban, hasta entonces, en esferas separadas de la ciudad.

Rasgos que impiden *a priori* la compatibilidad entre la fábula y el policial

Los protagonistas

Los protagonistas de las fábulas remiten a tipos sociales maniqueos, frecuentemente simbolizados por animales, como lo explicita César Aira:

La fábula como forma literaria breve, la fábula de Esopo y La Fontaine, es un género demostrativo, es decir que pretende demostrar una verdad moral o histórica o política. Los géneros didácticos, o en general todo discurso que pretenda demostrar alguna verdad, necesitan de los ‘tipos’, de los individuos universalizados, porque los individuos individuales contienen demasiados elementos contingentes para funcionar como bloques eficaces de una demostración. Lo que en la novela realista son los ‘tipos’ sociales o históricos, en la vieja fábula lo fueron los animales, en los que el paso de individuo a especie se da con fluidez. La especie funciona como tipo en la sociedad de fábula, el ‘reino’ animal del que el León es Rey, el Mono Ministro del Interior, el Conejo proletario y el Zorro conspirador. Siempre hay uno solo de cada uno, porque con uno alcanza para hacer avanzar la acción, es decir llegar a la moraleja. (AIRA, 1999: 157)

Y aunque los protagonistas de los cuentos no tienen un papel demostrativo tan definido, se trata igualmente de formas breves en las que, a menudo, lindas princesas sufren desventuras y acaban salvadas por valientes príncipes. La brevedad induce el maniqueísmo, sea el objetivo demostrativo o puramente lúdico.

En cambio, en cuanto a los personajes, el policial juega con la ambivalencia, la duplicidad y las apariencias engañosas para inducir al lector a falsos razonamientos y volver más arduo el juego intelectual de la investigación. En esta novela, son justamente las mujeres, que parecen piadosas e inofensivas, las que constituyen la trama del crimen por su estrategia manipuladora. En efecto, Célide, Emi y su madre organizan una red de robos y falsificaciones de joyas. Asimismo, se sugiere la posible responsabilidad de la princesa Carlota en la muerte de su preceptora durante el incendio del capítulo 28.

Tiempo y espacio

Por otra parte, las referencias espacio-temporales de estas dos formas genéricas resultan incompatibles por su antagonismo. En efecto, el policial está situado en un espacio y un tiempo precisos, el Rosario del principio del siglo XX, donde seguimos paso a paso la investigación del detective y los movimientos y actos de cada personaje, puesto que cualquier detalle puede constituir una pista que el lector puede seguir en su propia investigación.

No obstante, el mundo maravilloso aparece libre de coordenadas espacio-temporales, sin ubicación precisa o mediante referencias remotas – como es el caso en *Kalpa Imperial* (GORODISCHER, 1983)– para una mayor universalidad al servicio de la ejemplaridad.

Oralidad vs. escritura

Del mismo modo, lo maravilloso es fruto de la tradición oral que, a pesar de haber sido pasada a la forma escrita hace ya varios siglos, sigue perteneciendo a la cultura popular oral, transmitiéndose mediante la lectura en voz alta y la reelaboración propia.

En cambio, el relato policial, por la estructura compleja establecida en torno al sistema especular de doble relato y la reflexión metaliteraria que acarrea, encarna la cultura de la escritura por antonomasia. Incluso dentro de la textualidad, la escritura está omnipresente a diferentes niveles diegéticos, mediante la proliferación de escritos, testimonios, metarrelatos, etc. que multiplican las perspectivas y los puntos de vistas (KRESGE, 1996), constituyendo indicios y pistas que el lector tiene que seguir – o no – para poder resolver el enigma y acceder a la verdad.

Resolución de la dicotomía: “la multiplicidad integradora”

Veamos ahora cómo se tejen en esta novela los lazos entre estas dos formas genéricas, el policial y lo maravilloso, superando la simple copresencia de dos formas genéricas para establecer una relación intergenérica en la que las dos formas se cruzan y fusionan, generando, en la frontera entre ambas, una forma híbrida.

