

Encierros del cuerpo y devenires de la letra: Los discursos de lo carcelario

Aurelia Gómez Unamuno



Ángela sin alas

*La plena luz y la mirada de un vigilante
captan mejor que la sombra,
que en último término protegía.
La visibilidad es una trampa.*

Michel Foucault

AL PENSAR EN LA LITERATURA carcelaria como género, automáticamente hay una tendencia a asociarla con el testimonio, con el encierro por razones políticas, no sin cierto halo de heroísmo a través del sacrificio por una causa social o revolucionaria, particularmente dentro del contexto latinoamericano. Se asume, además, a la literatura carcelaria como una literatura marginada y gestada en circunstancias extremas. Como señala Rafael Saumell Muñoz: en la celda, a escondidas, reprimida. Dichos documentos —diarios de cárcel, testimonios, autobiografías e inclusive ficción— son parte de una memoria otra: escrituras transgresoras, perseguidas, punibles y castigadas. Se trata de voces subalternas que emergen y entran a la escena literaria ya sea por la permeabilidad o cambio de canon de lo literario, o bien por las fuerzas pujantes en las bases para lograr una inserción transgresora en el circuito literario y académico —o *ciudad letrada*—, como parte

de un cambio de escenario discursivo cuando la censura y represión asfixiaron la arena política.

La prisión es un *locus* donde desembocan los discursos transgresores. El escritor-prisionero está fuera de la ley, incluso de aquella que representa a la justicia política oficial. Su misión consiste en cuestionar la validez misma de la sentencia emitida por el tribunal, que es el relato jurídico del cual se vale el poder para condenar. El testimonio carcelario es el “comentario” del recluso quien valiéndose de la legalidad establecida dice exactamente otra cosa (Saumell Muñoz, 499).

Valiéndose del poder de la letra como espacio legitimizador del discurso subalterno, el destinatario final —el lector— adquiere una función jerarquizante y moral al retribuir al narrador o sujeto que enuncia su calidad ética, que la justicia y legalidad no ha procurado. En este sentido su función será el reordenar jerarquías y éticas, al tiempo que el sujeto enunciante opera un vaciamiento de poder en el sistema y autoridades que lo sentenciaron al confinamiento.

Los lectores somos una suerte de segundo jurado al cual se acude en busca del perdón por delitos reales o imputados; por la necesidad de hallar un foro donde se lave de toda mancha a

la inocencia hecha culpable; para dar a conocer los abusos y las vejaciones que sufren los encarcelados o por la inaplazable solidaridad que merecen ciertos casos y causas. Es un anti-discurso que opera a nivel de simpatías y que reclama la colaboración de un “estrado solidario”, que comprenda el mensaje, lo adopte como válido y cierto y permita movilizar a la opinión pública (Saumell Muñoz, 499).

No obstante, el discurso carcelario —como en cualquier otro caso de activación o intervención de un dispositivo disciplinante—, puede generar sí resistencias, pero también asimilaciones, por cierto escasamente estudiadas. Tomando esto en cuenta correremos menor riesgo de convertir al espacio carcelario en un mito más de la producción textual subversiva, versión romantizada que sustituye la versión del ‘genio creador’ por el creador insurgente o revolucionario simplemente por escribir en la cárcel. En este sentido, quizás debamos ahondar en el planteamiento de los textos, más allá de la romantización o satanización que se ejerce normalmente sobre los sujetos carcelarios basado en un juicio moral sobre el delito. Siguiendo a Josefina Ludmer, el delito dentro del relato ficcional traza claramente límites, establece diferencias y por lo tanto recorta o excluye:

Traza una línea de demarcación que cambia el estatus simbólico de un objeto, una posición o una figura. Si está de un lado del límite la figura puede ser sublime; si está del otro, cae y se degrada (Ludmer, 781).

Esta podría ser una división un poco burda, sin embargo permite establecer que a partir de ese límite o borde trazado en el texto carcelario —demarcación simbólica, límite transgredido—, la propia construcción discursiva ha de hilvanar las apuestas éticas con la maquinaria textual. Y en este sentido no es extraño, aunque en un primer momento confieso que me lo pareció, que los textos carcelarios puedan repetir y ejercer el mismo mecanismo panóptico, en tanto encierro del cuerpo-texto en una serie de agenciamientos que se promueven opacamente bajo el efectismo de un discurso transparente. De ahí el epígrafe de Foucault sobre la transparencia como la mayor trampa, o en Barthes la denotación como la más engañosa de las connotaciones.

