



La mujer como objeto de la mirada masculina en *Madama Sui* de Augusto Roa Bastos

The Female as Object of the Male Gaze in *Madama Sui* by Augusto Roa Bastos

LAURA WELSCH

Universiteit Gent, Bélgica

laura.welsch@ugent.be

ORCID-ID: <https://orcid.org/0000-0001-9870-5831>

| Abstract: This article analyses the female figure in *Madama Sui* (1996 [1995]) by Augusto Roa Bastos, by questioning the image of women that underlies the narrative discourse as well as the narrative strategy that shapes the novel's main figure. Drawing on the theories of philosophical feminism and reflections on ways of seeing, the analysis shows that Madama Sui emerges as the object of the male gaze who (re)constructs her life and figure. Based on the identities assigned to Madama Sui, which fuel the image of Japan and the East-West dichotomy in the text, this article also reflects on the allegorical link between the story of Madama Sui and the history of Paraguay, which is reinvented in the novel.

Keywords: Augusto Roa Bastos; Female figure; Philosophical feminism; Ways of seeing; Japan; Paraguay.

| Resumen: Este artículo analiza la figura de la mujer en *Madama Sui* (1996 [1995]) de Augusto Roa Bastos, interrogando la imagen de la mujer que subyace al discurso narrativo y la estrategia narrativa que moldea la figura principal de la novela. Recurriendo a las teorías del feminismo filosófico y a reflexiones sobre modos de ver, el análisis muestra que Madama Sui emerge como objeto de la mirada masculina que (re)construye su vida y figura. A partir de las identidades asignadas a Madama Sui que nutren la imagen de Japón y la dicotomía Oriente-Occidente en el texto, el artículo también reflexiona sobre la relación alegórica de la historia de Madama Sui con la historia del Paraguay que el autor reinventa en la novela.

Palabras clave: Augusto Roa Bastos; Figura de la mujer; Feminismo filosófico; Modos de ver; Japón; Paraguay.

Publicada en 1995 y ganadora ese mismo año del Premio Nacional de Literatura del Paraguay, *Madama Sui* es la única novela de Augusto Roa Bastos (1917-2005) en la que una figura de mujer ocupa –o parece ocupar– un lugar protagónico. Guiado por la hipótesis de que Madama Sui emerge, no como sujeto, sino como objeto de la mirada masculina que (re)construye su vida y figura, el propósito de este artículo es cuestionar el aparente protagonismo del personaje central de la novela. Puesto que Sui no es dotada –como mostraré– de la capacidad de trascender las identidades que los narradores le asignan, tampoco puede ser considerada protagonista de la historia que se supone suya.

El primer apartado, además de ofrecer una aproximación a la novela, reflexiona también sobre la relación entre realidad y ficción. El segundo apartado enfoca la imagen de la mujer que se refleja en el discurso del autor ficcional y problematiza la idea de una escritura propiamente femenina que este postula. Asimismo, aborda la relación entre, por una parte, Sui y su madre y, por otra, entre las dos mujeres y la historia del Paraguay y del Japón, los dos países que juegan un papel importante en la novela. El tercer apartado se apoya en las teorías del feminismo filosófico para argumentar que Sui no posee la capacidad de constituirse como sujeto. Además, se sostiene allí, en base a reflexiones sobre modos de ver, que la construcción de Madama Sui corresponde a una serie de mecanismos mediante los cuales la identidad de la mujer se crea en función de la mirada masculina. A continuación, esta lectura es contrastada con otra lectura que reconoce en *Madama Sui* una postura feminista de su autor. En el cuarto apartado se analiza la imagen del Japón en la novela, una imagen estereotipada que refuerza la dicotomía entre Oriente y Occidente que emerge en el texto. En este contexto se establece un diálogo con lecturas críticas que perciben una relación alegórica entre la transformación de Sui en geisha –una artista tradicional japonesa– y la posible recreación del Paraguay, que en la novela se presenta como país degradado. La reflexión sugiere que la imagen de la geisha resulta particularmente útil para imaginar la figura de una mujer, en cuyo cuerpo se proyectan los recuerdos, ideas y deseos de quienes (re)construyen su historia y memoria.

1. MADAMA SUI: UNA APROXIMACIÓN

Madama Sui forma parte de una serie de novelas publicadas por Roa Bastos en los años 1990, que incluye además las novelas *Vigilia del Almirante* (1992), *El fiscal* (2005 [1993]) y *Contravida* (1995 [1994]). Debido a motivos políticos, Roa Bastos dejó el Paraguay en 1947 para instalarse primero en Argentina y a partir de 1976 en Francia, donde residiría hasta 1996, cuando volvería a radicarse en Asunción. La mayor parte de la obra narrativa del autor apareció durante su vida en el exilio, incluidas las novelas

Hijo de hombre (1960, versión corregida 1983) y *Yo el supremo* (1974), así como los libros de cuentos *El trueno entre las hojas* (1953) y *El baldío* (1966).¹

Madama Sui es un texto que deviene novela en dos sentidos: en tanto que el lector real se encuentra ante una obra narrativa de ficción (la novela como género literario) cuyo autor real es Augusto Roa Bastos, y mediante los paratextos, principalmente el prefacio que enmarca la reconstrucción de la historia de Madama Sui y cuyo autor ficcional se identifica con las iniciales “A.R.B.”.² La reconstrucción de la historia de vida de Madama Sui a través de la voz del narrador se presenta así como relato marco de la novela de A.R.B. dentro de la novela de Augusto Roa Bastos. El narrador reconstruye la vida de Madama Sui en un tiempo posterior a la muerte de esta figura, basándose principalmente en sus propios recuerdos y en una serie de conversaciones que dice haber mantenido durante sus viajes a Manorá, el pueblo natal de Sui, con Ottavio Doria, un amigo de Sui. Las conversaciones con Ottavio Doria, y en menor medida con otra informante, son reproducidas de manera directa, mientras que la mayoría de las demás informaciones aparecen incorporadas en el relato que el narrador arma a base de un supuesto diario de Sui del que falta la última parte. No es fácil decir hasta qué punto este relato es una reconstrucción de la vida de Sui basada en recuerdos y en dicho diario, y hasta qué punto se trata de una invención del narrador. De todas formas, el relato incluye distintas escenas en las que se retrata la vida de Sui, o se reproducen las conversaciones con los informantes, principalmente con Ottavio Doria.