Ambas formas genéricas tienen la capacidad de establecer tanto relaciones híbridas con otras formas genéricas como reflexiones metadiscursivas; lo cual favorece la integración de las dos mediante los juegos metadieгéticos y metadiscursivos.

La estructura fragmentada

La tensión entre oralidad y escritura, entre relato breve y novela extensa, se resuelve mediante una estructura fragmentada compleja, constituida por una multiplicación de microrrelatos, los cuales se yuxtaponen, se enlazan, se entrecortan, se intercalan o se imbrican, multiplicando asimismo las formas genéricas empleadas, como ya lo observamos.

Por ende, la novela logra adquirir unidad gracias a la investigación del lector, cuyo rol activo consiste en reconstruir la lógica que articula los microrrelatos, atribuyendo a cada uno su papel en la diégesis y en la estructura. Como ya lo dijimos, esta multiplicación de relatos y niveles dieгéticos, además de romper con los moldes canónicos, encuentra todo su sentido cuando la vinculamos con el juego, a menudo comparado al ajedrez, que opone el autor al lector y en el cual el autor debe, al mismo tiempo, transmitir informaciones y codificarlas para que no sean interpretadas en seguida de la manera correcta.

Uno de los juegos para despistar al lector consiste en poner en el mismo plano personajes de la diégesis central y personajes maravillosos de microrrelatos, mediante estructuras paralelas. Así, en el capítulo 62, se relatan los sueños de distintos personajes, de distintas épocas y en distintos países, tejiendo vínculos entre ellos y ficcionalizando así a los personajes de la diégesis central, al integrarlos en el mundo maravilloso del nivel dieгético segundo:

Brígida sueña despierta [...] Célide cierra los ojos y hace que sueña [...] Emi ya no sueña con Mamita [...] Felisa sueña despierta [...] Frau Hilde ya no sueña ni dormida ni despierta [...] Mamita soñaba despierta con tener cada día más plata; dormida también. [...] Romilda sueña [...] La signora sueña [...] La virginal criatura salvada del incendio por el valiente bombero sueña despierta que él se enamora de ella y le pide que se case con él; esa noche se duerme y se sueña con el fuego. (GORODISCHER, 1993: 244)

Por otra parte, el capítulo 62 se cierra con el sueño de la “virginal criatura” de un cuento y el capítulo siguiente se abre con la descripción de un incendio. El lector supone, por consiguiente, que se trata del sueño de la virgen, pero resulta ser un incendio al que asiste Emi, una protagonista de la trama principal, lo cual sugiere un juego metadieético en el que Emi sería un personaje ficcional del sueño de esta virgen intraficcional, sacada de un cuento. Además, el capítulo 63 se cierra de forma cíclica con el recuerdo de un cuento leído por Emi en el cual un bombero salva a una niña, lo que termina confundiendo totalmente los niveles diegéticos y genera un vértigo en el lector, que ya no puede dissociar realidad y ficción y se encuentra frente a una espiral infinita en la que todos los niveles diegéticos se multiplican, como en la figura de los dos espejos enfrentados, un motivo tradicional de la literatura fantástica.

Así, la fragmentación en microrrelatos y la multiplicación de niveles diegéticos cumple dos funciones: por un lado, trata de confundir al lector en el duelo que lo opone al autor en la resolución del enigma; por el otro, sirve para integrar tanto la oralidad como la escritura, tanto la brevedad como la estructura larga y compleja, estableciendo una forma híbrida, resultado de la fusión de las dos formas genéricas incompatibles, la fábula y el policial.

El motivo del fuego

El tema del fuego sirve igualmente de hilo unificador e integrador entre las distintas formas genéricas y los distintos niveles diegéticos, ya que aparece de forma omnipresente a lo largo de la novela, tanto integrado en la diégesis – cuando se relatan diversos incendios sufridos por los protagonistas –, como evocado mediante referencias más o menos puntuales, o incluso totalmente anecdóticas.

