

Ni manzanas, ni husos, ni zapatos: Tachaduras en GOØ y el amor de Claudia Apablaza¹

Neither apples, spindles, or shoes: 'Crossing-outs' in the novel GOØ y el amor of Claudia Apablaza

Fernanda Bustamante Escalona

Universitat Autònoma de Barcelona
fernandabustamante@gmail.com

SÍNTESIS

A partir de una lectura basada en los postulados feministas de reescrituras de cuentos de hadas, analizo la novela de Claudia Apablaza, GOØ y el amor (2012), considerándola una obra en la que se realiza una escritura revisionista del relato tradicional de La bella durmiente, en la que el uso del intertexto es parodiado y desacralizado, no sólo para lograr la eliminación de los estereotipos de género, o la reivindicación de la figura de la mujer, sino más bien, para enfatizar en el delirio y caos interno de los sujetos al momento de desarticularse ciertos imaginarios. Con ello, se postula a que el eje ideológico de la novela estará en el acto simbólico de la tachadura, en cuanto a su condición de permitir la visibilidad de aquello que ha querido ser borrado, es decir, de dar cuenta de cómo en el intento de transgresión, las construcciones de género y los disciplinamientos en las subjetividades siguen estando presentes.

ABSTRACT

From a reading based on the postulates of feminist fairy tale rewrites, I analysed the novel GOØ y el amor (2012) by Claudia Apablaza, considering it a revisionist writing of the traditional tale of the Sleeping Beauty, in which the use of the intertext is parodied and desacralized, not only to achieve the elimination of gender stereotypes, or claim woman's vindication, but rather to emphasize the internal chaos and delirium of the subjects when certain imaginaries are disarticulated. Thus, it is postulated that the ideological axis of the novel is in the symbolic act of "crossing-out", in their condition of allowing visibility of what wanted to be deleted, in other words, how in the attempt of transgression, gender constructions and disciplined subjectivities are still present.

Palabras claves: Cuentos de hadas – feminismo – estereotipos – roles de género.

Keywords: Fairy tales – Feminism – Stereotypes – Gender roles.

El 17 de febrero del 2012, en el marco de la XXI Feria Internacional del Libro de Cuba se hizo público el resultado del Premio Latinoamericano de Novela Alba Narrativa 2012, el cual va dirigido a autores menores de cuarenta años que “escriben con una mirada renovadora latinoamericana y caribeña en los países de Nuestra América”. En esa ocasión, el premio fue concedido a la novela *GOØ y el amor* de la escritora chilena Claudia Apablaza, la cual recientemente ha sido publicada por el sello cubano Arte y Literatura. El jurado subrayó su decisión de otorgárselo a esta obra debido a:

Su novedosa manera de abordar un tema universal como el amor, valiéndose para ello de un discurso de género desmitificador en el que se ponen de manifiesto las paradojas de la comunicación en el mundo contemporáneo con un lenguaje poético y conmovedor.²

Claudia Apablaza, nacida en la ciudad de Rancagua en 1978, forma parte de las voces recientes de la narrativa chilena. Sus diferentes obras, ya sean sus relatos breves como sus novelas, han ido delineando una propuesta de escritura que aborda fenómenos como la comunicación en la era digital, el erotismo, la emigración, lo autoficcional y lo metaliterario, bajo una retórica que se caracteriza por el uso de la ironía, la fragmentación, las frases breves, el retruécano; y en ocasiones, propio de las vanguardias, la manipulación de los elementos textuales de la página.³

GOØ y el amor, su última novela, reúne todos estos rasgos, y a la vez incorpora el hecho que el argumento y la caracterización de los personajes parten del intertexto de un conocido cuento de hadas: *La bella durmiente*.⁴ Como es propio de estas escrituras, en la obra el intertexto es parodiado y desacralizado, tanto para lograr la eliminación de los estereotipos de género, o la reivindicación de la figura de la mujer, como para enfatizar en el delirio y caos interno de las subjetividades al momento de desarticularse ciertos imaginarios y presupuestos. De ahí que el cierre resolutivo y determinante del “vivieron felices para siempre” sea desdicho y además desplazado por un final abierto en el que la subversión es aparente: no sólo se mantiene una actitud ingenua ante el amor, sino que la felicidad y la autorrealización siguen estando en función de un otro. Es decir, no hay más que un acto en el que lo que se pretende borrar continúa presente, no hay más que una tachadura.

GOØ y el amor como una escritura revisionista de La bella durmiente

Realizar una lectura de *GOØ y el amor* implica relacionarnos con los estudios en torno a los cuentos de hadas, y así ver de qué manera en la propuesta de Apablaza este referente universal sirve para trabajar y problematizar “el despertar de la mujer”, mostrando, desde una perspectiva contemporánea y latinoamericana, complejidades y paradojas del proceso identitario femenino. En primer lugar, cabe señalar que los estudios sobre los cuentos de hadas han sido abordados por diversas escuelas, entre las que destacan los enfoques estructuralistas, psicoanalistas y feministas. Estos últimos se dieron no sólo como una reacción en contra de las estructuras sociales y de la imagen de mujer desempoderada delineada en las heroínas de estas narrativas, sino que también como un cuestionamiento al dominio masculino en los procesos de canonización y control institucional sobre estos relatos, por lo que:

lo que comenzó como un debate sobre la representación de la mujer en los cuentos de hadas se transformó más bien en una discusión multifacética sobre la historia del género literario, y en un análisis matizado en torno a su producción y recepción. (Hasse, 2004: 2; traducción personal)⁵

La problematización de los imaginarios y modelos sociales plasmados en estas textualidades (ya sean desde una perspectiva de género o de clase), implicó analizarlas como un peligroso espacio discursivo de construcción de subjetividades e identidades, ya que, bajo un tono lúdico y aparentemente inocente, en ellas se plasman diversos paradigmas excluyentes y subordinantes de una época. En relación a este punto, Karen Rowe en *Feminism and Fairy Tales* (1986) señaló que:

los cuentos de hadas fusionan moralidad con fantasía romántica para representar ciertos ideales culturales [...] [por lo que] tanto los patrones tradicionales, las acciones y las caracterizaciones fantásticas contribuyen a que los cuentos de hadas sean portadores de arquetipos románticos, y por lo tanto, preceptos para las mujeres. (Rowe, 1986, 209 y 218; traducción personal)⁶

