

AMARGO EL FONDO (1957). EL DIÁLOGO CON LA TRADICIÓN FEMENINA EN LA LITERATURA: DISTANCIAS Y CERCANÍAS CON TERESA DE LA PARRA

Carmen Victoria Vivas Lacour

Universidad Simón Bolívar (Caracas)
[carmenvivas@usb.ve]

Resumen: El objetivo principal de este artículo es analizar la novela *Amargo el fondo* (1957), de Gloria Stolk. El interés por esta novela parte del cambio que supuso en la trayectoria de la escritora y en la escritura femenina venezolana dicha publicación. En cuanto a la temática, el presente estudio resalta, en la novela, su búsqueda de nuevos parámetros en las delimitaciones de subjetividades a partir de un diálogo abierto con las novelas de Teresa de la Parra. Por tanto, la narración demuestra un giro en la posición enmascarada que había demostrado la autora en sus primeros textos, en tanto aflora su posición más declaradamente feminista. Así, luego de haber acumulado cierto reconocimiento por sus trabajos anteriores, asume, en esta ficción, una treta distinta, porque se apodera del formato de la novela romántica, para evidenciarla, cuestionarla y socavar sus bases, desde adentro. Y si bien, la jugada apunta hacia una ruptura moderada, puedo avizorar la cancelación de las representaciones clásicas de la literatura venezolana en relación con el sujeto femenino.

Palabras clave: campo cultural - campo literario - escritura femenina - representación y sujeto femenino.

Luego del veredicto del premio “Aristides Rojas” de 1957, la novela galardonada ese año, *Amargo el Fondo*, de Gloria Stolk, aparece en las librerías caraqueñas gracias a la edición de la tipografía Vargas. Leída bajo el antecedente de sus publicaciones *Diamela* (1953) y *Bela Vegas* (1953), este texto, culminante en la trayectoria de Gloria Stolk, demuestra un viraje en su

modo de representar y encarar la temática femenina¹. Cada vez más deslastrada de la posición enmascarada y sutil, se acerca a las instancias de consagración con una novela que renuncia a algunas de las concesiones que había asumido en las anteriores. La narrativa emprende el tono de denuncia, de resentimiento para establecer una alianza con el tono en primera persona que relata el testimonio de las desventuras de la protagonista. La elección de semejante título, *Amargo el Fondo*, demuestra el impulso de cancelar el ideal idílico que en sus narraciones precedentes consideró la solución romántica.

En este sentido, Stolk retoma el tema de la identidad y al igual que ciertas narraciones de escritoras que aparecen en la década del 20 aborda: “una necesaria reestructuración del yo de la protagonista y una nueva conciencia de su cuerpo, junto a su novedosa relación con los objetos del entorno inmediato” (Masiello 1985: 808). Por ello, temas como la familia, la maternidad y los deseos insatisfechos siguen acaparando su interés. Paralelamente, a esta posición más radical, la autora no abandona su preocupación por hacerse de un público más amplio, por lo cual seguirá en la temática, alejándose del estilo de la novela para acercarse al formato asociado a los gustos populares, como el folletín. Combinación que fragmenta el relato haciendo, por momentos, insostenible su pacto de lectura.

Desde esta sobreposición de elementos, me interesa reflexionar acerca del modo en que Gloria Stolk intenta retomar y discutir la herencia de las novelas de Teresa de la Parra, a partir de una mezcolanza de formas que, incluso, comprende el melodrama. Como siempre desde una lectura dialógica, entiendo la práctica de construcción de sentido, desde varias voces, tensiones y consentimientos, distancias y cercanías con la herencia de esta escritura marcada por lo femenino.