Cárcel de mujeres (1956) se presenta como un texto ambiguo en el que el elemento autobiográfico juega un papel importante. La autora, María Carolina Geel, fue acusada y sentenciada por el intento de asesinato de su amante, dicha nota causó revuelo en Chile y tuvo que moverse un grupo de intelectuales, entre ellos Gabriela Mistral, para liberarla

del presidio. Durante el proceso, Alone, crítico literario que escribía para el diario conservador *El Mercurio* fungió casi como confesor que ordenara a la monja o ilusa a escribir sus experiencias místicas, en este caso de la experiencia carcelaria.

Al leer *Cárcel de mujeres*, recordé un correlato bastante interesante en el contexto mexicano: *Beso negro* (1992) que, aunque posterior, no creo que haya tenido una influencia directa de Geel. Permítaseme entonces romper con contextos geográficos y cronológicos para establecer analogías inevitables en su funcionamiento y éxito editorial, así como sus diferencias, entre ellas las genéricas y estilísticas. Por ejemplo, mientras la novela de María Carolina Geel juega con una mirada sesgada, entre persianas, al reconstruir el mundo carcelario, Gilberto Flores Alavez produce *Beso negro*, texto descarnado, a flor de piel, que se regodea en su luminosidad obscena.

Ambas novelas presentan el mismo fenómeno de venta, *Cárcel de mujeres* en el contexto chileno tiene tres ediciones en 1956, marzo, abril y mayo —una cada mes—; mientras que *Beso negro* se edita en México también tres veces casi cada mes: noviembre y diciembre de 1992, y marzo de 1993. El caso de Gilberto Flores es un poco distinto, ya que precisamente su entrada a la escena literaria se da durante y tras su estancia en la cárcel, mientras que María Carolina Geel ya contaba con un prestigio como escritora. No obstante, ambos textos intentan —de manera más desesperada en el caso de Gilberto Flores— de legitimar su voz mediante distintos mecanismos que describiré a continuación.

Beso negro es la primera novela de Gilberto Flores, por lo que la promoción del texto no gira tanto en su “calidad literaria” o temática carcelaria, sino en la genealogía personal y literaria por un lado, y, por otro, en el crimen que lo llevó a la cárcel.

En 1978, a los 20 años, Gilberto Flores fue acusado, procesado y encarcelado por el doble parricidio de sus abuelos Gilberto Flores Muñoz y Asunción Izquierdo; esta última, escritora que firmaba con el pseudónimo de Ana Mairena, entre otros.

El crimen del matrimonio Flores-Izquierdo fue muy impactante en la sociedad mexicana de la década del setenta no solamente por la violencia al ejecutar con machete a la pareja, sino porque Gilberto Flores Muñoz era un destacado político que se encontraba a cargo de la Comisión Nacional de la Industria Azucarera bajo el sexenio del presidente José López Portillo (1976-1982).

Posteriormente recopilado bajo una rigurosa investigación del escritor y dramaturgo Vicente Leñero, el caso Flores-Izquierdo presenta muchas inconsistencias y aristas para sostenerse bajo la teoría del asesino solitario, o la de cometer el crimen en un acceso de locura. Existen tres probables móviles que plantea Leñero en su texto.

El primero, de índole político, se explicaría por la política de mano dura de Gilberto Flores Muñoz al expropiar algunos ingenios azucareros, con el fin de evitar que los empresarios cobraran los subsidios gubernamentales y presentaran una muy baja o nula producción azucarera. Es importante destacar que tras la muerte de Flores Muñoz, su sucesor anunció que la producción para fines de 1978 sería de 2,800 toneladas de azúcar, la mejor en México sin precedentes. De este modo, se puede advertir el malestar que seguramente causó su gestión en los empresarios azucareros acostumbrados al subsidio gubernamental sin exigirles determinada producción.

El segundo móvil, inconsistente pero que se presentó y sostuvo inculcando al nieto, es un ataque de locura agudizado por problemas intrafamiliares. El tercer móvil circula de forma oral en los pasillos de la Facultad y es de índole pasional, ya que supuestamente Gilberto Flores Alavez sostenía una relación con Hugo Margain Charles, profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM e hijo del embajador de México en Washington para esa época. En un contexto homofóbico el abuelo Flores Muñoz mandaría golpear al amante de su nieto, sin embargo la “calentadita” se convirtió en asesinato por la brutal golpiza a que fue sometido. De este modo, Gilberto Flores Alavez en complicidad con el padre de Hugo Margain Charles se vengaría de los abuelos por la muerte causada a su amante. Leñero, por su parte, descarta esta versión y presenta la muerte de Hugo Margain a manos de miembros de la Liga Comunista 23 de Septiembre, concido grupo guerrillero que llevó a cabo varios secuestros durante la década del setenta, entre éstos el del empresario Garza Sada.