En esta misma línea, Jack Zipes, en *Fairy Tales and the Art of Subversion* (2006), califica a los cuentos de hadas tradicionales, como elementos civilizatorios, en la medida en que eran (y son) utilizados pedagógicamente como herramientas de sociabilización e interacción tanto de nociones de género, como de valores socioculturales específicos. De esta forma, los cuentos de hadas “no sólo han sido considerados sexistas, racistas y autoritarios, sino que también [se ha puesto atención a cómo] sus contenidos reflejan una conciencia propia de sociedades patriarcales y feudales” (Zipes, 2006, 169; traducción personal).⁷

Fruto de esta discusión comenzaron a proliferar –con una actitud emancipatoria y crítica, y con el propósito de expandir los horizontes discursivos de estas narrativas–, la escritura de cuentos de hadas o cuentos infantiles en clave feminista, la reescritura o readaptación de los relatos tradicionales, así como el uso de éstos como intertextos que envuelven un discurso ideológico del género. *GOØ y el amor* se enmarcaría dentro de esta última tendencia, en la medida en que la autora utiliza el intertexto bajo una escritura revisionista. En este sentido, diversas “investigaciones demuestran que las escritoras contemporáneas tienden a usar los motivos de los cuentos de hadas para deconstruir ciertos discursos” (Odbe de Baubeta, 2004, 132; traducción personal),⁸ por lo que la intertextualidad intencionada viene a estar al servicio de una estética que busca empoderar a la mujer, desafiando las normativas conductuales, propias de una sociedad occidental patriarcal.

Ante esto, destaco las palabras de Dona Hasse, quien en su artículo “Feminist Fairy-Tale Scholarship” (2004) señala que hoy en día las y los escritores:

usan en sus novelas, tanto referencias como estructuras y personajes de los cuentos de hadas para rechazar las fantasías represivas y para poner al tema feminista en un primer plano [...]. Estos novelistas usan el intertexto de los cuentos de hadas [...] como una estrategia subversiva para resistirse a la consecuente idealización y representación de género e identidad femenina presentes en ellos. (Hasse, 2004, 20; traducción personal)⁹

Considero, por tanto, que *GOØ y el amor* dialoga con estas propuestas escriturales alternativas, utilizando la reinscripción del referente clásico bajo diversas estrategias discursivas. En la novela, las

recurrentes técnicas de acudir al relato tradicional a partir del uso paródico, textual o alterado, de las fórmulas de apertura y cierre propias de estos textos –“érase una vez”, “y vivieron felices para siempre”–; o de poner en el título el contenido referencial concreto; o de reproducir el nombre de los personajes, no son utilizadas. Como veremos a continuación, la aparición del intertexto, literal o alusiva, es progresiva y determinante a la hora de desprender los postulados ideológicos de la novela.

El eje argumental de la obra gira en torno a la crisis y angustia de la protagonista ante su incapacidad de poder encontrar y comprender el amor, y éste es articulado a partir de una estructura fragmentada. La primera parte, que lleva como título el nombre del personaje principal, *GOØ*, está compuesta por diversos apartados en los que, sin responder a un patrón determinado, se intercalan las cartas que el joven A. le envía a su amada *GOØ* con textos narrados en primera persona por la heroína de la historia. Éstos varían entre reflexiones, escritos dirigidos a sus padres, correos electrónicos, posteos en twitter, búsquedas en Google, apuntes, etc. En esta sección se nos presentan a los héroes: una joven mujer de una provincia de Chile que entre sus 23 y 33 años ha deambulado por diferentes ciudades de Latinoamérica y España, teniendo relaciones amorosas ocasionales e inestables, sin sustrato ni proyección; y un joven caribeño de 33 años que, por medio de una escritura epistolar, le anuncia su retorno tras un viaje de aventuras y desventuras.

Si bien en esta parte se dan leves indicios del intertexto, particularmente en la figura masculina, es en la segunda parte, titulada “El amor”, donde éste se explicita. Siguiendo el estilo de estos textos infantiles, pasamos a un narrador extraheterodieético que bajo un relato apelativo y retrospectivo, enmarcado dentro de un sueño de la protagonista, nos conduce a los momentos de su bautizo, del malficio y del consiguiente beso liberador; articulándose, por tanto, la primera parte, como una alegoría del tiempo mítico del sueño, del tiempo en el que estuvo condenada a no amar.

Para dar paso a la lectura de *GOØ y el amor*, comprendiéndola como una contraescritura del cuento de hadas, me remitiré a los postulados de Jack Zipes, quien señala que los autores contemporáneos occidentales tienden a “liberar” los cuentos de sus patrones autoritarios y sexistas acudiendo a dos técnicas, que en cuanto a la recepción generan discordancia e inquietud. Por una parte, la transfigura-

ción de los cuentos de hadas (*the transfiguration of the classical fairy tale*), entendida como el acto de “romper, desplazar, desacreditar o reorganizar los motivos tradicionales” (2006, 178; traducción personal);¹⁰ y por otra, la configuración del relato a partir de la fusión de referentes tradicionales con contemporáneos (*the fusion of traditional configurations with contemporary references*).

En la obra de Claudia Apablaza es posible identificar la presencia de ambas estrategias estilísticas en la medida en que el cuento clásico de *La bella durmiente* es adulterado y contextualizado en plena globalización. Los elementos más evidentes de esta desarticulación radican en que la protagonista no es una mujer de la aristocracia europea, sino integrante de una familia chilena cualquiera de la ciudad de Rancagua; que el aparato punzante no es ni un huso ni una espina de un rosal sino la herramienta para limpiar los cabezales de un computador; que la hada negra no es más que una vecina, y que la inversión del maleficio es lograda por medio de una transacción monetaria.