Por tanto, llegado el momento de la publicación de esta novela, al intentar trazar esta trayectoria, encuentro complicado comprender cómo manobra en el campo cultural de los 50, en tanto su temática eminentemente sentimental recurre a formas y a estéticas, ya para ese momento muy desgastadas, propias de la novela rosa o, en la mejor de las comparaciones, de la novela romántica. Sin embargo, a pesar de las formas rezagadas, algunos recursos novedosos

1 El cambio que se sucede en la escritura femenina que busca reconocimiento y visibilidad en espacios de enunciación, que tradicionalmente no habían sido definidos como exclusivos para ella, es un tema que abordo en el artículo titulado “El Campo Cultural Venezolano de los años 50: un espacio abierto a la escritura femenina” (aceptado para su publicación por la Revista *Letras*). En el caso de Venezuela, a partir de finales de la década de los 40, se hace evidente la presencia y triunfo de las escritoras en concursos renombrados como el *Aristides Rojas* y la publicación de sus textos en editoriales que tradicionalmente estaban delimitadas a seleccionar únicamente a autores, como por ejemplo la Asociación de Escritores Venezolanos o la Tipografía Vargas.

resaltan. Creo no ser demasiado benevolente al considerar una lectura de las rupturas que supone este texto a partir de las tensiones y contradicciones de un discurso de contracorriente atrapado en las formas más complacientes. Con esta perspectiva, de negociaciones y de transacciones –que muchas veces supusieron perder–, me intereso en los quiebres que este relato emprende con la representación tradicional del sujeto femenino.

En este orden de ideas, el caso de la novela que analizo seguidamente es ejemplo de contradicciones discursivas que dificultan pensar en prácticas culturales alternas al orden dominante. Para no caer en esta lectura tradicional que olvida el contexto histórico de un proyecto creador, me interesa la construcción de la imagen de la mujer en la narrativa que resulta de una mirada dividida –recordando en cierto modo ese *Strabismic vision*² que define Ricardo Piglia– que asume un sujeto literario frente a dos referencias encontradas. Tomo prestada esta imagen en tanto, me autoriza a pensar una escritura contradictoria que, por un lado, reproduce un sistema narrativo anticuado, recargado, tradicional y paralelamente apela a formas de representación de avanzada que cuestionan el discurso dominante. Por tanto, persigo en mi lectura signos de interrogación sobre categorías fronterizas, fisuras que se abren en estructuras inamovibles y que suben el volumen a voces que siempre habían hablado, pero en murmullos.

Alzando la voz, en tono de diario...

“Guardo apresuradamente estas líneas escritas al azar” (1957: 26) es una de las últimas frases del segundo capítulo de *Amargo el Fondo*. La escena que cierra esta sentencia: Gisela, perdida en sus disertaciones, debe callar ante la llegada del marido. El silencio impuesto por la presencia masculina cesa el diálogo que había abierto su escritura. En el primer capítulo, se completan las pistas enviadas al lector que venía atendiendo un monólogo para advertir el artificio del diario íntimo. “Refugio de papel”, “mi cuaderno blanco”, “cuadernillo de predilección”, la imagen del diario funciona, de entrada, como el espacio que la protagonista elige para contar sus alegrías:

Porque la dicha se me desborda y porque con los hombres, así sean amorosos y tiernos, no se puede hablarlo todo, me he decidido hoy a volcar estas impresiones sobre papel... Ya de niña lo hacía algunas veces cuando una

2 Si bien este término *Strabismic vision* lo utiliza Ricardo Piglia (1994) para pensar la relación dual que establece un discurso atravesado por una doble visión, hacia la práctica política y hacia la literatura extranjera, me interesa el sentido que este término imprime a dos tiempos asincrónicos en una mirada: el de un ojo fijo en el pasado y otro en el futuro (130).

pena oculta o una inesperada alegría me despertaban el afán de confidencias... Luego rompía aquellas notas que no iban destinadas a nadie, pero que me ayudaban a soportar el peso de mi intimidad no compartida, mi soledad de niña sin madre que nadie se atardaba en penetrar (Stolk 1957: 14).