Madama Sui, presentada por A.R.B. como personaje histórico, nació en Paraguay en los años 1960 con el nombre de Lágrima González Yoshimaru Kusugüe, de madre japonesa y padre paraguayo. Su apodo Sui es la forma abreviada de *suindá*, el nombre del ave nocturna de la familia de las lechuzas cazadoras que inmoviliza a sus presas con su chistido envolvente, imagen que en el pueblo de Sui también se la atribuye a ella. Sui amará toda su vida a EL –opositor al régimen y perseguido por el mismo poder déspota al que Sui se entrega sexualmente–, un amor de infancia cuya identidad no es revelada y que, más que como persona, también puede ser leído como símbolo. EL tendrá el mismo final que el protagonista de *Contravida*, momento en que la historia de Madama Sui confluye con la novela anterior del autor real y recrea su final.

¹ Desde luego, Roa Bastos no solo fue autor de novelas y cuentos, sino también de poesía, ensayos, obras de teatro, guiones de cine, textos periodísticos y canciones. Además de los dos libros de cuentos mencionados –*El trueno entre las hojas* y *El baldío*–, publicó otros cuatro libros de cuentos: *Los pies sobre el agua* (1967), *Madera quemada* (1967), *Moriencia* (1969) y *Cuerpo presente y otros cuentos* (1971). Estos cuatro libros, que incluyen pocos cuentos completamente nuevos, dan cuenta de las repeticiones y variaciones que caracterizan la obra del autor. Para un estudio sobre las repeticiones en los libros de Roa Bastos, véase el artículo de Rosalba Campa (1987), que las define como un sistema textual. Con respecto a la “poética de las variaciones” del autor, véase por ejemplo el trabajo de Sara Carini (2013) sobre el cuento “La excavación”.

² La primera edición de *Madama Sui* estuvo a cargo de la editorial Seix Barral. Las referencias a la novela en este artículo se refieren a la segunda edición de Seix Barral, de 1996. En la tapa de estas ediciones la referencia al género es explícita: *Madama Sui. Novela*. No así en las ediciones de Alfaguara, Norma o Servilibro.

A sus 15 años, Sui es coronada Miss Paraguay y “desciende” desde su hotel –significativamente de nombre japonés, símbolo de la cultura oriental en la novela– al “serrallo” de un dictador de origen alemán –símbolo de la decadencia occidental–, donde se convertiría en hetaira y prostituta favorita del “Gran hombre”. A continuación del segundo año de su servicio, Sui, que domina el japonés y de niña se inició en la cultura japonesa en una colonia cerca de Manorá, viaja al Japón en un viaje oficial junto al dictador y decide quedarse un año más en el país de su madre, donde se especializa en artes y artesanías tradicionales y va adoptando rasgos de geisha. Al volver al Paraguay, Sui es dada de baja de su servicio de sumisión al dictador y vuelve a su pueblo natal. Hacia el final de la novela, EL llega al pueblo de Manorá, perseguido por sus enemigos, y se incinera en un árbol, un tarumá en llamas. Sui, a sus 20 años, elige la misma muerte junto a las cenizas de EL.

El prefacio del autor ficcional sugiere que la novela participa en la construcción de la memoria sobre una figura histórica, “excrada o exaltada en imágenes contradictorias y confusas, como ocurre por lo general con el recuerdo de las personas de naturaleza excéntrica” (Roa Bastos 1996, 7). Desde luego, Madama Sui solo existió en la ficción creada por el escritor Augusto Roa Bastos y es real solamente desde el punto de vista de A.R.B.³ En esta relación entre realidad y ficción radica el desfase del autor real Augusto Roa Bastos respecto del autor ficcional A.R.B. Mientras que en el prefacio la figura del autor ficcional apunta a la figura del autor real, también hay momentos en los cuales el autor real inscribe su obra y figura en el mundo de la ficción. Teniendo en cuenta que Roa Bastos no vivió en el Paraguay durante la larga dictadura de Stroessner y que esta emerge como trasfondo histórico en sus últimas tres novelas, la inscripción de rasgos autor-biográficos en personajes que se presentan como (escritores) revolucionarios en oposición al régimen (como Félix Moral en *El fiscal*, el protagonista de *Contravida* y EL de *Madama Sui*) puede interpretarse como una resistencia que el autor real ya solo puede ejercer en la ficción.

2. LA IMAGEN DE LA MUJER EN LA NOVELA

En el prefacio de A.R.B. se perfila una imagen de la mujer basada, en primer lugar, en la maternidad: la mujer, “hacedora de vida”, que posee, según A.R.B., un lenguaje y estilo particular que permitiría hablar de una escritura propia de la mujer (Roa Bastos 1996, 11). En uno de sus textos reunidos en *Valoración de la mujer paraguaya*, el autor real habla del “don de la maternidad”: “Aún [sic] la mujer estéril lo tiene y quizá siente con más ahínco todavía ese deber de la madre” (Roa Bastos 2014, 18). En el prefacio

³ Siempre que uso las iniciales A.R.B. me refiero al autor ficcional del prefacio y no al autor real Augusto Roa Bastos. En el prefacio, A.R.B. se atribuye la autoría de la historia de Madama Sui, es decir del texto principal que junto con el prefacio y epílogo compone la novela *Madama Sui*, cuyo autor real es Augusto Roa Bastos.

de A.R.B., esta idea, que reafirma las asignaciones patriarcales al género femenino, se manifiesta de la siguiente manera:

Por todo lo que antecede con respecto al drama de las mujeres en un país casi desconocido de América del Sur, he tratado de escribir la historia de Madama Sui tal como la hubiera escrito una mujer. Quiero decir: he tratado de hacerlo con la sensibilidad y la noción del mundo, con el estilo y el lenguaje propios de la mujer, a quien su capacidad de engendrar vida, de asegurar la continuidad de la especie, de preservar lo esencial de la condición humana, le otorga la intuición natural de saberlo todo aun no sabiendo que lo sabe. Don casi siempre negado a la imaginación masculina (Roa Bastos 1996, 11-12).