Así también, y como es propio de estas escrituras, el gesto subversivo se da particularmente en la dislocación del referente femenino, situación que a simple vista también ocurre en la novela: GOØ está lejos de ser una mujer pasiva, paciente e inocente que espera la llegada de su príncipe azul, no está cautiva ni reducida a un ataúd o una torre. Al contrario, es una joven inquieta, curiosa e indiscreta, con una vida sexual activa, adicta a las redes sociales, empeñada en seguir los lugares transitados por sus autores favoritos, y que no sólo desobedece a sus padres, sino que se aparta de ellos, caracterizándose como un sujeto nómada, inmigrante.¹¹ Es determinante en esta línea de caracterización del personaje el momento en que burla el beso liberador,¹² ya que la atmósfera de fantasía romántica, receptiva y cursi, es suplantada por una realidad erótica, de repulsión y sarcasmo, pudiendo ser considerado este episodio como el clímax de la novela en cuanto al desmantelamiento de los imaginarios de género:

Lo reconoces en ese sueño y sabes que es un hombre miserable que ha mentido a muchas mujeres; que ha maltratado a otras tantas que viene ahora a decirte que te ama, que te dará un beso y que vas a despertar del sueño ese de la imposibilidad de amar. [...]

Pero es un adolescente apenas. Un veinteañero que busca la fama en estas escenas.

No quieres que te bese. No quieres que se te acerque más. [...] Es

un asco de hombre.

Es también misógino, arribista.

No quieres que ese asco de hombre te bese.

Pero de pronto te excitas con la idea de que te bese. Reconoces que sí quieres que lo haga solo una vez. Te da lo mismo que sea un asco de hombre. Solo quieres tener sexo con él una noche completa y que luego salga de tu casa para siempre. [...]

Sientes asco. [...]

Te sigue tocando y te excitas. [...]

Quieres vomitar. Esperabas a alguien que no trajera trofeos ni besos con saliva.

Te besa. [...]

No respondes. Vuelves a dormirte y te quedas en el único silencio que encontraste. [...] Ya no eres nadie. [...]

Ya ni siquiera quieres follártelo.

Ya no estás excitada. Te acabas de masturbar. Ya no te sirve. Irás por otro apenas te levantes. El que tú elijas.

Sientes asco.” (Apablaza, 2012, 163-165)

Sin embargo, y pese a que estos rasgos de la protagonista están al servicio de desarticular el mito romántico de mujer subordinada y limitada a los roles domésticos, propios del patriarcado, la propuesta de Apablaza va más allá. El intertexto no es utilizado para resolver el conflicto de géneros a partir de una inversión dicotómica de las figuras y roles masculinos y femeninos, sino que más bien para problematizar en ambas subjetividades la concepción de “despertar”.¹³

Ni despiertos, ni liberados: una novela de héroes truncados

Para dar cuenta de la discusión identitaria presente en la novela, cabe detenerse, en primer lugar, en el referente masculino, y en cómo éste tiene voz. Por una parte, el joven protagonista, A., en sus nueve cartas dirigidas a su amada GOØ, inscribe su concepción de mujer como sujeto subyugado a quien asigna a un espacio doméstico. Este personaje que reproduce los ideales patriarcales es caracterizado a partir de una parodia a los relatos de caballería en la que se acentúan ciertos referentes físicos e indumentarios, propios de estos héroes – como son las botas, la capa, el caballo –, así como su “yo” en la narración: lo que importa comunicar son sus proezas, sus empresas, sus intereses y sus necesidades.

Querida: vengo en mi caballo, he cruzado ríos, noches; he abandonado mujeres en pueblos, ciudades, chozas; he cazado animales, bichos, peces para comer [...]; he cruzado pantanos, cerros [...]; he matado bestias, animales, pesadillas. Vengo de regreso. (Apablaza, 2012, 13; cursivas del original)

GOØ [...] Aprovecho para decir que quisiera que tuviésemos un hijo [...] Sería maravilloso. ¿No crees? Podrías comenzar a prepararte [...] Yo podría trabajar la tierra y tú lavas la ropa, cocinas y cuidas del niño. (148; cursivas del original)

¡GOØ! Ya voy regresando. [...] Me puse las botas nuevas. [...] Llegaré en un caballo [...] Espérame. Te llevo regalos, comida, besos. Voy con mi capa, verás que se iza, que nos podremos izar en ella y volar. / Quiero que seamos pareja / Tu A. (151; cursivas del original)

Por tanto, es un sujeto en el que no hay una subversión de roles de género, ya que se concibe a sí mismo como un agente de cambio, es decir, se da las atribuciones del héroe tradicional. Esto lo podemos ver cuando le explicita su regreso como una liberación: “Cuando llegue, sí que todo cambiará. Me bajaré del caballo, te abrazaré, te besaré, me sacaré la capa y te la daré como señal de que hemos vencido” (Apablaza, 2012, 23); “Espero que me estés esperando [...] te voy a despertar de todo este mal sueño” (151). Y es corroborado en la segunda parte de la novela cuando el narrador omnisciente termina por describirlo ridiculizando en él el imaginario de los príncipes de los cuentos de hadas:

Te quiere sacar la máscara de los finales y que salga la princesa después de la rana. Quiere darte el beso que te saca del sueño. [...] Cree que lo logrará. Te busca. Te devolverá el zapato que encontró en la escalera. Te quitará la manzana envenenada de la boca, piensa. [...] Va a arroparse con el chal que le has tejido, piensa. (Apablaza, 2012, 163)

Cree que el encantamiento se ha roto. [...] Cree que [...] te dominará, que controlará finalmente tus emociones. Que serás su esclava. Que le cocinarás, que le besarás los pies hediondos por llevar esas botas de las rebajas tantas horas seguidas. (165)

A. se configura entonces, no sólo como un falso héroe, sino como un héroe truncado, ya que en su condición de representación satírica de los clichés amorosos, encarna también un sujeto en quien se han enquistado los parámetros conductuales de género, siendo, de una u otra forma, una víctima del imaginario masculino. En este punto, me remito a las palabras de Simone De Beauvoir, quien en *El segundo sexo* señala:

Qué haría el príncipe azul si no despertase a la Bella Durmiente [...] al soñarse así como donante, liberador, redentor, el hombre desea todavía la sumisión de la mujer; porque para despertar a la Bella Durmiente del Bosque es preciso que duerma [...]. El ideal del hombre medio occidental es una mujer que sufra libremente su dominación, que [...] ceda ante sus razones, que le resista con inteligencia para terminar dejándose convencer [...] esa es la verdadera victoria del hombre libertador y conquistador: que la mujer le reconozca libremente como su destino. (1949, 99-100)