La sutileza de la confesión que supone escribir para sí mismo, pretende dar fe de lo genuino de los sentimientos de Gisela, que no encuentran escucha en su pareja. En efecto, la escritura íntima intenta hacer verosímil la inocencia de una protagonista que en el avance de sus memorias descubre el mundo de simulacros en que construye su vida (ella definida en el ser diáfano e inocente que queda atrapada en la red que le es tendida a su alrededor). El diario, como diálogo consigo mismo, se propone en una escritura sin interlocutor a quien engañar, como espejo del narrador. Como imagen, la idea del espejo muestra los descubrimientos de las verdades y engaños de sus relaciones, pero también sus cambios. El reflejo de sí también funciona como movimiento de cuestionamiento y desfiguración que se presta para llegar a los extremos de la posibilidad de encontrarse a sí misma: “Por eso tal vez estoy vagamente descontenta, nebulosamente infeliz y me contemplo al espejo largamente cada mañana... Torre vacía, jaula sin cantos, puerta del cielo que nadie cruza” (1957: 128). El juego de las contemplaciones: el espejo y el diario permiten cuestionar una imagen insuficiente, inacabada y en esa incapacidad asumida es posible construir nuevos sentidos.

Esta escena de la joven, escondida en su cuarto, desahogándose a solas, inmediatamente entabla relación con las heroínas de Teresa de la Parra. El artificio del diario y las memorias habilitan a los personajes de De la Parra a utilizar la voz narrativa para exponer los dilemas de su condición de subordinada, de un modo que se esconde en el relato espontáneo de una escritura casi catártica. En relación con esto, Bladimir Ruiz apunta que en *Ifigenia*:

el acto escritural como poder liberador dentro de la novela problematiza, aunque sólo sea subrepticamente, el carácter dominante del discurso masculino. De esta manera, desde la esfera privada y por medio de la escritura, la mujer invade el espacio público dominado por el pensamiento patriarcal (1999: 168).

Del mismo modo, en el relato de Stolk, ante el descubrimiento de la traición, el diario pasa a tener la función de espacio del desahogo para asumir la palabra sin convencionalismos. Palabra que no demuestra vergüenza en narrar los cambios en la vida de la protagonista: la pérdida de los referentes familiares, las búsquedas profesionales y las experiencias funestas vividas con cada una de sus parejas. En esta reedición de la temática de De la Parra, no sorprende que al igual que sus heroínas, Gisela sea huérfana, más aun, cancelar los lazos

familiares será también una constante en todas las novelas de Stolk: “Mi buen cuadernillo que recibe y calla y que, paciente, reemplaza a ratos los oídos mansos de la madre que no tuve, del amor que creí tener y no tenía” (1957: 63). En este caso, la familia de Gisela (un padre y una madrastra) se muestra compuesta por figuras secundarias, desautorizadas durante el relato.

Frente a la ausencia materna, aparece una sustituta que se convierte en la confidente y la salvadora. El personaje de Blanca³ se construye como puente para el cambio en la vida de la protagonista: ante el descubrimiento de la traición, ella le ofrece su apoyo incondicional para abandonar a su esposo. Y, al contrario de ciertas novelas femeninas en las que todas están de manos atadas, Blanca se convierte en sostén económico, ofreciéndole una casa a Gisela para que pueda emprender una vida independiente. En consecuencia, la solidaridad entre las mujeres construye un elemento primordial en el proceso de transformar los lugares asignados.

Como relaciones laterales Francine Masiello (1985) destaca en *Ifigenia* (1924) estos nuevos nexos que desafían los orígenes familiares —a pesar de centrar la temática en el deseo en pos de un hombre inalcanzable—:

Por medio de las amistades, se subraya repetidamente el desprecio por el código civil y se propone el común entendimiento de amigas encima de la autoridad anónima... las alianzas entre amigas ofrecen una manera de tratar con los códigos sociales y la representación de la historia (817).

Subvertido el orden familiar y patriarcal, ellas construyen un espacio distinto a las convenciones sociales. Además de Blanca resaltan Teodora y Linita, que se muestran poco atadas a las relaciones de sumisión. Esta última es la amante de su ex-marido, quien se ha vuelto a casar, y Teodora, seductora y “destrozadora de corazones”, es quien más polemiza con los roles tradicionales. Su trayectoria en el relato destruye toda dependencia con la figura masculina: es soltera por decisión, mantiene a su familia (incluyendo a su hermano) y, además, se convierte en madre cuando decide adoptar a Lucila, la hija de una lavandera que había muerto (otra huérfana para el relato). Asimismo, y muy a diferencia de Gisela, no sufre por sus decisiones. La relación entre Gisela y Teodora es muy cercana, en sus diálogos es evidente que ambas son confidentes y se apoyan en sus extravagancias. Ante su determinación de adoptar a Lucila, Teodora va en busca de su amiga:

3 Es interesante notar cómo se reeditan los mismos nombres y relaciones que en los textos de Teresa de la Parra. En *Memorias de mamá Blanca*, mamá Blanca ofrece el apoyo que es incapaz de brindar una figura paterna incompetente incluso para resolver la situación económica familiar.