De acuerdo con la visión de A.R.B., mientras la mujer posee “la intuición natural de saberlo todo aun sabiendo que no lo sabe”, el hombre posee una “imaginación masculina” que carece, “casi siempre”, de la intuición de la mujer por carecer del sistema reproductor del sexo femenino. Antes de abordar la idea de una escritura propia de la mujer, es interesante señalar otra oposición entre mujer y hombre en el prefacio de A.R.B., que reduce la relación entre los géneros a una relación entre víctima y victimario:

También la mujer, hacedora de vida, se está haciendo a sí misma. O sea, se está *transformando*, en procura del lugar que le corresponde en la vida social, en la que a pesar de sus progresos sigue estando sometida a las normas de un mundo construido por el hombre a imagen de sus privilegios; del hombre dominador y a la vez eunucoide, cuya virilidad no es más que su brutalidad (Roa Bastos 1996, 11; énfasis en el original).

A la mujer como “hacedora de vida” se opone la imagen de su victimario, basada en una asociación problemática entre un cuadro clínico (el eunucoidismo) y la idea de una virilidad carente que se expresa en brutalidad. La imagen del hombre dominador remite a los regímenes autoritarios a los que están sometidas, o se someten, dos de las figuras femeninas en la novela: la dictadura paraguaya de la que fue “víctima propiciatoria” Madama Sui (Roa Bastos 1996, 9), y el nazismo alemán al que se entregó la celadora Friné de origen judío, otro personaje importante. Al final de la novela, esta idea de la mujer víctima se ilustra mediante el suicidio de Sui, que poco antes de su muerte asimila el sufrimiento de su madre al envejecer prematura y repentinamente. El vínculo con la madre, víctima sobreviviente de los bombardeos atómicos de la Segunda Guerra Mundial, se manifiesta también en la imagen de la incineración, puesto que la madre sufrió quemaduras de tal grado que ya en vida su piel termina convertida en ceniza. Dos generaciones de mujeres, madre e hija, condenadas a un sufrimiento que en ambos casos termina en la muerte, con la diferencia de que la segunda la elige. A nivel textual, Sui busca en la muerte la reunión con su amado EL, símbolo por antonomasia del género masculino. Este gesto (re)afirma la heteronormatividad puesta en desequilibrio en algunos instantes de la historia narrada y contrasta con el rol de Sui como hetaira de un dictador. Al entregarse a un hombre que encarna el autoritarismo y la brutalidad, Sui se convierte en víctima propiciatoria de una sociedad que en su conjunto tampoco logra emanciparse. Esta es la relación alegórica que podría establecerse,

en la novela, entre la imagen de la mujer y el Paraguay, presentado como país social y políticamente degradado. Otra relación alegórica entre una figura femenina victimizada y la historia de un país, esta vez el Japón, puede encontrarse en la imagen de Sui como mujer que interioriza el sufrimiento de su madre y, a través de ella, el sufrimiento de quienes se vieron afectados por la caída de las bombas atómicas. En ambos casos, la mujer es victimizada al plasmarse en su cuerpo el destino trágico de dos países. Mientras el Japón es idealizado resurgiendo de sus propias cenizas para convertirse en potencia mundial, el resurgimiento de Sui solo es posible en otra dimensión temporal. El final inventado para la figura principal –su incineración en el tarumá– parece sugerir que el autor tampoco imagina una solución realizable para el proyecto de país que subyace al Paraguay reinventado en la ficción.

En *Männliches und weibliches Schreiben?* (2005), Nicole Masanek aborda, desde una perspectiva psicoanalítica y deconstructivista, la pregunta sobre la existencia de una escritura propiamente femenina y otra masculina. Masanek concluye que, si bien puede hablarse de una escritura femenina en tanto que la mujer, desde un lugar simbólico inferior con respecto al hombre (de ahí la condición femenina), puede apropiarse del lenguaje, no existe una escritura femenina en el sentido de que la mujer, desde su lugar, pueda servirse de algún dispositivo significante exclusivamente femenino, o que no pueda cambiar su lugar y asumir una perspectiva masculina. No existe, según la autora, una escritura femenina inseparablemente vinculada con un cuerpo definido como femenino frente a un cuerpo definido como masculino (Masanek 2005, 288-289). Aplicando la conclusión de Masanek al planteo de A.R.B. en *Madama Sui*, podría decirse que el autor ficcional crea una dicotomía insostenible entre dos cuerpos que, debido a sus diferencias sexuales, tendrían acceso cada uno a un dispositivo significante propio de su sexo. Martina Sciolino, en su trabajo sobre la representación de la mujer en autores posmodernos, identifica un tipo de autores que guarda cierta similitud con el caso analizado (aunque la figura correspondiente a autor en Sciolino sería el autor ficcional en *Madama Sui*). Estos autores, que escriben a través de lo femenino (“through the feminine”), crean personajes masculinos que miran, anhelan y comentan el cuerpo femenino no desde un lugar autoritario sino desde un lugar de deseo (1994, 157-158), por lo cual el cuerpo femenino se presenta fundamentalmente como objeto, objeto del deseo masculino.

3. EL SUJETO Y MODOS DE VER EN LA NOVELA: UNA LECTURA CRÍTICA

De acuerdo con las teorías sobre el sujeto elaboradas por la feminista y filósofa Celia Amorós⁴, la figura de Sui no se constituye como sujeto, capaz de alterar las identidades

⁴ En un ensayo sobre Celia Amorós, Luisa Posada Kubissa ofrece la siguiente reflexión sobre el feminismo filosófico de Amorós: “Habrá que hablar de *feminismo filosófico*, en lugar de *filosofía feminista*, para considerar esa parte tan relevante de una pensadora que siempre ha estado a caballo entre uno y otro

que las instancias narrativas le asignan. Sin la capacidad de hacerse a sí misma, Sui difícilmente puede ser pensada como protagonista de la historia que se supone suya. En esta misma línea, las reflexiones sobre modos de ver formuladas por el crítico, escritor y artista John Berger, apoyan la hipótesis según la cual la figura de Sui emerge como objeto de la mirada masculina que construye su historia.