La resolución, mediante el motivo del fuego, de esta tensión entre dos temporalidades y dos modalidades diegéticas opuestas que remiten a las dos formas genéricas incompatibles, aparece exaltada en el capítulo 99. En efecto, el relato del incendio de la ciudad está entrecortado por fragmentos de relatos maravillosos, acerca de incendios ficticios, contados por las hermanas a sus hermanos para distraerlos:

El doctor Ortega se despertó alarmado, [...] Lo que el doctor Ortega no sabía era que no había sido el Gas sino el galpón de los ingleses. [...] Alarcón sí sabía todo eso. [...] Las hijas de don Alberto no oyeron nada. [...] Brígida tampoco oyó nada. [...] Las madres hacían dormir a los más chicos y las hermanas mayores entretenían con cuentos a los más grandes.

– Había una vez en un país muy lejano una bella princesa que se llamaba Sususu Mutani que quiere decir Estrella del Alba. [...]

– Había una vez un hombre muy rico que tenía tres hijos varones. Los tres eran fuertes, hermosos, inteligentes y valientes. [...]

– Había una vez en una ciudad muy grande junto al mar [...]

El fuego luchó hasta la madrugada, comiendo y gritando y metiendo miedo a los hombres que trataban de hacerlo retroceder. [...] A las once de la mañana Celi se despertó. [...]

– Cuando Sususu vio desde el peñasco [...] Y tomando una de las antorchas que iluminaban la estancia, la tiró contra los cortinados que tomaron fuego enseguida.(GORODISCHER, 1993: 396-401)

Así, la temática del incendio sirve también de puente para resolver las tensiones y unificar, en un mismo relato, las dos formas genéricas, tejiendo una relación intergenérica entre ellas.

El humor

No lo desarrollaremos acá, pero el humor, como subgénero que al mismo tiempo se puede considerar como metagénero, omnipresente a lo largo de toda la novela y, de forma general, en toda la obra de Angélica Gorodischer, puede servir igualmente de elemento de desplazamiento integrador que, mediante la ironía y la parodia, establece un vínculo entre varias formas al operar desplazamientos genéricos paralelos.

De esta manera, Angélica Gorodischer logra en *Fábula...*, mediante lo que llamamos la “multiplicidad integradora”, o sea la multiplicación de niveles y de núcleos diegéticos, hacer coexistir, en un mismo relato, dos formas genéricas *a priori* incompatibles. Y es más, consigue fusionarlas, creando así una nueva forma híbrida que integra los rasgos de los dos géneros. Por otra parte, el motivo del fuego y el humor, entre otros, son elementos que permiten, a pesar de la multiplicación, mantener el vínculo entre los microrrelatos y los distintos niveles diegéticos. Empero, es el lector, mediante su papel activo en la resolución del enigma, el que debe evitar las falsas pistas urdidas por la autora y reconstruir la unidad de la diégesis central, siguiendo los indicios y buscando el rol que cumple cada fragmento dentro del enigma principal.

Intentemos analizar ahora cómo esta estrategia genérica permite introducir una reflexión acerca de las relaciones de género socio-sexual.

Relaciones de género (*gender*)

Lector activo

Angélica Gorodischer es aficionada a los juegos y al humor irónico y paródico, lo cual constituye una característica principal de su escritura que la acerca a la vena borgeana. Por lo tanto, la estrategia literaria de esta autora consiste en llevar al lector por caminos erróneos, al igual que las falsas pistas del relato policial, y romper con sus expectativas para desestabilizarlo y generar en él un cuestionamiento, manteniéndolo activo, atento y crítico.

Además de los juegos metadieгéticos de la multiplicación de núcleos narrativos, el paratexto constituye otro juego con las expectativas genéricas. En efecto, el título no tiene un vínculo evidente a primera vista con la diégesis y el relato policial. Por otra parte, este título con rasgos maravillosos contrasta con la ilustración, casi pornográfica, de la tapa, la cual tampoco remite directamente al contenido dieгético de la novela.