Ya fuera por venganza política o pasional, el asesinato tuvo una recepción de rechazo absoluto en la sociedad mexicana de la época y fue articulado como parricidio: tabú y crimen gravísimo que de ningún modo podría quedar impune. ¿Por qué la sociedad mexicana prefirió el escándalo parricida al homosexual o al de corrupción?

De cualquier modo el caso fue construido a partir de una presión social que fue explotada o quizás incitada por la misma prensa. Esta presión se ejerció sobre las autoridades, en particular los agentes ministeriales que se vieron obliga-

dos a encontrar un móvil y culpable de manera inmediata. Por otro lado es imposible negar la práctica del “chivo expiatorio” en México para cubrir a alguien poderoso y al mismo tiempo usada para dar la impresión de un trabajo de investigación y justicia efectivos.

En este contexto, no quiero destacar la inocencia o culpabilidad de Gilberto Flores Alavez, sino las aristas y ambigüedades del mismo caso que precisamente lo obligan a reforzar legitimidad y verosimilitud discursiva no en la novela, sino particularmente en su texto de presentación; lo cual significa su acceso a la letra y la reconstrucción de su prestigio a través de ésta.

De manera compulsiva el autor procura en el prólogo, la nota preliminar y el epílogo construir la verosimilitud de su propio discurso. Así integra no solamente testimonios de compañeros reos, cuestionarios o instrumentos penales elaborados por el autor, documentos, glosarios, actas, advertencias, análisis y aprobación de un psiquiatra criminólogo, sino el análisis de las estrellas del manto de la Virgen de Guadalupe —imagen obsesiva en la novela que se opone a las otras figuras femeninas— y una carta-testamento de su abuela que será el eje de la inocencia argumentada.

Aquí es pertinente una breve digresión sobre la escritura de Asunción Izquierdo bajo el pseudónimo Ana Mairena, ya que Gilberto Flores la utiliza como un medio que legitime su propia voz. Quiero destacar la novela *Cena de cenizas* (1975), ya que aborda las problemáticas de género y presenta una crítica severa al sistema político mexicano tras la represión del movimiento estudiantil del 68. La protagonista es una estudiante que tras el movimiento se integra a las fuerzas laborales, perdiendo un *estatus* relativamente privilegiado. En el entorno laboral el personaje sufre los estigmas y discriminación de género. Como contraparte, el discurso delirante del poder y la politización de la sociedad aparecen en la novela bajo el efecto del bebedizo que el velador Don Lirio le ofrece a la protagonista. Solamente así, ella es testigo del verdadero escenario político en una descarnada pugna entre empresarios y funcionarios públicos por el poder económico y político. Merece la atención la sátira que hace Mairena a los partidos políticos articulada en tres enanos llamados PI, PA y PIS PIS, parodia de las siglas del Partido de la Revolución Institucional (PRI) como partido oficial, Partido Acción Nacional (PAN) el partido de derecha y Partido Popular Socialista (PPS) la opción de izquierda en aquella época.

Se puede observar entonces que este texto se encuentra muy lejos de promover una función tradicional y prescrip-

tiva de la mujer, lo cual se contrapone a la carta testamento. Sin embargo, es cierto que los textos previos de Asunción Izquierdo bajo sus diferentes pseudónimos podrían considerarse conservadores y de hecho *Cena de cenizas* es por mucho su novela más arriesgada.

Por otro lado, es peculiar la repetición del nombre de pila en las distintas generaciones: Gilberto Flores Muñoz el político, Gilberto Flores Izquierdo el médico y Gilberto Flores Alavez. En oposición a la repetición del nombre, la vocación literaria heredada de su abuela, se convierte en el modo de filiación y construcción de identidad del autor, al mismo tiempo que resultan en una gran estrategia de mercadotecnia, a la vez que legítima, como señalé anteriormente, su discurso.