Amorós recupera la noción del sujeto –criticada por el feminismo posmoderno– como base filosófica para la emancipación de las mujeres. Según Amorós, el sujeto atacado por las críticas postmodernas no es un sujeto verosímil, sino un sujeto inverosímil, el “sujeto iniciático”. Este sujeto iniciático –el concepto es de Amorós (1991)– es un constructo antiguo que en la polis griega y las teorías del contrato social modernas facilitó el pacto entre iguales; de ahí la igualdad como principio organizador del Estado político moderno, válido para los grupos de varones (Amorós 1991, 121). Si bien en las sociedades occidentales, las mujeres han entrado en el espacio público-político, este ingreso también implica, de acuerdo con Amorós, un proceso de iniciación que supone que se reconozca la condición colonizada de la identidad del género femenino: “identidad colonizada es aquella a la que le ha sido *negado el principio de individuación*: ha sido fabricada esencialmente de acuerdo con los intereses del sistema de dominación masculina [...]” (Amorós 1991, 134; énfasis en el original). La individuación, según Amorós, supone la existencia de un sujeto:

Sujeto, desde este punto de vista, es aquél que siempre puede tomar distancia, desplazarse, desmarcarse si procede de los predicados que el otro, el *designador*, le adjudica: lo cual no significa sino que él mismo es su propio autodesignador (Amorós 1991, 134; énfasis en el original).

El sujeto del feminismo que Amorós reconstruye como posibilidad transformadora frente a las constricciones del sistema género-sexo descansa sobre la capacidad de trascendencia como característica primordial de este sujeto-agente, individual y colectivo (Oliva Portolés 2009, 434). El feminismo ilustrado de Amorós apuesta por una resignificación de las identidades adscriptivas por medio de emancipaciones genuinas promovidas por sujetos que disponen de una agencia real y concreta. La categoría de sujeto individual y colectivo del feminismo filosófico busca abrir una vía para pensar la intervención de las mujeres y la transformación de los roles y lugares asignados al género femenino. Amorós define la relación entre sujeto e individuo, o subjetividad e

extremo, sin dejar nunca de estar, a la vez, en los dos. Dos sentidos cabe también atribuir de entrada a la expresión *feminismo filosófico*: como revisión de la historia del pensamiento– [sic] como genealogía, por tanto, de las ideas (y, por lo mismo, del movimiento) feminista; y como reflexión crítica, que se sitúa en la actualidad de la que participa como conciencia crítica y como fenómeno político” (2009, 150; énfasis en el original). Los fundamentos de la filosofía de Amorós se encuentran en las ideas de la Ilustración olvidada o disimulada –origen del feminismo como lucha por los derechos de las mujeres– entre cuyos pensadores más destacados figuran Poullain de la Barre, Mary Wollstonecraft, Theodor von Hippel, Condorcet, D’Alambert, Olympe de Gouges y Théroigne de Méricourt (Oliva Portolés 2009, 423).

individualidad, como proceso de actualización. El sujeto se individualiza a medida que actualiza sus propias posibilidades (Amorós 2000, 36-37).

La figura central de la novela de Roa Bastos no se actualiza. Sui carece de una noción de tiempo, de su propio devenir: “Sui no pensaba en el pasado. Por su aspecto de amanecer, o mejor, de *amar-nacer* todos los días, daba la impresión de no tener pasado, tal era el aura virginal que irradiaba su persona” (Roa Bastos 1996, 126). De acuerdo con la propuesta de Amorós, la formación de la individualidad pasa por la actualización de las potencialidades del sujeto expresadas en actos que participan, por una parte, en la configuración activa de su forma de ser y, por otra, impulsan el movimiento que va de la observación crítica del entorno a los procesos de reflexión y toma de conciencia que aumenta las posibilidades de ser y hacer del sujeto. En el caso de la figura de Sui, esta formación de la individualidad está claramente obstruida por la falta de capacidad racional y reflexiva: “Tenía tantas cosas en las cuales no le interesaba pensar, salvo mirar y tocar con su cuerpo” (Roa Bastos 1996, 60). El narrador y Ottavio Doria recuerdan a Sui como un ser inocente cuya personalidad se rompe a los 15 años frente a los desafíos emocionales de su vida:

En esa edad, a la muerte de sus padres, y poco después, al separarse de su amado EL, se produjo la definitiva ruptura de su personalidad, de su destino. El alma de Sui quedó fijada, rota, en esa quebradura. Era la detención de una vida encajada en el hueco de una secreta mutilación interior, de una cicatriz invisible (Roa Bastos 1996, 167).

No solo queda detenida su vida, rotas su alma y su personalidad, sino que los hombres imaginan a Sui inconsciente del contexto socio-político que entre los 15 y 18 años le hace asumir el rol de hetaira de un dictador, volviéndose símbolo de la degradación social de su país: “La pobre Sui fue el personaje emblemático de este proceso de envilecimiento y depravación sin tener la menor conciencia de ello, pero sin que ella misma, en su identidad esencial, fuese destruida” (128). Para problematizar esta afirmación, vale citar la pregunta de Mary Wollstonecraft, formulada a fines del siglo XVIII:

If then women are not a swarm of ephemeron triflers, why should they be kept in ignorance under the specious name of innocence? [...] Children, I grant, should be innocent; but when the epithet is applied to men, or women, it is but a civil term for weakness (1967 [1792], 49-50).

Debilidad e ignorancia es lo que se le asigna a Madama Sui en un discurso que romantiza su “identidad esencial” (Roa Bastos 1996, 128) y evoca su cuerpo erotizado envuelto en el “aura virginal” (126) de su eterna juventud. No tener la menor conciencia de un proceso de depravación social bajo un régimen autoritario y dictatorial es una situación grave, y romantizarla es hacer apología de una mediocridad nutrida por condiciones políticas, sociales y culturales que a su vez generan o fortalecen relaciones de poder asimétricas, entre ellas las jerarquías de género.

El sujeto es portador de una capacidad reflexiva que permite interrumpir y alterar críticamente “la cadena de significado” en torno suyo (Amorós en Oliva Portolés 2009,

436). La figura de Sui no posee la capacidad de intervenir en la asignación de diferentes identidades, como la de una amazona seductora gozada por la mirada del narrador, o la de la diosa Amaterasu que la vincula con el origen de su madre. La asignación de estas identidades fundamenta las jerarquías de género entre quienes narran y quien es narrada y crea una dicotomía entre Oriente y Occidente, basada en figuras femeninas imaginadas y deseadas por narradores masculinos, creadores de historias y memorias. Antes de revisar una lectura que, no obstante, halla en *Madama Sui* manifestaciones de la postura feminista de Roa Bastos, cabe interrogar las estrategias que subyacen a la construcción narrativa de la figura de Madama Sui.