- Lucila es soberbia ¿verdad? Parece un animalito de Walt Disney con su frente amplia, su barbilla en punta y sus ojos de terciopelo negro. Vamos a ser felices la dos. La voy a mimar de lo lindo. Ahora me marcho Gisela. Quise saber solamente si tú, la idealista, me aprobabas.

Asentí con la cabeza, mientras iba a buscar a la casa algunos dulces para la pequeña Lucila. Las palabras sobraban. Ya en la puerta, Teodora me pone una mano sensual y bien cuidada sobre la manga:

- Oye Gisela. Lo que te dije hace un momento sobre el matrimonio son desahogos de solterona. No me tomes en serio. Para ti es la solución ideal. Y desde luego yo no hago más que cosquillear sin malicia al bueno de Juan Pablo. Él es el hombre que más te conviene. En cuanto al tal Gerardo...
- Es un idiota.
- De acuerdo.

Reímos las dos. Lucila también ríe, sin saber de qué (1957: 107).

En esta emancipación de parentescos, las relaciones se construyen por elección. El modelo simbólico del padre protector y generador de todo significado (Masiello 1985: 809) desaparece permitiendo que los sujetos femeninos asuman esta autoridad. Víctimas de la injusticia; ellas se protegen entre sí. Esta posición abiertamente política, dibuja un mapa de lugares que se enfrentan como dos polos irreconciliables: Gisela y sus compañeras en contra de los prejuicios de la clase media caraqueña. Esta construcción muy polarizada, devela el enfrentamiento entre las nuevas subjetividades y las instituciones tradicionales de la vida social (familia, matrimonio, sexualidad, roles...).

Por tanto, en la búsqueda de esta representación muy calculada, no sólo las mujeres de avanzada se muestran en el mapa de caracteres que exhibe la novela. Al otro extremo, al lado de los sujetos masculinos, se encuentran aquellas atrapadas en matrimonios por conveniencias y en el papel de amas de casa. Descritas como inútiles, en el diario, la voz de Gisela las repudia profundamente, no sólo por su sumisión, sino también por intentar arruinar su amistad con Teodora. Este es el tipo de feminidad que reprocha el relato: seres dependientes que intentan destruir moralmente a aquellas que intentan liberarse de los estereotipos. Sin tonos de grises, la novela lleva a subjetividades extremas, en bandos opuestos que no permiten lugares intermedios, la independencia es el objetivo último que buscan las protagonistas.

En este sistema patriarcal desmoronado, las relaciones homosexuales asientan nuevas tensiones al modelo familiar. Además de la actitud bisexual de Teodora y su posicionamiento en el lugar del padre y la madre, la libertad con que se describen relaciones de pareja alternativas permite ampliar el registro de definiciones que se estrechaban, en las representaciones clásicas. En una escena

muy curiosa, Teodora es acusada, en medio de una fiesta, de haber causado el último escándalo de divorcio en Caracas. Una audiencia encantada por su *charme* escucha sin escándalo la curiosa defensa que hace de sí misma:

- De veras ¿No fue que tú lo enamoraste, que lo unciste en tu carro y lo hiciste olvidarse de la pobre Marianita, bonita, blanca como un vaso de leche cortada y delicada de salud?
- Eso dice ella y eso deja decir él, prefiriendo esta versión, que por lo menos pone a salvo su orgullo masculino, a la fea y contrahecha verdad. Marianita, que antes de condescender en casarse con Vicente, compartía su hogar con su amigueta Carola, ha vuelto a vivir con ella al día siguiente de separarse de su marido. Son amigas íntimas desde el colegio. Se completan muy bien. Marianita es frágil, imperiosa, neurótica y rica. Carola, recia, competente, pobre y sedante (1957: 93).