Vayamos a la carta en la que destacan básicamente las razones por las que Asunción Izquierdo (Ana Mairena), cinco meses antes de su muerte, decide dejar sus acciones a “Quile” es decir Gilberto Flores Alavez, por la sencilla razón de ser varón y el mayor de los nietos:

...me decidí por Quile, por la única razón que es hombre. Con todo el rebumbio actual desafiando en vilo la dichosa liberación de la mujer, lo cierto es que la mujer se sujeta de *motu proprio* y es manipulada por su compañero, lo cual tampoco quiere decir que el hombre no llegue a serlo por la influencia insidiosa y equivocada de su esposa (Flores, 13).

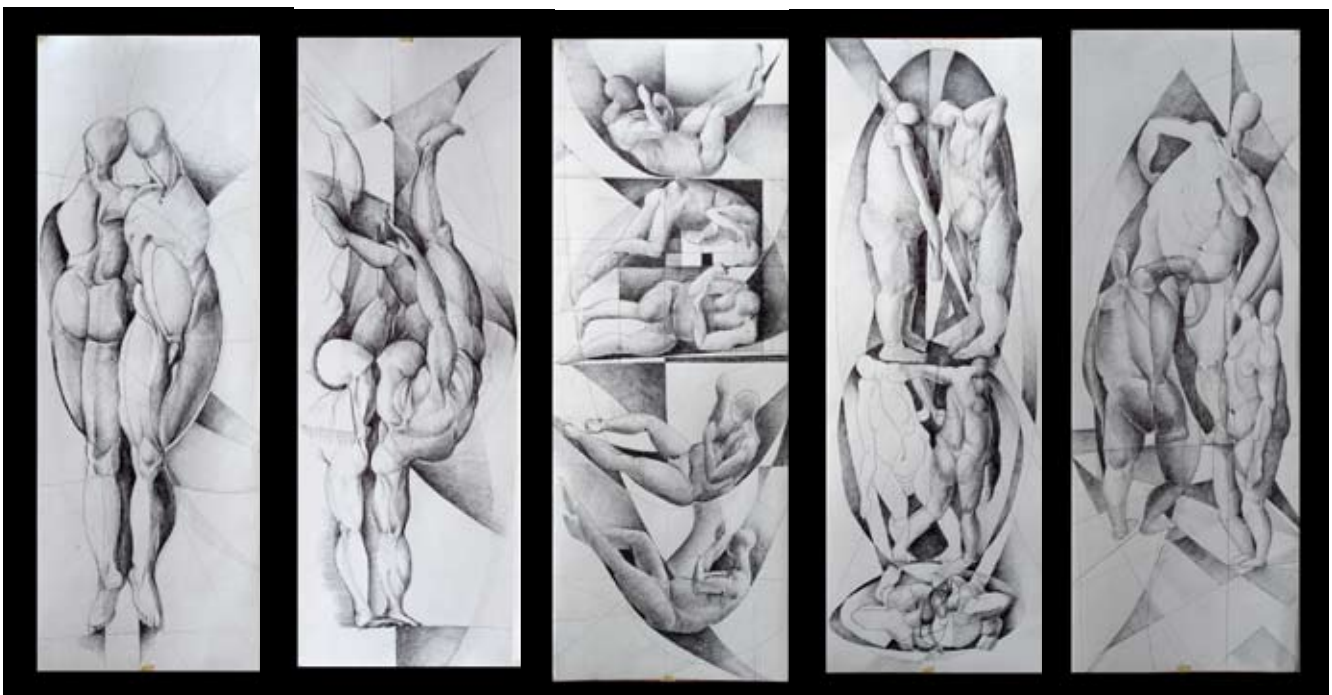
Llama la atención esta entrada al texto, ya que prevé el desarrollo de una línea patriarcal, con legitimación de una figura femenina en su origen: la de la abuela en el plano

familiar y la de la Virgen de Guadalupe a nivel simbólico. Por otro lado, los pilares de los que se sostiene esta red son autoridades diversas que van desde el criminólogo, el psiquiatra —representantes científicos— hasta periodistas, el mundo de la farándula en los medios y la tallerista con la que revisó el texto. Todo esto con el fin de dar un efecto de verosimilitud y afirmar el carácter testimonial de su discurso, aunque el texto por supuesto sea una construcción ficcional.

El lenguaje de los sucesos retratados en este libro poseen [sic] la crudeza y violencia que privan dentro de cualquier penal. Preferí no modificar nada en este sentido para enfatizar el carácter testimonial de la presente obra (Flores, 16).