A. es el reflejo de este ideal de hombre pero en estado fracasado. Es un sujeto normativizado constituido por el creer, el querer y el pensar, que están sostenidos en los preceptos mencionados por Beauvoir, por lo que su actuar más que concretarse se envuelve en intenciones y voluntad. Es decir, en esta obra en la que nadie cae rendido a los pies de nadie, nadie despierta de un sueño a nadie, nadie salva de un maleficio a nadie, no sólo se le quita la voz al protagonista masculino delegándosela a un otro-narrador, sino que se le quita su agencia y se le vacía de sentido.¹⁴

Sin embargo, no sólo en él hay una inflexión en el desarrollo del referente masculino. Hay tres momentos en la primera parte de la novela en los que GOØ le entrega/dona voz a tres hombres escritores (Walter Benjamin, Fernando Pessoa –a través de sus heterónimos Alberto Caeiro, Bernardo Soares, etc.–, y Ted Hughes), y en estos dos últimos, el desplazamiento de la protagonista se da tras caer en un sueño:

Despierto. [...] Me iré lejos. Debo irme de aquí. Me tiene aburrido. Esta mujer me aburre. Todo el día me persigue. Me tiene cansado. No quiero volver a vivir con ella. [...] Quiero desaparecer. La mujer me tiene hastiado. No volveré jamás a casa. (Apablaza, 2012, 76-7)

Me duermo, despierto. [...] Nuevamente será ella que me llama para fastidiarme. [...]. Maldita mujer. Horrible mujer. Desgraciada mujer. La odio. La aborrezco. Incluso cuando follábamos me daban deseos de matarla. [...] le escribí unas malditas cartas de cumpleaños. *Birthday Letters*. [...]. Sé que ella estaba enferma. Sé que lo hizo por eso. No tengo nada que ver con su muerte. (Aplaza, 2012, 106-7)

A partir de un desdoblamiento, concretado en la fórmula “despierto”, la voz narrativa femenina se desplaza a dos hombres que se sienten atados filial y sentimentalmente a dos mujeres: Alberto, el sobrino nieto de su compañera de piso que se marchó a Lisboa arrancando de la sobreprotección y control de esa mujer; y Ted Hughes, el poeta norteamericano, quien fue esposo de la escritora Sylvia Plath, antes de que ella cayera en los estados depresivos. En estos episodios, ambos sujetos se declaran agobiados y atormentados en estas relaciones por lo que buscan una liberación. Bajo este procedimiento narrativo metaliterario, la autora da cuenta de cómo el acto de “despertar” trasciende la discusión de género y se inserta más bien en una problemática del individuo atado a sujetos, normativas e imaginarios.

Por lo tanto, *GOØ* al burlar el beso envuelve en asco no sólo la situación corporal de ese encuentro entre ambos personajes, sino que los lugares que socialmente se le han asignado a ambas subjetividades: le da asco tanto A. como la necesidad de liberarse de él. De esta forma el episodio del beso viene a funcionar como el principal punto de inflexión narrativa ya que a partir de él, y por medio de un juego de apariencias y simulaciones, *GOØ y el amor* pasa a enmarcarse dentro de una discusión en torno a las condicionantes coercitivas que han determinado tanto a la configuración de los sujetos, como a los artificios discursivos de liberación y desarticulación de estas representaciones, es decir, se inscribe dentro de las producciones literarias que dan cuenta de cómo los cuentos de hadas se convierten en un tema de lucha en torno a asuntos y construcciones relativas a la sexualidad, el género y el poder” (Hasse, 2004, 19; traducción personal).¹⁵

En este punto, la situación de la heroína es determinante. *GOØ* está lejos de ser la encarnación estereotípica de mujer liberada de patrones y turbaciones. Pese a que se nos presenta un sujeto con agenciabilidad (Butler, 2006)¹⁶ y concienciado, ella ni lleva una ban-

dera de lucha, ni tiene claridad en cómo autodeterminarse o resolverse. La protagonista efectivamente carga con el peso de su maleficio, y en esa búsqueda desesperada por autodeshacerlo sin la dependencia de un tercero, se sumerge en una dolorosa y angustiante situación, delineando así una subjetividad perturbada, una subjetividad cuya agencia da cuenta de cómo la paradoja es la condición de su posibilidad (Butler, 2006, 16).

GOØ se enfrenta a constantes dilemas que se relacionan con sus actos emancipatorios, y que se deben en gran medida a su conflicto de no poder amar. Rechaza la concepción de que la plenitud femenina se obtiene con la maternidad, y le niega con firmeza a A. la opción de tener un hijo: “No vamos a tener un hijo jamás. [...] No me vuelvas a preguntar más acerca de un hijo, no quiero saber más acerca de ese hijo” (169). Sin embargo, en ella más que ser una negación por motivos ideológicos-políticos, es por miedo: “le temo a eso de los huevos dentro del útero” (Apablaza, 2012, 119).

Por otra parte, su independencia filial es ambigua: se va de la casa paterna, y aunque no tenga pretensiones de retornar, la mayoría de sus relatos no sólo son enunciados dirigidos a sus padres, sino que están estructurados bajo un insistente apelativo, en el que los sustantivos “padre” y “madre” se repiten constantemente entre oración y oración. A ellos son a quienes les cuenta sus acciones, buscando una aprobación, una explicación, un entendimiento. Son múltiples los episodios en que tras su ansiedad y angustia duda y lamenta haberlos dejado: “¿Por qué te vas nuevamente?, dijo mi madre. No lo tengo claro. / Lo siento, madre” (Apablaza, 2012, 22); “Siento mucho haberme venido, madre. Sé que me extrañas” (119), “padre, [...] perdóname el haber venido, perdóname” (120). E incluso en ocasiones les pide que la vayan a buscar, variando de una simple solicitud (“Madre, no quiero estar sola. Vengan a buscarme” (137), a un favor, una demanda, una súplica: “[Madre] ¡Por favor ven a buscarme! [...] Quiero que vengas a buscarme. [...] ¿Pueden venir a buscarme? / Sé que es lejos, pero lo necesito” (119).