A pesar de dejar entrever el deseo homoerótico, lo tibio del abordamiento del tema gay, en esta novela, recuerda el “homosexualismo disciplinado” o el “homosexualismo biológico” que Hugo Achugar (1999: 102) señala en la obra del uruguayo, Nín Frías. Para Achugar este “amor uránico” que define, en su obra Nín Frías es legitimado mientras no atente contra la formación del núcleo familiar. De igual modo, en *Amargo el Fondo*, estas relaciones no trastocan el ideal familiar, ni desvía a la protagonista de ese deseo casi obsesivo de perseguir y discutir la institución del matrimonio.

A esta comunidad alternativa que construyen las mujeres en la narración, se suma el personaje de Lilia. El modelo que corresponde a Lilia se marchita por haber quedado atrapada en un matrimonio muy infeliz y del cual no fue capaz de liberarse por la presión familiar. Al final de su vida conoce a Gisela, a quien considera su heroína (“un paradigma del valor y de la audacia”) por lo que le entrega, al momento de morir, su fortuna. En este gesto, Lilia libera a Gisela, a Teodora y a Lucila de la sumisión de un matrimonio por conveniencia. En este sentido, la ficción cancela las tradicionales salidas de la novela romántica.

Volviendo a la intertextualidad con las novelas de De la Parra, que indican un diálogo abierto, retomo el análisis de Sonia Mattalía, en *Máscaras suele vestir* (2003), acerca de la novela *Ifigenia*. Del texto de Mattalía me interesa resaltar su perspectiva acerca del modo en que la fusión de un narrador-personaje construye una teoría del sujeto deseante y del posicionamiento femenino (167). Esta lectura que propone comprender el recurso del diario como una ilusión referencial:

La escritura autobiográfica imposta una voz que pretende hacer resonar en la letra impresa. La figuración del yo –su verosimilitud– se afirma en ese intento de hacer pasar la voz como si estuviera en la letra. *Yo hablo, yo*

recuerdo, yo consigno mis recuerdos, mi experiencia, trazan el decurso que va de las confesiones, a las memorias, al diario. En *Ifigenia* la impostación de una voz convierte al personaje en narrador y dota al narrador de la máscara de la escritura (175).

Avanzo a partir de la observación de Mattalía en tanto tomo de su trabajo la idea de la autobiografía como artificio del colocar y quitar máscaras. En deuda con esa última imagen, pienso que en *Amargo el Fondo* la máscara que se devela es la de la mujer perfecta, feliz en su estereotipo, realizada en el claustro de lo doméstico –intento de testimonio que se distingue profundamente en la temática de las novelas anteriores–. La bella salida del manual –elegante, delgada, comedida en su hablar– grita en esta escritura, redundante en la queja y desprecia su condición.

Si las novelas anteriores de la autora coqueteaban con los estereotipos femeninos, en esta novela, este juego se evidencia como farsa. Si retomamos la función de los estereotipos, que señala Miguel Ángel González Abellás, como elementos estabilizadores (2003: 15), cuestionarlos, en cuanto quitarles la máscara significa desequilibrar, hacer evidente aquello que debe ser ocultado. Si lo bello es que lo “naturalmente” debería ser visible; lo extraño es lo siniestro, aquello que debería estar oculto y ha sido develado⁴. La mujer en este relato de Stolk se convierte en amenaza, en el sujeto que cancela su máscara angelical y no mantiene ni su servidumbre ni su estereotipo, en tanto se convierte en una fuente que contamina, destruye y cuestiona. Retomo de Freud, la pregunta que se plantea sobre lo siniestro, la parafraseo para pensar este traslado de sentidos que ocurre cuando el significado de lo cotidiano se transforma hacia aquello que produce angustia: ¿Qué provoca que la mujer como modelo familiar se convierta en una amenaza?, ¿Cuál es el tránsito que permite sobreponer la carga semántica de lo extraño sobre lo doméstico? Creo que intentar responder esta cuestión a partir de los virajes que se descubren sobre la imagen de lo familiar permite seguir el hilo de la discusión que emprende este texto con la representación de la mujer.