John Berger, en su famoso *Ways of Seeing* (1972), un programa de la BBC sobre modos de ver, adaptado a libro con el mismo título, propuso pensar la identidad de la mujer como quien es observada (“the surveyed”) y quien se observa siendo observada (“the surveyor”):

Men look at women. Women watch themselves being looked at. This determines not only most relations between men and women but also the relation of women to themselves. The surveyor of woman in herself is male: the surveyed female. Thus she turns herself into an object – and most particularly an object of vision: a sight (Berger 2008, 47).

Esta constelación puede percibirse también en *Madama Sui*. La figura de Sui se nos presenta a través de una mirada –la mirada de un hombre que la (re)construye en base a sus propios recuerdos y deseos, o recuerdos y deseos mediatizados, atribuidos principalmente a Ottavio Doria. En el relato, Sui también se observa a sí misma configurando lo que Berger llama “the surveyor”. El “surveyor” es la mirada masculina que la mira como quien mira su propia creación imaginaria. La escena paradigmática que a su vez ilustra el planteo de Berger es aquella en la que Sui se mira en un espejo y se desdobra en objeto y sujeto, no obstante, un sujeto disimulado: el sujeto que se mira en el espejo es a su vez el objeto de la mirada de quien se imagina a Sui mirándose en el espejo– desnuda. He aquí la escena de la pequeña Sui amándose ante el espejo:

Se pintaba el cuerpo con el negro tinte del carbón de enebro para tener la tez de la danzarina brasileña [que había visto en el teatro de Villarrica]. Se masajaba los senos hacia arriba; los salpicaba con el agua helada del pozo para hacerlos más erguidos y duros, más pequeños y provocativos, como los tenía la mulata. Luego, chorreando, como si saliera de la lluvia, bailaba delante de la luna, ensayando una vaga coreografía en todas las posiciones imaginarias, las más audaces que se le ocurrían. Quería ver la forma que el trasero tendría en el escenario, las nalgas torneadas y protuberantes que ella veía en las revistas, pero el espejo no se lo permitía. El sexo sí podía verlo, poniéndose en cuclillas y abriéndolo un poco con los dedos. El botón rosado del clítoris le hacía pensar en una rosa que estaba naciendo pero que no se abriría del todo hasta que el sexo del varón lo tocara. Sabía poco de sí. Ignoraba su perfume, como el ámbar. No sabía cómo era, vista por los demás. Sabía que era hermosa, pero no mucho más. Casi no pensaba en ella. Sólo se amaba sola, por un rato en las mañanas, ante el espejo. [...] Ahora el espejo empañado le mostraba su cuerpo nebuloso y fantasmal. –¡Ese es el cuerpo que yo quiero que aparezca en el escenario...! –se

decía en voz alta—. [...] En esas imágenes que aparecían un instante en el cielo nocturno de la luna vio deslizarse las muchas identidades que llevaba dentro (Roa Bastos 1996, 86-87).

En esta escena Sui no solo representa “the surveyed” y “the surveyor”, además imagina a un público (“a spectator”) que la mira desde afuera, con lo que la escena responde a las implicaciones que Berger asigna a las representaciones artísticas del desnudo:

In the art-form of the European nude the painters and spectator-owners were usually men and the persons treated as objects, usually women. This unequal relationship is so deeply embedded in our culture that it still structures the consciousness of many women. They survey, like men, their own femininity (Berger 2008, 63).

The mirror was often used as a symbol of the vanity of woman. [...] The real function of the mirror was otherwise. It was to make the woman connive in treating herself as, first and foremost, a sight (51).

Esta idea la vemos concretada en la referencia a dos cuadros del pintor renacentista Tiziano que aparecen en el relato y en los que Sui se reconoce: *Mujer ante el espejo* (que ilustra la última cita de Berger) y *Flora*. Este último cuadro representa el ideal de belleza femenina de su tiempo, aunque los rasgos de la modelo pintada por Tiziano poco corresponden a los que se le otorgan a Sui. Pero quizás no es su aspecto lo que Sui parece reconocer, sino que esta vez el cuadro funciona como un espejo en el que se expresa la idealización de la belleza misma. Al reconocerse en los cuadros de Tiziano, Sui se ve a sí misma (desde luego mediante el narrador que imagina la escena) como lo que ven los demás, “a sight”.

El final que Roa Bastos imaginó para el único personaje femenino que parece ocupar un lugar protagónico en su ficción es la muerte prematura: la muerte por el amor de EL, encarnación simbólica del género masculino:

[...] ese amor sólo por ella conocido, sin que ella misma tuviera plena conciencia de ese amor defendido por la depravación del mal, pero a la vez protegido por la fe, por la fidelidad esencial hacia el hombre amado. ¿Era ése el secreto guardado en el insondable misterio de la inocencia primordial de una mujer...? (Roa Bastos 1996, 297).

Al inscribir la muerte de esta mujer inocente en el aura mágico del tarumá en llamas y de este modo en su novela previa, *Contravida*, Roa Bastos opta por encerrar la historia de Sui en su propia ficción.

En oposición a mi lectura de *Madama Sui* inspirada en el feminismo filosófico y las reflexiones de Berger sobre modos de ver, Helene Carol Weldt-Basson, especialista en la obra del autor, sugiere que, al elegir a una mujer como protagonista de su última novela, Roa Bastos lleva a su culminación una práctica que caracterizaría toda su obra: la deconstrucción de estereotipos femeninos. Weldt-Basson concluye que “Madama Sui suggests a new, feminist woman, despite her subordinated, exploited role as prostitute” (2010, 229).