Así también, continúa considerando a la figura de la madre como la fuente de conocimiento y sabiduría. Esto se ve reflejado desde el primer apartado de la novela, el cual consiste únicamente en una frase, que viene a ser el eje del argumento: “MADRE, ¿qué es el amor?” (Apablaza, 2012, 11). Sin embargo, esta interrogante, que se repite varias veces a lo largo de la obra mediante modificaciones en

su composición gramatical, va cambiando de tono, con lo que da cuenta del estado anímico de aflicción en el que se encuentra GOØ:

¿Qué es el amor, madre? ¿Qué es el amor?" (26); "Madre, ¿qué es el amor?" (129), "Madre, me quiero enamorar. [...] Madre, madre, madre. ¿Qué es? (130), ¿Qué es el amor, madre? [...] Dime, dime, dime, madre..., dime qué es. / ¡Solo busco el amor!" (140), "Dime, dime, dime, madre..., dime qué es" (141 y 142), "Madre, ¿me oyes? ¿Es esto el amor? (144)

Por tanto, la verdadera condena del maleficio de la protagonista no está en su imposibilidad de comprender qué es el amor y de alcanzarlo, sino en la incapacidad de que éste, el amor, sea un asunto indiferente e irrelevante. Y aquí es donde se evidencia, en mayor medida, el quiebre en la configuración del personaje, ya que, si bien se ha liberado de ciertos patrones de género, ella sí tiene las ansias de poder diseñar u obtener una fantasía romántica, ella sí "Quería encontrar el final de eso que llaman, sentimiento amoroso" (Apablaza, 2012, 25). Por lo que en este punto se logra entrever cómo el imaginario del relato infantil de la búsqueda del amor continúa permaneciendo, pero esta vez bajo un resultado negativo, bajo una irrealización inquietante y frustrante.

Así, el apartado de la novela, escrito siguiendo el formato Twitter, funciona como una síntesis de sus preocupaciones y conductas. Ella publica:

@GOØ El verdadero amor me tiene obsesionada.
16:34 PM April 31th 2011 vía TweetDeck (130) [...]

@GOØ Googleo «amor».
20:53 PM Nov 3th 2010 vía TweetDeck (131) [...]

@GOØ laamor.blogspot.com. Te sigo. Te busco en la red. Alienación dramática tanto como gozosa.
09:23 AM Dec 14th 2010 vía TweetDeck (135)

Es decir, precisamente el estar consciente de su incapacidad es lo que más dolor y desesperación le causa. En este punto, la carta escrita en formato de correo electrónico, que les envía con copia oculta a sus amantes, donde les pide disculpa por dejarlos y les confiesa su actuar amoroso defectuoso, es ilustrativa, ya que muestra cómo, independiente del sujeto con quien se esté relacionando (de ahí la co-

dificación de “x + número”), su comportamiento se repite: hay una obsesión, una insistencia y luego un abandono.

De: GOØ

Para: GOØ

CCO: X1, X2, X3, X4, X5, X6, X7, X8, X9, X10, X11, X12, X13, X14, X15, X16, X17, X18, X19, X20, X21, X22, X23, X24, X25, X26, X27, X28, X29, X30, X31.

Hola. [...] quisiera decirte que tampoco tengo muy claro por qué lo hice. Tal vez por miedo, sí, por miedo, creo que fue por eso. Por mi absoluta incapacidad de abordar situaciones amorosas de forma fluida y sencilla. Tenía que decirte que lo siento. Que tal vez me sobrepasé. Que tal vez no supe controlar todo eso que estaba sintiendo. Que esa actitud de llamar compulsivamente y luego no llamar nunca más es un desequilibrio. Te lo comenté, digamos, te lo advertí, pero no sabía que te iba a ser doloroso. Espero que no estés enojado conmigo, y si lo estás, por favor, de verdad lo siento.

Un abrazo. (Apablaza, 2012, 65)

La protagonista lleva una dinámica amorosa sencilla y común, cuya rutina oscila entre visitas a bares, conversaciones en las casas, juntas para ver películas, chats, llamadas telefónicas y mails. Sin embargo, cuando los encuentros, que suelen ser esporádicos y de una noche (que no siempre es pasional), comienzan a hacerse más frecuentes y a estabilizarse, ella se sumerge en una inquietante dinámica de control y vigilia cibernética sobre sus amantes. Lo interesante de este punto, es la estrategia utilizada por la autora, en la medida en que la descripción del acto compulsivo del personaje se transforma en un apartado del texto que se repite a lo largo de la primera parte de la novela, funcionando como su estribillo:

Entrar con cuenta anónima. Navegar en sus perfiles, muros, fotos, amigos. Recorrer todos sus amigos, ver si sus amigos tienen fotos de ellos, ver quiénes le ponen me gusta, no se puede entrar a algunos, quiero entrar a todos. Quiénes le comentan. Quiénes tienen abiertos sus perfiles. Cada una de las caras que aparecen en las fotos de ellos. Cada uno de los videos que han posteado. Que han compartido. [sic] Traducir en el traductor de Google la letra de las canciones que postean, volver a sus amigos, a las fotos de sus perfiles, intentar agrandarlas, eventos a los que van, publicaciones

anteriores, nuevamente pongo sus nombres en el Google, sus correos, sus teléfonos móviles, en caché por si han borrado algo. Salir. (Apablaza, 2012, 24)¹⁷

De esta forma, se nos va delineando el perfil psicoafectivo de GOØ a partir de una actitud estética afterpop, en la medida en que la escritura de Apablaza manifiesta una devoración de la cultura de tendencias (Fernández Porta, 2009, 73) al configurar a su protagonista inserta en las dinámicas de las redes sociales e internet, tanto descriptiva como discursiva y formalmente. La heroína es una mujer obsesiva, con una necesidad imperante de borrar ciertas experiencias de su vida, y con una facilidad de sociabilizar más en el mundo virtual que el real. Ella es un sujeto condenado a errar geográfica y corporalmente: no sólo pasa por Chile, Argentina, Uruguay, México y España,¹⁸ sino que de hombre en hombre (S1, S2, U, PBJ, CM, TD, CO), los cuales, reducidos a iniciales, sólo son recordados y mencionados por haberle otorgado un placer sexual momentáneo y fugaz, y por haber contribuido a que ella experimente constantemente estados maníacos, queriendo ser simplemente olvidados: “estaban tachados todos los hombres de mi vida. No quería recuperarlos” (Apablaza, 2012, 55); “Chile tachado. La Paz tachado. Portbou tachado. La vida hecha pedazos” (66).