Asimismo, los títulos de los capítulos, constituidos por listas de substantivos que se pueden encontrar en el cuerpo del texto pero que no reflejan el contenido dieгético del capítulo, resultan ser otro juego con el lector. En efecto, como lo induce el epígrafe y el índice

final, estos títulos están sacados del libro de San Cono, un documento divinadorio que asocia los objetos surgidos durante los sueños de la noche anterior con los números que hay que jugar a la lotería. Para los que no lo conocen, el texto presenta índices para entenderlo, con el apodo de San Cono atribuido al comisario Scara por sus facultades divinatorias, y mediante un diálogo entre éste y el camarero de un café:

– Soñé con gayeta – dijo – voy y compro el libro de los sueños en lo del vasco y me dice a un cliente tuyo le dicen San Cono. [...] Así que voy y le juego el cuarentisiete a la cabeza y a los diez.

– Gayeta no es el cuarentisiete.

– No va' ser. Le traigo el libro para que vea. (GORODISCHER, 1993: 196)

Así, el cuestionamiento del lector vuelto activo se centra primero en las formas genéricas que no coinciden con sus expectativas, y en la estructura diegética de una rara complejidad, para acarrear luego un cuestionamiento de tipo sociocultural en cuanto a las relaciones de género.

Condena de un modelo social mediante el tratamiento de los personajes

En *Fábula de la Virgen y el Bombero*, Angélica Gorodischer nos presenta ejemplos de personajes que parecen corresponder, al principio, a la representación tradicional de la mujer en la sociedad para romper, a continuación, con los esquemas sociales, y presentarnos la emancipación de dichas mujeres, las cuales se valen de los instrumentos “masculinos” del poder. Se opera un tratamiento sutil ya que los personajes parecen inicialmente totalmente sometidos al rol social que se les atribuye. Así, se opera una puesta en paralelo de la educación de tres mujeres de clases sociales distintas, con una evolución progresiva hacia su emancipación final.

El paralelo entre las tres escenas donde las mujeres descubren la menstruación, con una recepción más o menos comprensiva por el entorno familiar – en los capítulos 15 para Celi, 18 para Carlota y 22 para Emi –, pueden representar, además de una reflexión acerca de la educación de las mujeres, una etapa iniciática del paso hacia la edad adulta y la emancipación. Asimismo, el capítulo 94 nos presenta un balance de estas mujeres, las cuales se encuentran por casualidad en el mismo cementerio, cuando ya adquirieron todas su independencia. Este capítulo nos permite entender las relaciones que unen a estas mujeres y su vínculo con el poder y, al mismo tiempo, termina rompiendo totalmente con las representaciones de “niñas santas” asociadas a Emi y Celi, al revelar sus actividades ilegales y sus proyectos.

A lo largo de la novela, asistimos más detalladamente a la emancipación de Emi, a partir de la muerte de su madre – cuando aparece impregnada de las palabras y de la educación de su madre, quien tiende a hacer de ella una niña callada, bien educada y decorosa – y hasta el abandono paulatino del miedo, para construirse como una mujer independiente que aspira al poder del dinero para viajar a Europa. En esta búsqueda de poder, retoma, intensificándolas, las actividades de su madre, las cuales consisten en señalar, a una red de ladrones, las joyas que robar en las casas de sus conocidos para reemplazarlas por copias.

O sea que se rompe, en esta novela, con las tradicionales protagonistas femeninas de las novelas policiales, las cuales remiten a tipos construidos: habitualmente tontas o diabólicas y a menudo objetos de deseo sexual (*Féminisme et polar*, 2000).

De este modo, en la novela *Fábula de la Virgen y el Bombero* Angélica Gorodischer se vale del desplazamiento para establecer un modelo genérico al margen del canon tradicional argentino. Una de las estrategias usadas para servir este propósito de deconstrucción de los marcos genéricos consiste en mezclar diversas modalidades y rasgos de diversas formas genéricas para desplazar las fronteras y las normas y proporcionar espacios fronterizos fértiles y creativos.