La concepción de esta “mujer feminista” difiere del sujeto crítico y autónomo al que aspira el feminismo filosófico. Al interrogar la estrategia narrativa, el personaje de Sui funciona como pantalla en la que se proyecta la reconstrucción sexista de su historia de vida. El personaje de Sui carece de la capacidad reflexiva del sujeto; no toma conciencia de su cosificación y de la entrega de su cuerpo a la mirada y el poder/placer masculinos; carece de un sentido de tiempo y elige la muerte prematura junto a un amor de infancia que se presenta como símbolo de la heteronormatividad por antonomasia: todos estos rasgos dificultan, a mi modo de ver, hablar de una nueva mujer feminista. Weldt-Basson lee la obra de Roa Bastos en clave posmoderna asumiendo que el posmodernismo pone en tela de juicio la objetividad de todo discurso y la validez de categorías y dicotomías tradicionales:

Roa Bastos does the same [deconstruction] with regard to the discourse of psychoanalytical archetypes, which form a metanarrative that defines women in terms of stereotypical, limiting, fixed dichotomies such as good versus bad and pure versus impure. Roa Bastos deconstructs such discourses by blending various archetypal figures and focusing on prostitutes (who are the impure female figure *par excellence*) in order to illustrate how his women characters transcend such dichotomies and stereotypes and reveal a deeper, more complex, postmodern identity (Weldt-Basson 2010, 213).

Sin capacidad de trascendencia, estos personajes difícilmente podrán trascender las dicotomías y estereotipos reinventados en la ficción literaria. La fusión de diversas figuras arquetípicas o estereotípicas en un mismo personaje no revela una identidad más compleja, sino la falta de una identidad propia o, en términos del feminismo ilustrado de Amorós, la imposibilidad de desarrollar una subjetividad individualizada. Por su parte, la investigadora Betsy Partyka, en un análisis de textos de tres autores paraguayos, concluye que “las preocupaciones de [José María] Rivarola Matto, [Gabriel] Casaccia, y Roa Bastos [en torno a la mujer] no eran muestras de feminismo sino de la degradación de su sociedad” (1996, 39); juicio que no solo considero interesante sino también acertado.⁵

Dada la importancia de las relaciones entre personajes femeninos en la novela, también es interesante preguntarse si de estas relaciones se deduce algún empoderamiento de la figura de la mujer frente a las jerarquías de género que caracterizan la estrategia narrativa. En la amistad entre Sui y su acompañante Celina, que ocupa el rol de sirvienta en una relación que, no obstante, se describe como complementaria, se manifiesta cierto homoerotismo que sin embargo no sirve sino para acentuar la belleza femenina y el poder de seducción de Sui. Es decir, en la relación con Celina se reproducen las jerarquías entre quien mira y quien es mirada. Sui solo se siente verdadera cuando está sola, y su cómoda soledad no es interrumpida por la presencia de Celina

⁵ No pretendo atribuirle a Betsy Partyka una lectura de *Madama Sui* que sea similar a la mía. Su lectura de la novela y del personaje de Sui puede, por supuesto, ser muy distinta a la que propongo en este artículo.

a la que se le atribuyen las mismas características: “su presencia no perturba sino que enriquece la filosofía de vida de Madama Sui. *Sólo soy verdadera cuando estoy sola*. Las verdades de ambas se juntaron y protegieron mutuamente su soledad” (Roa Bastos 1996, 113; énfasis en el original). En la relación con Celina, en la que se idealiza el silencio y el lenguaje corporal entre las dos mujeres, las voces de las jóvenes quedan literalmente silenciadas. Por su parte, la relación homosexual entre Sui y Friné, que ejerce un poder simbólico sobre la primera que se deduce de su cargo como celadora en el gineceo del dictador, es carnal y extenuante y en este sentido contrasta con el amor que Sui siente por EL (y curiosamente también con el sutil erotismo entre Sui y Celina, asociada esta última con el legado guaraní, no occidental, del Paraguay). De esta manera, la relación con Friné afirma la idealizada relación heteronormativa que se sugiere entre Sui y EL. Por otra parte, la figura de Friné, que personifica la presencia importada del nazismo alemán en Paraguay, contribuye a la idea de la decadencia de Occidente, y por tanto es funcional a la dicotomía estereotipada entre Oriente y Occidente que atraviesa la novela. Por último, la relación con Friné se construye sobre el cuerpo sexuado y erotizado de Sui, operación que reafirma el rol de Sui como objeto de placer de quien la mira.

Es difícil pensar que para emanciparse en “un mundo construido por el hombre a imagen de sus privilegios” (Roa Bastos 1996, 11), les sirva a las mujeres ser inocentes o ser víctimas inconscientes de un proceso de degeneración. Estas características ponen a las mujeres en un lugar de debilidad y dependencia en lugar de promover su autonomía. Paradójicamente, es la representación de las mujeres como “víctimas inocentes” en la novela de Roa Bastos, la que lleva a Weldt-Basson a identificar en *Madama Sui* (y también en *El fiscal*) un “punto de vista claramente feminista” (“a clear feminist viewpoint”, Weldt-Basson 2010, 227):

Through the novel’s protagonist, women are presented as innocent victims of a patriarchal political and social system that they are powerless to control. Despite the fact that Sui is a prostitute, the novel’s narration repeatedly underscores her purity, as does the author in the preface [...]. Sui, although degraded and exploited through her prostitution, is shown to maintain her integrity, refusing to participate in a plot against Stroessner [...]. The novel clearly indicts patriarchy for its role in sustaining prostitution and the inferior social position of women: “[Sui] no estaba segura de que la mujer pudiera convertirse algún día en un ser humano porque el hombre no le permitiría ganar esa dignidad, mientras él no se convirtiese en un ser humano. Lo cual era casi imposible. Y lo más seguro: totalmente imposible [...]” (227).

El narrador no aclara qué quiere decir que ni hombre ni mujer se convertirán jamás en seres humanos (o cuál es el concepto del ser humano que maneja). Tampoco queda claro en qué sentido fundamenta esta idea la denuncia que la novela articularía contra el patriarcado. “A second way in which Roa implicitly rejects patriarchal domination of women in his novels is through his portrayal of lesbianism [...]”, escribe Weldt-Basson (2010, 228). Hemos visto que en la novela se construyen dos relaciones homoeróticas

entre mujeres. ¿En qué medida implican un rechazo de la dominación patriarcal? En la relación entre Sui y Celina se idealizan la soledad y el silencio como atributos de las dos mujeres, al tiempo que se reafirman las jerarquías entre quien mira y quien es mirada. La relación con Friné se sitúa espacialmente en el serrallo, la expresión más concreta de la dominación del hombre sobre la mujer en la novela. Además, la relación con Friné pone en peligro no solo la relación con EL sino la propia vida de EL y se vislumbra, por tanto, como presagio del final trágico de la historia. Visto así puede concluirse que las relaciones entre las mujeres, más que desafiar la dominación patriarcal, la reproducen.