4 El desplazamiento que hace evidente aquello que se mantenía oculto recuerda la idea de la definición de *Lo siniestro* acuñada por Freud. El término *lo siniestro* es la traducción de la definición de *unheimlich* que ofrece Freud en su texto que comparte este mismo título (1919). El sentido que le atribuye al término está relacionado con aquellas cosas conocidas y familiares que pueden tornarse espantosas. Así es el opuesto de término *heimlich*: lo íntimo, lo familiar, lo doméstico.

Desplazamientos y tránsitos: qué hacer con el espacio doméstico de las dos Giselas

Amargo el Fondo comienza con una Gisela doméstica y domesticada. Feliz de su vida conyugal apunta en un diario las satisfacciones que ésta le ha traído: un esposo responsable, una casa con un gran jardín y un hijo en camino. En esta vida apacible y predecible, Gisela descubre que está siendo engañada por su marido con una vecina de un “chabacanismo insoportable” (1957: 34). La falta de compromiso y de “buen gusto” de su marido la lleva a abandonarlo inmediatamente. Sin actos sobresaltados, ni exagerados apunta en su diario las razones que da a sus cercanos de su decisión de separarse: “Tuve que explicarle que no se trataba de un hecho punitivo, ni melodramático, sino muy simplemente, de una imposibilidad de convivir con él. [‘]No es cuestión de moral sino náuseas[’,] les dije” (1957: 36). En esa referencia se refuerza la relación de la mujer con su cuerpo, cómo sus decisiones están atravesadas por su conexión con éste. Volver al cuerpo, inscribe a Stolk en esa escritura que comparte la fantasía primigenia que define Nelly Richard (1996) como reivindicación de una feminidad originaria que la escritura debería rememorar y transmitir (740). Este carácter esencialista de la identidad del género entrapa a este texto en la búsqueda de una condición natural que termina por construir atributos inevitables.

Sin embargo, debo resaltar que rescatar la propiedad sobre el cuerpo significa el privilegio de un sujeto que pasa de ser objeto del deseo, a objetar sobre su deseo. Ahora, este discurso de la queja sobre el cuerpo y los deseos es aquel que evidencia aquello que estaba oculto. Es decir, que el ángel del hogar no es tal cuando habla de sus infelicidades y hace visible todo aquello que los demás evitan.

En la narración, la historia de Gisela comienza cuando al separarse de su marido comienza su desarrollo profesional como floricultora, haciendo nuevos injertos y rosas exóticas alcanza reconocimiento y una holgada posición económica. En este momento parece alcanzarse la plenitud de una mujer satisfecha por sus éxitos. Sin embargo, cuando obtiene esta estabilidad el personaje asume un tránsito complicado, en el que dilapida el capital que había acumulado al embarcarse en una relación destructiva, fuera de los límites de lo aceptado.

En consecuencia, no parece haber una situación ideal para esta mujer emancipada. Víctima de este destino inevitable cae en las “trampas del amor”... y aquí comienza su descenso. Cegada por un amante cruel, Gisela comienza un nexo destructivo. En este sentido, el relato echa abajo cualquier posibilidad de construir afectos satisfactorios: después de despachar a los pretendientes

ideales, la protagonista insiste en desear a un hombre maltratador. Y aunque prevenida por los demás personajes femeninos, queda atrapada en una relación desigual, en la que ella siempre está por encima: ella rica y el pobre; ella profesional y el vividor; ella fiel y él un mujeriego... y así continúan todas las dicotomías posibles en las que pudieran perder los personajes masculinos. La narración se va deslizando hacia el melodrama y Gisela termina siendo vejada por un hombre que no soporta su superioridad. Las escenas insisten en el desagrado que le generan los éxitos de ella: “¿Cómo se te ocurre venir a verme aquí, cargada de joyas, con ese traje que vale tres meses de mi sueldo?... ¿Qué les diré luego a mis compañeros de oficina? (1957: 188)”.