El desconcierto ante el amor y ante aquello que llaman estabilidad afectiva alteran a la protagonista y la envuelven en una dinámica obsesiva y compulsiva, en la que por medio de la escritura y de la insistente navegación intenta exorcizar sus temores y debilidades. Así lo demuestran sus misceláneos apuntes, en los cuales confirma al amor y todo lo que éste conlleva como su principal amenaza y fuente de tormento; y en los que a la vez grafica textualmente, por medio del tachado, su necesidad de deshacerse de él:

Quisiera cortar con todos esos fantasmas que me persiguen.

Amor.

Sexo.

Besos sin sexo.

Sexo sin besos. (Apablaza, 2012, 26)

MADRE, TACHO TODO LO QUE UNA VEZ anoté en mi libreta de apuntes. Todo eso me da asco:

~~Quiero amar~~

Debería amar
 Amaré
 Tirar y/o amar
 Tengo que encontrar la forma de amar
 No sé si quiero amar
 Tal vez solo quiero tirar
 Tal vez no quiero amar
 Amar debe ser como comerse un buen plato de verduras al horno
 Corazón. (Apablaza, 2012, 81; mayúsculas y tachado del original)

Así también lo muestran sus diversas y delirantes anotaciones que van desde recuentos de sus actos afectivos-eróticos anuales (hombres, besos, noviazgos, orgasmos, amores y desamores, besos sin lengua en un año, besos sin sexo en un año, etc. (p. 18)); a contabilizaciones de experiencias varias (viajes, casas, comidas agradables y desagradables, trabajos, insomnios, depilaciones de pierna entera o media pierna, cigarrillos, etc. (p. 125)); y a listados de asuntos buscados en internet o de foros en los que ha participado (amor virtual, pastilla postcoital, hermafrodita, pizza vegetariana con masa integral, self-publishing, frustraciones amorosas, jugar solitario sin mouse, etapas de una relación de pareja, salir con un Sagitario, ¿sexo en la primera cita?, ser extranjero, Douglas Coupland te amo, etc. (pp. 43, 44 y 147)).

Por lo tanto, en este ambiente de caos amoroso se nos presenta un personaje que pasa de momentos de excitación a momentos de depresión, y que experimenta constantes episodios en los que la imaginación la conduce al delirio y consiguiente paranoia. Es una mujer que lleva una vida en la que los sentimientos se comprenden y expresan por medio de la escritura y posterior borradura compulsiva, y cuya participación social está supeditada a las dinámicas de internet, por lo que todo está mediado o por la carne o por la Red. Es decir, se configura a la heroína como alguien incapaz de sobrellevar cualquier tipo de relación interpersonal, y que conscientemente sufre de trastornos afectivos e inestabilidad emocional.¹⁹ Así lo reflejan sus propias palabras tachadas: “~~El verdadero amor me tiene obsesionada. [...] El obsesivo retorno del placer destructor~~” (Apablaza, 2012, 125; tachado del original).

Tras todo lo anterior, cabe detenerse en el nombre de la protagonista, el cual está en estrecha relación con el final de la novela y por consiguiente, con sus postulados ideológicos. El nombre del perso-

naje principal está compuesto por tres grafemas, siendo el último de ellos el fonema cero, el que en matemáticas se usa para referirse al conjunto vacío. GOØ en el último apartado –en el que retrospectivamente el narrador vuelve al momento del maleficio–, es movida por su necesidad de rebautizarse, para poder volver a empezar. Así, se cierra la novela con las palabras de GOØ, quien ha retomado la narración, y declara:

Quiero comenzar de cero. [...]
Comenzaré desde cero.
El mar arrastró los cochayuyos.
Silencio. (Apablaza, 2012, 174)

Al ser diversas las ocasiones en que la protagonista manifiesta a lo largo de la historia el querer comenzar de cero, el término de la novela podría interpretarse como un final esperanzador y resolutivo, es decir, como un final feliz, ya que a la protagonista se le ha concedido su deseo. Sin embargo, el anhelo de validar este símbolo, este cero tachado, refleja la ingenuidad del personaje al creer que es posible volver a una nada, a un estado vacío. El revalidar su nombre, y con ello su identidad, implica, y tal como lo anticipaba el epígrafe de la obra, darle perpetuidad a su conflicto interno:

...si imaginamos a los conjuntos como bolsas,
capaces de contener distintos elementos,
el conjunto vacío (Ø) sería aquella bolsa
sin elementos dentro; pero aun así
seguiría siendo una bolsa...
W." (Apablaza, 2012, 7)

Podrá desprenderse de sus amores, de los lugares; el mar podrá llevarse a los cochayuyos, pero aun así ella seguirá siendo un sujeto contenedor de conflictos y tormentos amorosos, por lo que el final se vuelve circular. Por lo tanto, GOØ no responde a una dicotomía de mujer liberada/mujer sometida, es más bien un sujeto fronterizo, intrépido y aventurero, que se ha sentido lastimado, herido y resignado, pero que, por sobre todo, dentro de ese proceso imposible de conquistar el amor, ha sentido que ha lastimado, herido y abandonado. En ella se inscribe una lucha interna, y paradójica, ya que aparentemente rechaza y burla a los hombres, empoderándose como mujer, pero en realidad en ella siguen habiendo indicios de depen-

dencia, al estar su felicidad y su autoconfiguración determinadas por un otro-amante.

Representaciones tachadas, desmantelamiento cuestionado

Las premisas que guiaron esta lectura de *GOØ y el amor* implicaban comprender a los cuentos de hadas como poderosos agentes culturales (Farish y Sturm, 2007, 38), y a sus estudios como una disciplina profundamente influenciada por el feminismo (Hasse, 2004, XII). Bajo esta línea he podido dar cuenta que Apablaza, a partir de la intertextualidad, hace una recuperación y contextualización del cuento tradicional de *La bella durmiente*, sirviéndose de diversas estrategias retóricas.