Cárcel de mujeres, por su parte, obedece al mismo fenómeno de *best seller* y de presentación o legitimación por parte del crítico literario Hernán Díaz Arrieta cuyo pseudónimo era “Alone”. Es importante destacar el fenómeno de venta, ya que son relatos de exportación. Saumell Muñoz señala sobre la literatura carcelaria que se trata de textos que no pueden luchar al interior del espacio que los genera, sino en “estrados solidarios”. Así, estos relatos de exportación están guiados por instrucciones de lectura precisas que sirven como eslabón que concatene estratégicamente encierro-cuerpo-texto con el cuerpo-texto social.

Si bien el detonante o atractivo de lectura será la confesión del crimen, ambos textos soslayan el crimen cometido y fijan la atención de su discurso en otros cuerpos en el encierro, mismos que en realidad son el blanco de la mirada



panóptica de los narradores. Alone abre *Cárcel de mujeres* destacando el acto de dar muerte sin motivo, el delito puro, la lucidez total, la experiencia carcelaria como formación literaria y el encierro como un espacio privilegiado para la escritura. Nueva versión que romantiza la figura del escritor como un ser fuera del mundo, ¿es acaso que ‘el genio creador’ deviene entonces en ‘el genio criminal’?

Al mismo tiempo, Alone destaca la multiplicidad del sujeto en una suerte de preámbulo para sostener la inherencia del crimen al sujeto: “dentro de cada cual habitan multitudes” (Geel, 13) señala Alone. Posteriormente la narradora ampliará esta ontologización del crimen como algo previo: “en el tiempo o a la espera aún antes de venir yo a la vida” (Geel, 76).

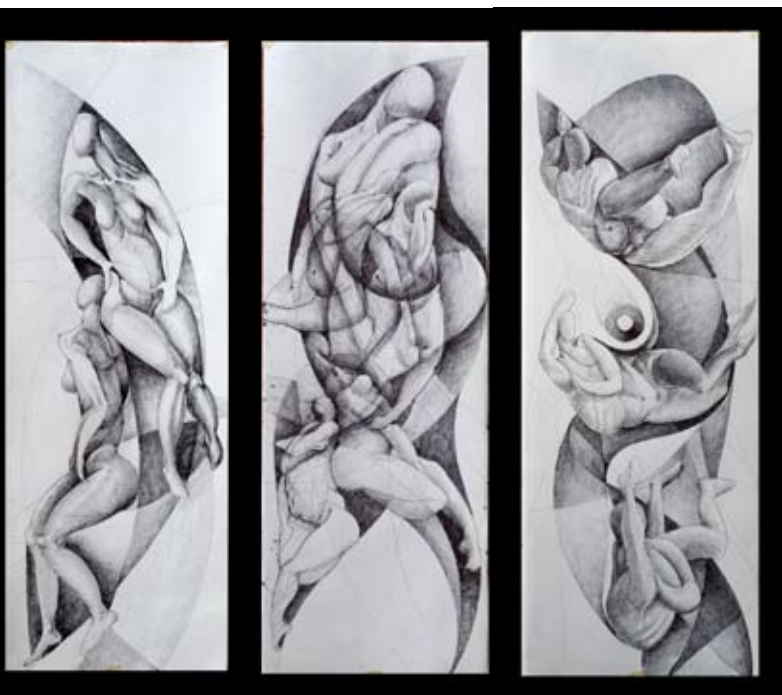
Por su parte Gilberto Flores no toca en su texto el crimen por el que es sentenciado, pero sí uno de sus personajes toma voz y dilucida sobre cometer un asesinato: El Rejas, asesino en serie de mujeres que saca y se come los ojos de sus víctimas, confiesa: “Yo no mataba mujeres. Yo mataba la traición, el engaño, la debilidad que tenían en su mirada” (Flores, 139). De esta forma se escamotea bajo el asesinato de cuerpos el disciplinamiento de los comportamientos. Con esto quiero destacar que en ambos casos, el delito de asesinato vaciado de materialidad, de su corporalidad es sustituido en el texto por eventos difusos: ontológicos o morales, que lejos de efectuar un salto trasgresor o resistente, por el contrario reterritorializa al sujeto criminal.