Y en un final que contrasta de un modo casi ridículo con el desarrollo anterior de la historia, ella queda embarazada y, al verse despreciada por su amante, ante la negativa de éste de casarse, se lanza de un balcón arrastrándolo a él. En el desatinado intento, Gisela se salva al caer sobre Omar, quien queda desfigurado. Cancelado, de nuevo, el amor; la protagonista, en una clínica, espera el futuro con el deseo de convertirse en madre soltera —y para evitar más sufrimientos— de un varón. En este último acto, que se aproxima temerariamente al guión de una telenovela, se evidencia el contraste con la primera Gisela, quien se mantenía alejada de todo sentimentalismo y centrada en su horizonte profesional. Aquí el interrogante insiste en el tránsito de este sujeto angelical que cierra el relato confesando su crimen pasional, en la espera de “eso que la ley llama su justicia” (Stolk 1957: 201).

En relación a la mujer criminalizada, Josefina Ludmer ha mostrado el modo en que el delito en la ficción funciona como “demarcación que cambia el estado simbólico de un objeto” (1999: 781). En esta trayectoria descendente, Gisela es castigada en el relato no por abandonar la esfera doméstica, sino por desear volver a ella. Caer en las fuerzas siniestras de la pasión convierte a la mujer en un sujeto irracional que, en su enfrentamiento con el poder, pierde su raciocinio. Aquí lo siniestro, al contrario de la escritura tradicional, es la vida íntima: viciada, absurda, llena de mentiras e hipocresías. En este sentido, el relato pone la lupa en la pasión como una amenaza destructiva para las mujeres.

En este juego de perder-perder, la novela cancela la imagen idílica tradicional al convertir a la protagonista en una delincuente. Aunque impotente y empujada por las circunstancias, esta víctima-victimario se demarca más allá del límite del criminal. Aquí termina Stolk de pagar su pacto con la tradición, con personajes sin salidas, que son sancionadas al no encontrar su lugar. A medio camino, el hogar se presenta como la cárcel del engaño y, sin embargo, el extramuros doméstico como un espacio donde los deseos tampoco se logran satisfacer.

Referencias bibliográficas

- Achugar, Hugo. "Apuntes sobre la construcción de un nuevo espacio en la literatura homoerótica latinoamericana". *Revista Estudios*, 13, 7, enero-junio (1999): 91-106.
- Franco, Jean. "Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura latinoamericana". *Revista Hispamérica*, 45, XV (1986): 31-43.
- Freud, Sigmund. *Conferencias de introducción al psicoanálisis*, Vol. XVI (1916-1919). Buenos Aires, Madrid: Amorrortu, 1978.
- González Abellás, Miguel Ángel. *Jugando con estereotipos*. México: Pliegos, 2003.
- Ludmer, Josefina. *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Perfil, 1999.
- Masiello, Francine. "Texto, ley, trasgresión: especulación sobre la novela (feminista) de vanguardia". *Revista Iberoamericana* 132-133 (Jul. 1985): 805-822.
- Mattalia, Sonia. "Del banquete transmoderno: cuerpo, imágenes y letras". *Revista Estudios*, 13, 7, enero-junio (1999): 41-56.
- . *Máscaras suele vestir: pasión y revuelta, escritura de mujeres en América Latina*. Madrid: Iberoamericana, 2003.
- Parra, Teresa de la. *Obra*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1992.
- Piglia, Ricardo. "Sarmiento the Writer". Halperín Donghi, Tulio et al. *Sarmiento: Author of a Nation*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1994. 127-144.
- Ruiz, Baldimiz. "Ifigenia y la incorporación de la mujer al proyecto nacional". *Revista Estudios*, 13, 7, enero-junio (1999): 161-173.
- Stolk, Gloria. *Bela Vegas*. Caracas, Madrid: Edime, 1953a.
- . "Diamela". *Revista Elite*, 1.429 a 1.435, del 21 de febrero al 4 de abril de 1953b.
- . *Amargo el fondo*. Caracas: Tipografía Vargas, 1957.
-

Fecha de recepción: 20-02-08 / Fecha de aprobación: 17-10-08