4. LA IMAGEN DEL JAPÓN EN LA NOVELA

El Japón, “un país seductor y combativo desde hacía miles de años. No era casual, pensó [Madama Sui], que el país arrasado por la hecatombe atómica, fuese hoy la mayor potencia del mundo” (Roa Bastos 1996, 274). No será tan casual que un país como Japón, antaño poder colonial y expansionista en la región asiática del Pacífico, haya vuelto a ocupar un lugar importante entre los países más influyentes del siglo xx. Como escribe Junyoung Verónica Kim al analizar la imagen del Japón en *Madama Sui*:

en este tipo de texto Japón nunca puede tomar la posición del imperialista o del colonialista. En este marco discursivo del Orientalismo, Japón siempre necesita ser la víctima femenina y racializada de Hiroshima, Nagasaki y la ocupación Occidental que sólo por sus atributos culturales de ser el Oriente –la disciplina, la seducción, la belleza, el misterio, entre otros– ha llegado a ser una potencia mundial mayor (2014, 236).

La madre de Sui, víctima de las bombas atómicas, ocupa un lugar importante en la construcción del imaginario sobre el Japón en la novela. A partir de las quemaduras y cenizas se establece un paralelo entre el cuerpo de la mujer y la imagen del país:

Oriunda de un poblado rural, cercano a Nagasaki, Yoshima Yoshimaru [la madre de Sui] vio, enceguecida, expandirse en el cielo el hongo de la explosión, más brillante que mil soles, en aquel espantoso día del 9 de agosto de 1945. [...] Yoshima Yoshimaru Kusugüe sufrió quemaduras terribles. [...] El país entero quedó arrasado, incinerado, cubierto por la lluvia ácida de las cenizas radiactivas (Roa Bastos 1996, 44).

Podría pensarse que la madre funciona como depositaria de la memoria histórica de un país hacia el cual Sui ha sentido un particular afecto desde su infancia. Sin embargo, la transmisión de la memoria histórica y cultural entre madre e hija está limitada: la madre de Sui no puede hablar y casi no tiene memoria. Visto así, lo que une a Sui y el Japón es, en primer lugar, el vínculo de sangre entre madre e hija. El cuerpo de la madre está marcado por la historia reciente del Japón. Las cicatrices no se curan; la mujer está condenada a una vida en oscuridad y no puede transmitir la historia mediante su lengua. Mientras la nación japonesa resurge de las cenizas, las quemaduras de la madre

no desaparecen, la convierten en ceniza mucho antes de morir. La imagen de la ceniza se repite en el aspecto de la hija al envejecer prematuramente y culmina en su incineración en un árbol en llamas.

La imagen de la mujer-madre, guardiana, en teoría, de una memoria que no puede transmitir activamente, implica que en la novela la adquisición de la lengua y la cultura maternas no depende de la figura materna.⁶ La siguiente cita muestra cómo Sui asimila la cultura de su madre:

Hasta los diez años Sui pasaba las vacaciones con sus padres en la colonia. [...] Ahí hablaba el japonés, que en realidad era su lengua materna. Con los maestros del arte del té, se inició en el ritual de la bebida sagrada. [...] Aprendió el arte de la jardinería y del arreglo floral, del tejido y del dibujo, la fabricación del papel, las artes y los oficios destinados secularmente en el Japón a las mujeres. [...] El director del coro de la colonia poseía una colección de instrumentos musicales antiguos muy valiosos. Descollaba entre ellos un auténtico *koto*, de Osaka, el laúd japonés de veinticinco cuerdas, del período Keio (Roa Bastos 1996, 48-49).

En otras palabras, el aprendizaje de la lengua materna y de prácticas culturales se basa en la transmisión comunitaria que Sui experimenta en la colonia japonesa. No obstante, los significantes que codifican la cultura japonesa se basan en la cosificación estereotipada de una cultura otra (“otra” desde el punto de vista del narrador). En este sentido, lo que Sui asimila como suyo –su cultura materna– es un conjunto de significantes que en las sociedades occidentales suelen atribuirse a la cultura japonesa tradicional.

Blake Seana Locklin sugiere que Sui, en su rol de hetaira, representa el Paraguay como víctima bajo la dictadura de Stroessner. Una vez transformada en geisha, participa del poder seductor del Japón y representa así la posibilidad de una exitosa transformación del Paraguay después de la dictadura: “since if Sui, Miss Paraguay, can transform herself into the image of a Japanese woman, then perhaps Paraguay can transform itself into a democratic and powerful nation” (Locklin 2004, 132). Según la relación analógica propuesta por Locklin, el país modelo para el Paraguay sería la versión idealizada del Japón que emerge en la novela. Locklin percibe un paralelo entre la igualmente idealizada herencia guaraníca del Paraguay y las calidades atribuidas a la cultura japonesa. A partir de este paralelo, que es en gran parte una invención del autor, se insinuaría la posibilidad de que el Paraguay resurja de las cenizas del tarumá, tal como el Japón resurgió de las cenizas de la Segunda Guerra Mundial. Locklin se inclina hacia una lectura romántica del suicidio de Sui. Propone pensar el romance entre Sui y EL como imagen alegórica de un futuro utópico en el que Paraguay rechaza la corrupción fomentada por el dictador de origen alemán para optar por la supuesta pureza de la herencia indígena (2004, 131). Locklin no explica en qué se basa la

⁶ La noción de “lengua materna” ha sido críticamente examinada, por ejemplo, por Thomas Paul Bonfiglio en *Mother Tongues and Nations* (2010), que enfoca el desarrollo histórico y las implicaciones ideológicas de las metáforas “lengua materna” y “hablante nativo” en los Estados-nación.