Como es característico de la estética de la autora, la fragmentación y la anáfora se constituyen como los recursos más utilizados en la novela. Su estructura interna particionada, así como la insistente repetición de enunciados, acompañados de una escritura sustentada en las frases breves que dan pie a bruscos cambios temáticos, están al servicio no sólo de desarticular la morfología de los relatos infantiles progresivos y resolutivos, sino que principalmente se configuran como el mecanismo por excelencia para lograr la tensión narrativa y argumental, y la caracterización del personaje protagónico.

Así, por medio de una escritura delirante, y a partir de una heroína inestable, impulsiva, errática y nómada, se da paso a un relato en el que la función del intertexto de *La bella durmiente* es compleja, ya que, por una parte, es una estrategia eficaz para desacralizar las idealizaciones románticas fantásticas y satirizar los clichés amorosos, desmantelando los supuestos en torno a los roles de género y resistiéndose a las prácticas socioculturales que imponen ciertos imaginarios. Y, por otra, es también una forma de discutir la idea de que las reescrituras de estos textos en clave feministas conllevan necesariamente a la liberación o transgresión pretendida. Estando en este punto la propuesta de la autora.

Como se ha demostrado a lo largo del análisis, ni en la figura masculina ni en la femenina se ha efectuado una completa transgresión. Las construcciones de género y los disciplinamientos en las subjetividades siguen estando latentes. Por lo que, en esta problematización en torno al uso del referente con fines subversivos, la tachadura

cobra relevancia, ya que el acto de borrar la escritura haciendo unos trazos encima con la intención de que el referente se desvanezca, permitiendo que siga siendo leído, viene a ser una metáfora de la intención escritural e identitaria de querer hacer desaparecer los tipos de representación normativos y coercitivos, pero bajo un gesto que continúa dejando constancia de ellos.

NOTAS

1. Agradezco a la autora de la novela, y amiga, Claudia Apablaza, por el constante diálogo mantenido durante el análisis de su obra, y por facilitarme el material relativo a la convocatoria y la premiación de ALBA.

2. Es importante señalar que detrás de este premio se encuentra la Alianza Bolivariana para los Pueblos de Nuestra América (ALBA), la cual opera en esta ocasión en conjunto al Proyecto Grannacional ALBA Cultural y el centro cultural Dulce María Loynaz de La Habana. En esta tercera convocatoria, y de acuerdo a los datos dados por ALBA, se presentaron 99 obras procedentes de 14 países. El jurado estuvo conformado por los narradores latinoamericanos: el dominicano Chiqui Vicioso, la cubana Marilyn Bobes, el puertorriqueño Alejandro Carpio, el ecuatoriano Miguel Antonio Chévez y el peruano César Gutiérrez. Para más información véase: <http://www.albacultural.org/premios>.

3. A la fecha ha publicado los libros de relatos *Autoformato* (Lom, Chile, 2006); *Siempre te creíste la Virginia Woolf* (La Calabaza del Diablo, Chile, 2011); el texto híbrido *Hija ilegal. De Bolaño a Nicanor* (Santa Muerte Cartonera, México, 2009); y las novelas *Diario de las especies* (Lanzallamas, Chile, 2008; Jus ediciones, México, 2008; Barataria, España, 2010), *EME / A. La tristeza de la no historia* (Cuarto Propio, Chile, 2010; Altazor Ediciones, Lima, 2010), y *GOØ y el amor* (Arte y Literatura, Cuba, 2012). Combina su labor escritural con otros proyectos literarios como son las clases de escritura (ha sido profesora del Laboratorio de escritura en Barcelona y actualmente dicta el curso de Iniciación a la narrativa en Balmaceda1215 y en el Teatro de la Aurora, Santiago, Chile), la edición (dirige la colección de vanguardias latinoamericanas de la editorial independiente barcelonesa, Barataria); y la promoción y difusión (es miembro del comité editorial de la revista chilena 60Watts, y encargada de prensa y redes sociales de diferentes editoriales, entre ellas Lom, Cuarto Propio, Lanzallamas, etc.).

4. El presente análisis es realizado en base a la primera edición de esta novela (La Habana, 2012). En el 2014 se publicó en la editorial chilena La calabaza del diablo una segunda edición y una tercera en la editorial Sudaquia de Nueva York. Éstas presentan algunas variantes y correcciones en relación a la primera. Para una lectura en torno a diferentes reescrituras de este cuento tradicional, véase la obra de Carolina Fernández Rodríguez, *La Bella Durmiente a través de la historia* (Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1998).

5. "So hat began essentially as a debate over the value of fary tales base don their representation of females would become a more multifaceted discussion of the genre's history and a more nuanced analysis of its production and reception" (Hasse, 2004: 2). Para más información sobre la disciplina de los estudios de cuentos de hadas, léase el artículo "Feminist Fairy-Tales Scholarship" (2004) de Donald Hasse, en el que realiza una revisión bibliográfica de los diferentes estudios y tendencias desde los años setenta en adelante.
6. "Traditional fairy tales fuse morality with romantic fantasy in order to portay cultural ideals [...] traditional patters, no less than fantasy characterization and actions, contribute to the fary tales potency as a purveyor of romantic anchetypes and, thereby, of cultural precepts for Young women" (Rowe, 1986, 209 y 218).
7. "Not only are the tales considered to be too sexist, racist, and authoritarian but the general contents are said to reflect the concerns of semifeudal, patriarchal societies" (Zipes, 2006, 169).
8. "Research has demonstrate that contemporary women writers tend to use fary-tale motifs to deconstruct certain dicoruses" (Odbe de Baubeta, 2004, 132).
9. "Used fairy-tales allusions, structures, and characters in their novels to repudiate the fairy-tales repressive fantasies and to foreground feminist theme [...] this novelist used fairy-tales intertext [...] as subversive strategies to contest the idealized outcomes of fairy tales and their representations of gender and female identity" (Hasse, 2004, 20).
10. "The tendency is to break, shift, debunk, or rearrange the traditional motifs" (2006, 178; traducción personal).
11. Frente a este punto cabe señalar que la protagonista, en su condición de mujer inmigrante que se aleja de los esencialismos y representaciones convencionales de la subjetividad femenina, permite vincularla con lo que Rosi Braidotti ha denominado "subjetividad nómade", en cuanto su desplazamiento constante viene a funcionar como una metáfora performativa, en la medida en que la dislocación geográfica que genera el nomadismo, da cuenta del deseo de eliminar todo apego a los discursos establecidos, es decir, genera una "conciencia crítica que se resiste a establecerse en los modos socialmente codificados de pensamiento y conducta [...] [por ende], lo que define el estado nómade es la subversión de las convenciones establecidas, no el acto literal de viajar" (2000, 31).
12. Karen Rowe destaca cómo en estos besos rompedores de hechizos paradójicamente la liberación simboliza la completa rendición y sometimiento de la mujer ("paradoxically this 'liberation' symbolizes her absolute capitulation") (1986, 217).
13. Frente a la dificultad de rearticular los cuentos de hadas de forma efectiva, léase "We Said Feminist Fairy Tales, Not Fractured Fary Tales" (2007) de Leslee Farish Kykendal y Brian W. Sturm, en el que desarrollan una discusión en torno a cómo la estrategia de inversión de roles no es más que una resolución simplista del conflicto, generando cuentos fracturados; así también la obra de Jack Zipes, *Fairy Tales and the Art of Subversion* (2006), en la que analizando estas propuestas enfatiza en su complejidad y por tanto, en la necesidad de asumir el dilema de si éstas terminan siendo una escritura progresiva o regresiva, liberadoras o inhibidoras, entre otros.