En el caso de *Cárcel de mujeres* el texto directamente construye un yo narrativo a partir de la aprehensión y es-

tigmatización del otro como una alteridad. Es decir, ante la amenaza de la negación del yo y la percepción del otro como posibilidad de destrucción, consecuentemente se procura conjurar, neutralizar y estigmatizar o destruir la identidad del “otro”. Aunque, paradójicamente, es el yo el que se proyecta y se construye a partir de lo que nombra como lo “otredad”. Por ejemplo, la narradora de *Cárcel de mujeres* se forma a sí misma por el reverso de la amenaza que representa el lesbianismo, así el yo de la narradora queda constituido por lo que la diferencia: clase, educación, posición social o raza diluidos bajo el estigma de la preferencia sexual que la misma narradora proyecta y nombra como las otras, las diferentes, las lesbianas.

En *Beso negro* es un poco distinto ya que no maneja el elemento autobiográfico, ni hay un trabajo sobre el yo narrativo —el narrador es omnisciente—, sin embargo el mecanismo es similar. Mientras en el texto de María Carolina Geel la narradora hace un esfuerzo programático por deslindarse en jerarquía, educación y estrato social de las otras reas, el origen y delito del personaje “El Príncipe” en *Beso negro* traza un abismo de diferencia con los asesinos, narcotraficantes, homosexuales o simples reos que habitan el espacio carcelario. En determinado momento uno no entiende qué hace entonces ese personaje en la cárcel como un ángel caído de gracia: blanco, joven, de apellido extranjero y familia “decente”. Posteriormente la confesión de “El Príncipe” a “El Rejas” reitera esta diferenciación estableciéndolo como víctima de los vicios y ambición de su padre. El padre de El Príncipe sirve de prestanombres al narco, se vuelve cocainómano, humilla y viola a su esposa, prostituye a su hija para cerrar un negocio; posteriormente se suicida y deja el dinero a su hijo en una cuenta bancaria en Suiza. Los narcotraficantes culpan al hijo de la muerte del padre, por lo que sufre la estrepitosa caída a la cárcel que, como héroe trágico, no merece tal destino.

En *Beso negro*, la construcción y estigmatización del otro está plasmada en un tono amarillista; la diferencia con *Cárcel de mujeres* quizás radique, como mencioné anteriormente, en el tratamiento estilístico. Por su lado, María Carolina Geel describe escenas que no puede ver claramente sino de forma fragmentada, interrumpida o a través de otros sentidos, lo cual trabaja a un nivel fuertemente sugestivo e inclusive erótico. Por ejemplo, al referirse al lesbianismo, tema que la inquieta demasiado, relata la historia de Adelaida, una chica que comenzó robando y decidió, inteligentemente, refugiarse en la cárcel tomando un trabajo de limpieza; aunque posteriormente fue descu-



bierta y procesada. El crimen es relacionado entonces con la “desviación amorosa”, nótese además que evita la referencia o exposición directa de los cuerpos.

¿Cuándo su inclinación amorosa empezó a desviarse? Quizá desde su primera caída. Porque con frecuencia es forzoso dormir de a dos en una cama o de a tres, juntando dos de éstas, y en invierno los cuerpos se acercan. Era hermosa, adolescente, y despertó, es seguro, la apetencia de las mayores. Y un día en el curso de una larga condena la avasalló el amor por otra joven también condenada a larga prisión, la cual, atraída a su vez por el físico de la Adelaida, correspondió sin reservas (Geel, 28).

Adelaida, cumple su sentencia y queda en libertad, sin embargo el “amor desviado” hace que cometa un sanguinario crimen solamente con el objeto de regresar con su amante a la cárcel. Este motivo aparece también en *Beso negro* quizás como parte de un imaginario que relaciona de forma sintomática crimen con preferencia sexual por supuesto estigmatizada como perversión sexual.

Gilberto Flores, por su lado, presenta descarnadamente los actos sexuales cargados de violencia, disecciona los cuerpos, fragmenta y amplifica en una narración que explota el morbo. La escena que abre la novela comienza en un tablado flamenco supuestamente, mientras la narración abre el cuadro que describe casi como efecto cinematográfico de *zoom out*, el lector puede situar paulatinamente un tablado, un estrado, un gimnasio, un presidio y hombres disfrazados de bailaoras. Comienza entonces un rito sexual que involucra erotismos terciados por la mirada, la palabra y lo performantivo conjungando distintas funciones: quien ordena —la Bárbara—, quien ejecuta — el Flamenco—, quien recibe —Tenebras— y para quien son representados los actos sexuales —el Príncipe.

Flamenco ya sabe lo que debe hacer: toma rápidamente su espejo de mano y cubre su boca con lápiz labial negro. El Príncipe no puede contener el temblor que recorre su cuerpo; fija la vista en el tubo de color que sostiene Flamenco, pero lo que hace que su carne se agite son los ávidos ojos de La Bárbara, que no dejan de mirarlo (Flores, 22).