Uno de los procesos elegidos por la autora para permitir la conexión entre formas *a priori* tan incompatibles como el policial y lo maravilloso, es la “multiplicación integradora”, o sea la multiplicación de personajes, de espacios, de tiempos, de narradores, de niveles diegéticos y por fin la multiplicación de la temática de los incendios y de los motivos maravillosos evocados en el título que, a pesar de aparecer bajo la forma de microrrelatos, atraviesan toda la obra y constituyen la trama común que sirve de vínculo entre los diferentes elementos aparentemente inconexos de la diégesis. En esta novela, quizás más que en otras, el lector tiene que mantenerse atento y activo ya que él – y no el detective – será el que tenga que reconstruir la verdad y resolver el enigma.

Al deconstruir los modelos genéricos canónicos de la tradición literaria masculinista argentina, Angélica Gorodischer reafirma su postura claramente feminista proponiendo, al confundir al lector respecto de sus expectativas genéricas literarias, nuevas relaciones de género socio-sexual, con mujeres emancipadas que se valen de los instrumentos y atributos masculinos del poder. Pero no se trata, en esta novela, de establecer un canon paralelo al canon actual, ni menos una literatura feminista, escrita por una mujer y dirigida a mujeres, sino que, aspirando a deconstruir los mecanismos de dominación que estructuran la sociedad – y por lo tanto el lenguaje y el acto de escritura –, esta autora dinamiza las reglas estructurantes del canon literario vigente.

Bibliografía

- AIRA, César (1999), “Kafka, Duchamp”, *Tigre* n° 10 : “La Fable I”, Grenoble, CERHIUS (ILCE) : 157-161.
- BAHAR, Saba; COSSY, Valérie (2003), “Edito : Le canon en question : l'objet littéraire dans le sillage des mouvements féministes”, *Nouvelles Questions Féministes. Revue internationale francophone*, Editions Antipodes, vol. 22, n° 2 : 4-11.
- DESMARAIS, Maya (2005) (por publicar), “Angélica Gorodischer: una estrategia feminista de deconstrucción del género policial”, Actas del XV Congreso de la AILFH, Tegucigalpa, octubre.
- Féminisme et polar. Journée de l'ANEF 2000* (2000), supplément au bulletin de l'ANEF N° 35, Paris, ANEF, printemps.
- FERRO, Roberto (2004), “La narrativa policial latinoamericana. Una encrucijada de senderos que se bifurcan y se intersectan”, *Imprévue*, Montpellier, Editions du CERS, n° 1 et 2 : 147-167.
- GALLIX, François (1996), “Formes du roman de détection, quelques approches de la critique moderne”, in DOW, William (coord.), *Formes et structures génériques du roman policier*, Paris, Presses de l'Université de la Sorbonne : 11-25.
- GORODISCHER, Angélica (1993), *Fábula de la Virgen y el Bombero*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- (1983), *Kalpa Imperial*, Buenos Aires, Minotauro.
- KRESGE, Delphine (1996), “Déetectives et chroniqueurs dans les romans policiers britanniques”, DOW, William (coord.), *Formes et structures génériques du roman policier*, Paris, Presses de l'Université de la Sorbonne : 27-41.
- LEVY, Paule (1996), “Dualité et paradoxes dans *The Big Sleep* de Raymond Chandler”, in DOW, William, (coord.), *Formes et structures génériques du roman policier*, Paris, Presses de l'Université de la Sorbonne : 51-65.
- PIGLIA, Ricardo (2000), *Formas Breves*, Barcelona, Anagrama. Narrativas hispánicas.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1989), *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*, Paris, Seuil, coll. Poétique.
- SORIANO, Michèle (2005), Ponencia de apertura al seminario interfacultades “Lectures du genre dans la production culturelle espagnole et hispano-américaine”, Toulouse, 2/12. Inédito.

Pour citer cet article :

DESMARAIS, Maya (2007), “Angélica Gorodischer: entre canon y deconstrucción. Análisis de algunos fenómenos transgenéricos en *Fábula de la Virgen y el Bombero*”, *Lectures du genre* n° 1 : Premières approches.

http://www.lecturesdugenre.fr/Lectures_du_genre_1/Desmarais.html

Version PDF : 54-67.