14. En este punto, resulta oportuna la lectura de Bruno Bettelheim quien en *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* (1994) presenta un estudio de diferentes cuentos infantiles bajo un enfoque psicoanalista centrado principalmente en el desarrollo de los niños y niñas. En éste postula que las hazañas de los héroes funcionan como alegorías del proceso de autorrealización y emancipación, en el que la infancia se pierde en la medida en que los sujetos se van probando y encontrando a sí mismos. En el caso del cuento *La bella durmiente* señala: “Una chica se ha vuelto introvertida al intentar ser ella misma y que un chico se enfrenta al mundo externo de modo agresivo, [por lo que] vemos que ambos a la vez simbolizan las dos maneras distintas de conseguir la identidad: es decir, aprendiendo a comprender y a dominar tanto el mundo interno como el externo” (1994, 252). Su postulado es discutible ya que omite la distinción en la representación de los roles y estereotipos conductuales y de género, reduciéndolo exclusivamente al proceso de desarrollo identitario.

15. “Fairy tales becomes one locus od struggle over questions and constructions of sexuality, gender an power” (Hasse, 2004, 19).

16. Me refiero particularmente a la concepción de *agency* (agenciabilidad) propuesta por Judith Butler, la cual apela a la capacidad de acción de un actor o agente social: “la capacidad, invariablemente colectiva, de articular una alternativa, una versión minoritaria de normas o ideales que sostengan y permitan actuar al individuo” (2006, 16), “nuestra propia persistencia, depende de dichas normas, o al menos, de la posibilidad de que seamos capaces de negociar dentro de ellas, de derivar nuestra agencia del campo de su operación [...] esta dependencia es la base de nuestra resistencia y de nuestra capacidad de supervivencia” (2006, 55).

17. Este texto se conforma como apartado cuatro veces a lo largo de la novela (pp. 19, 24, 80, 91).

18. Como es propio de las sobras de Claudia Apablaza, en las que la temática de la inmigración es recurrente, en *GOØ y el amor*, es posible identificar una cartografía en el personaje, destacando el episodio en que viaja a la ciudad limítrofe entre España y Francia, Port Bou, y realiza una analogía entre su subjetividad y el lugar, al declararse como un espacio frontera: “Estoy en la frontera, en el sitio donde murió Walter Benjamin, es igual si estás acá o no estás. Camino como si flotara. [...] Es la frontera, es el punto medio. No hay referentes. Da todo lo mismo. [...] Un miedo horrible en este sitio. Debe haber pasado minutos de terror. No estás en ningún sitio. Acaba un país y comienza otro. No eres hombre ni mujer. No amas. No deseas. No eres nada. [...] esto no es nada, esto no es un sitio, es una abertura, un hoyo profundo, es una imposibilidad, tal vez es el cierre de todo ese gran círculo. Tal vez es la posibilidad del amor, madre. O de olvidarlo definitivamente. Eso, eso es este sitio, madre: la posibilidad del amor total. Eso es. Pero no, no lo sé realmente” (2012, 30).

19. En cuanto a las relaciones interpersonales de *GOØ*, son significativos los episodios en los que narra su mal-convivencia con una compañera y compañero de departamento, así como su novio vegano. En todos ellos la protagonista se siente controlada y observada.

BIBLIOGRAFÍA

- APABLAZA, Claudia. *GOØ y el amor*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 2012.
- BETTELHEIM, Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1994.
- BRAIDOTTI, Rosi. *Sujetos nómades*. 1994. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- BUTLER, Judith. *Deshacer el género*. 2004. Barcelona: Paidós, 2006.
- DE BEAUVOIR, Simone. *El segundo sexo*, 1949. Librodot. Abril de 2013, www.librodot.com.
- FARISH KUYKENDAL, Leslee y Brian W. STURM. "We Said Feminist Fairy Tales, not Fractured Fairy Tales! The Construction of the Feminist Fairy Tale: Female Agency over Role Reversal". *Children and Librarie*, Invierno (2007): 38-41.
- HASSE, Donald. "Feminist Fairy-Tales Scholarship". *Fairy Tales and Feminism. New Approaches*. Detroit, Wayne State University Press (2004): 1-36.
- ODBE DE BAUBETA, Anne. "The Fairy-Tale Intertext in Iberian and LatinAmerican Women's Writting", en HASSE, Donald (ed.), *Fairy Tales and Feminism. New Approaches*. Detroit, Wayne State University Press (2004): 129-148.
- FERNÁNDEZ Porta, Eloy. *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*. 2007. España: Berenice, 2009.
- ROWE, Karen. "Feminism and Fairy Tales", en ZIPES, Jack (ed.), *Don't Bet'on the Prince*. Nueva York, Routledge (1986): 209- 224.
- ZIPES, Jack. *Fairy Tales and the Art of Subversion. The Classical Genre for Children and the Process of Civilization*. Nueva York: Routledge, 2006.