Como se señaló arriba, *Cárcel de mujeres* trabaja sobre una narración sobria, discreta, pero deseante, en la cual la narradora contiene sus deseos, pero al mismo tiempo los proyecta en la construcción del “otro”. Por ejemplo en una ocasión presencia mediadamente un pacto fraternal y erótico; éste es interrumpido al tiempo que la narradora-voyeur es llamada por una monja.

Sólo vi que juntaban sus diestras, que al separarlas estaban rojas de sangre y que sin lugar a dudas pronunciaban palabras sacramentales de un juramento inviolable. Luego, ¿se besaron ellas? No sé. La luz abandonaba por segundo el Patio y sólo vi sus cabezas fugazmente juntas. Desde abajo la autoritaria voz de alguien gritó un nombre. Las mujeres se separaron y a mi vez fui llamada por la Hermana. Cuando me senté en el banco del coro, advertí que, asustada, *mi respiración tenía algo anhelante* (Énfasis mío, Geel, 46).

Por el contrario, *Beso negro* explota el elemento sexual en una narración extendida, fluida y sin embargo dosificada para mantener la tensión. Podría decirse que se trata de una escritura pornográfica, es decir expone y disecciona el cuerpo textual, no disimula o sugiere, abunda en la repetición más no en la proliferación, muestra de ello es el glosario y las diversas formas de nombrar el beso anal.

Sobre sus hombros y su espalda, las marcas de lápiz labial dibujan líneas negras; el Príncipe las mira con estupor: ya no podrá separarlas de la imagen de La Bárbara envuelto entre los delicados velos que le ha alcanzado La Tusa; ya no podrá separarlas de ese nítido rostro que se oculta tras la tela para ser difuso, para *borrarse* las facciones y no ser nada sino un deseo abstracto —ni masculino ni femenino— que en miedo de la escoria vive (por la magia y la trampa) como ardiente *pureza*; ya no podrá separarlas del grito lastimero de Tenebras, cuya carne desgarrada, abierta por la fuerza ajena, se ha convertido en dolor y humillación... y tal vez gozo. [...] Beso negro (Énfasis del autor Flores, 25-26).

Se puede observar entonces cómo la construcción del otro está absolutamente distanciada —o pretende estarlo— del mundo no carcelario, mismo al que sí pertenece El Príncipe en *Beso negro* o la narradora en *Cárcel de mujeres*. La atomización o descontextualización que permite establecer un lazo inherente entre vicio y los ‘otros cuerpos carcelarios’ crea un efecto de extrañamiento o desfamiliarizador para el lector. Es decir, a través del manejo del horror del mundo carcelario, lo grotesco y lo esperpéntico —y no precisamente al modo de la obra de José Revueltas en tanto resistencia o demarcación—, crea un efecto territorializante que agencia en la enajenación del lector, su disciplinamiento a patir del terror a la caída, a la corrupción, a lo inhumano. Esto es evidente, por un lado, en el profundo rechazo al lesbianismo en el texto de María Carolina Geel, rechazo que por cierto permite soslayar aquél que en realidad se fundamenta en la desigualdad de clase, educación y origen. Por otro lado, en el texto de Gilberto Flores, el amarillismo, el escándalo a las perversiones y el horror de las drogas aparecen a consecuencia de haber renunciado a los valores de la familia.

Así se devela la promoción de una agenda reaccionaria, horrorizada por el cambio de valores en la sociedad. No es extraño en el contexto mexicano, que precisamente en la década de los setenta que marcó e inició una lucha feminista y cambio generacional fuertemente acelerado por la mayor participación y politización en espacios públicos del sujeto femenino, justamente se promueva —por distintos medios, en este caso el espacio literario—, y en la circulación de imaginarios colectivos a través de la promoción masiva del *best seller* un agenciamiento patriarcal, tradicional e inclusive misógino.

Por ejemplo, La Bárbara —personaje de múltiples facetas: travestida, militar, sádico, poderoso seductor, violador, loca, puta, bailaora—huye por amor con el que piensa es El Príncipe que, en realidad en un juego de identidades, es suplantado por El Rejas, así en la fuga La Bárbara, el personaje más poderoso, dice a su supuesto amante:

—Pinche vida tan cagada. Por ésta que no hubiera hecho lo mismo por ninguna vieja— dice besando la mano que hace la señal de la cruz. —Ni por la madre de mis hijos. Me cae (Flores, 148-149).

De esta forma la tradición machista, reinstala a la mujer en un papel pararrayos de la violencia masculina; y la homosexualidad entre hombres es presentada como una complicidad, solidaridad y autosuficiencia del mundo masculino articulando al otro genérico como incapaz o débil. La novia de El Príncipe cae en una pasión por lo prohibido: sale de la casa paterna para entrar al mundo carcelario en las visitas conyugales con Alfonso (El Príncipe), ahí conoce a La Bárbara —personaje de identidad y sexualidades múltiples— y accede a su seducción al grado de ser persuadida para cometer suicidio una vez que La Bárbara confirma sus relaciones con El Príncipe. En otro ejemplo, la madre de El Príncipe es incapaz de sostener el amor y la pasión del marido, es humillada, violada y drogada por su cónyuge; la hermana de El Príncipe tiene el mismo destino y enloquece por una sobredosis administrada por el propio padre. Otro caso más es Jacaranda, mujer que frecuenta el reclusorio y siente una gran pasión por la fealdad y peligrosidad de El Rejas, así se entrega al suplicio y muerte a manos de El Rejas que en realidad es El Príncipe, pues como se señaló anteriormente hubo una sustitución de identidades.

Este rechazo al “otro” por su incapacidad o debilidad —recuérdese El Rejas no asesina a las mujeres sino al engaño y traición en su mirada— tiene su correlato chileno en María Carolina Geel cuando describe a su amante como

débil, inferior y sencillo, aunque esto finalmente “lo hace superior al mundo demoníaco de la inteligencia”, al cual la narradora sí pertenece.

El estigma del lesbianismo principalmente —y la sexualidad en general ya que la narradora describe también los encuentros heterosexuales con horror—, en *Cárcel de mujeres* encubre no sólo el propio deseo homosexual, sino también encuentra su legitimidad en la desigualdad. Como señala lúcidamente Diamela Eltit:

Esta política —digamos— reaccionaria de la mirada se hace análoga a un determinado manejo de la memoria. Una memoria que está imposibilitada de reconocerse en el abandono y los celos como causa del crimen para politizar estas causas en tanto causa histórica femenina y develarlas como productos de una tecnología sabia y monótonamente inoculada por los sistemas dominantes (Eltit, 102-103).

De este modo, textos separados por geografía y época gestionan desde el espacio carcelario agendas que parecieran por principio contestatarias, para en realidad ejercer, como bien señala Eltit, una mirada panóptica. No es extraño entonces que adquieran licencia y legitimidad para circular masivamente, evidenciando así la transparencia como la mayor de las trampas, como un encierro o claustro de los cuerpos-textos, en el que la letra también deviene en cárcel. •

Bibliografía

- Eltit, Diamela. (2000). *Emergencias. Escritos sobre literatura, arte y política*, 1a ed. Santiago: Planeta/Ariel.
- Flores Alavez, Gilberto. (1992). *Beso negro*, México: Posada.
- Foucault, Michel. (2001). *Vigilar y castigar, nacimiento de la prisión*, 1976. Trad. Aurelio Garzón del Camino, México: Siglo XXI. Trad. de *Surveiller et punir*, Paris: Éditions Gallimard, 1975.
- Geel, María Carolina. (1956). *Cárcel de mujeres*, Santiago: Zig-Zag.
- Leñero, Vicente. (1992). *Asesinato. El doble crimen de los Flores Muñoz*, 1985. México: Plaza y Valdés Editores.
- Ludmer, Josefina. (1996). “Mujeres que matan”, *Revista Iberoamericana*, LXII: 176-177, 781-197.
- (1999). *El Cuerpo del Delito: Un Manual*, Buenos Aires: Perfil.
- Mairena, Ana. (1975). *Cena de cenizas*, México: Joaquín Mortiz.
- Saumell Muñoz, Rafael E. (1993). “El Otro Testimonio: Literatura Carcelaria En América Latina”, *Revista Iberoamericana*, 164-165, 497-507.

AURELIA GÓMEZ UNAMUNO es originaria de la ciudad de México. Es egresada de la licenciatura en Letras Hispánicas de la UNAM, realizó su maestría y doctorado en la Universidad de Pittsburgh y actualmente es profesora de Lengua y Literaturas Hispánicas en el Haverford College, EUA. Correo electrónico: aurelia.gomez@gmail.com