asociación de la figura de EL con la herencia de la cultura indígena, o, dicho de otra manera, por qué el amor de Sui por EL simboliza la posibilidad de que la sociedad paraguaya, una vez liberada del régimen stronista, asuma los valores de esa cultura. De la argumentación de Locklin se deduce que el amor por EL (que simboliza la resistencia a la misma dictadura a la que Sui se entrega sexualmente) es expresión de la pureza de Sui, y esta pureza es vinculada por la autora con la cultura indígena como fuente de energía y de valores (Locklin 2004, 131). Sin embargo, la asociación entre pureza y cultura indígena, se basa, según mi modo de ver, en un reduccionismo que debilita la argumentación. También es cuestionable, si bien sugerente, la interpretación de que el desarrollo del Japón después de la Segunda Guerra Mundial podría ser un modelo para superar la corrupción del Paraguay, considerando, por ejemplo, que justamente una ley, de 1956, para prevenir la prostitución –vinculada en la novela al despotismo de origen occidental– puso al descubierto la corrupción moral en las estructuras del poder en Japón (Kovner 2012, 152).⁷

La figura que permitiría establecer una relación alegórica entre el refinamiento de Sui y la posible recreación del Paraguay es la geisha. Formadas en artes performativas como la danza, el canto, la música y la conversación –habilidades mediante las cuales entretienen a sus clientes–, las geishas tradicionalmente han ocupado un lugar distinto a las servidoras de sexo en la cultura japonesa, si bien el sexo puede, en ocasiones, formar parte de sus servicios (Kovner 2012, 57).⁸ De acuerdo con Schura Euler-Cook, si bien la función de la geisha –registrada desde 1776 como profesión– es distinta a la de la prostituta, en los relatos de comienzos del siglo xx, tanto las prostitutas como las geishas eran, en su mayoría, propiedad de las casas en las que trabajaban, si bien las geishas gozaban de mayor autonomía (1991, 149).

De acuerdo con Liza Crihfield Dalby, la profesión de las geishas y su significado social vio un cambio crucial en la década de 1920 y al comienzo de la década siguiente, debido a los procesos de modernización y occidentalización experimentados por la sociedad japonesa (Crihfield Dalby 1983, 82). Frente al peligro que la asimilación de los nuevos estándares suponía para los rasgos distintivos de sus figuras, las geishas se convirtieron, de innovadoras en términos de moda, en curadoras de la tradición, y

⁷ Sarah Kovner, en su estudio sobre el trabajo sexual en Japón bajo la ocupación estadounidense (1945-1952), explica: “After the Liberal Democratic Party [LDP] found a way to seize leadership of the anti-prostitution movement and put sex workers back in the shadows by passing the Prostitution Prevention Law [in 1956], the issue largely vanished from Japan’s political agenda. LDP politicians managed to criminalize sex workers while protecting the interests of the brothel owners who paid them off. Ironically, a law that was ostensibly dedicated to defending public morals showed the moral corruption at the heart of Japan’s power structure” (2012, 152).

⁸ Liza Crihfield Dalby subraya que no existe una única definición para describir la profesión de la geisha: “When I began my detailed look into the various characteristics that differentiate geisha – the part of the country where they work, the prestige of their particular *hanamachi* [the district where they live], their ages and so on – it became clear that I was dealing with a very complicated phenomenon indeed, and that making an easy general statement about ‘the geisha’ would inevitably be misleading” (1983, 167).

asumieron una función conservadora que les habría permitido no desaparecer de la cultura japonesa, si bien su rígida formación artística ha ido perdiendo solidez desde 1945 (Crihfield Dalby 1983, 74 y 182).

Sarah Kovner (2012) y Nathaly Varela Baltierra (2016) enfatizan el cambio que implicó sobre todo la Segunda Guerra Mundial y la ocupación estadounidense del Japón (1945-1952) para el mundo de las geishas y la cultura del placer tradicional en Japón. En este contexto apareció, por ejemplo, el fenómeno de las “geisha girls”, en el cual la figura de la geisha se convirtió en una estrategia de marketing de mujeres que trabajaban en la industria sexual destinada, principalmente, a los militares estadounidenses (Kovner 2012, 57). Otro cambio provocado en los primeros años de postguerra está relacionado con el intento del gobierno japonés de evitar que los militares extranjeros violaran a las mujeres japonesas. Con este fin se instalaron “centros de consuelo”, en los cuales también las mujeres formadas como geishas, debido a la pobreza generalizada después de la guerra, terminaron convertidas en servidoras de sexo, y la formación artística y el entrenamiento en el arte erótico perdieron relevancia (Varela Baltierra 2016, 115).

Los centros de consuelo no eran una institución nueva para los japoneses. Durante las operaciones militares del Imperio del Japón antes y durante la Segunda Guerra Mundial, el gobierno japonés había establecido centros de consuelo en diferentes países destinados a sus propios militares para levantarles el ánimo y evitar que cometieran violaciones en las zonas ocupadas. Las “mujeres de consuelo”, un eufemismo que designa la esclavitud sexual instituida por los militares japoneses en aquella época, fueron objeto y sujeto de importantes debates en Japón durante los años 90 cuando Roa Bastos publicó *Madama Sui*. En este contexto se debatían, en otros temas, la violación como delito y el silenciamiento de las víctimas durante más de medio siglo (Ueno 2004).

El paralelo entre la explotación sexual de mujeres atribuida a los militares japoneses y aquella cometida por el régimen autoritario que se denuncia en *Madama Sui*, vuelve problemática la elección –por parte del autor paraguayo– del referente del mundo real para imaginar la historia de *Madama Sui*. En este sentido, Roa Bastos no solo opta por una figura que en el tiempo en que se imagina la vida de Sui ya tenía menos peso en la sociedad japonesa en comparación con los siglos anteriores (Crihfield Dalby 1983, 165-166; Longstreet y Longstreet 1988, 216-219), sino que además elude las complejidades que se presentan en la realidad social y crea una imagen simplificada del Japón.

5. REFLEXIONES FINALES

El análisis del relato sobre *Madama Sui* revela las visiones y jerarquías que subyacen a la construcción de su figura. Sui es en primer lugar una pantalla en la que se proyectan las ideas, recuerdos y deseos de la mirada masculina vinculados a figuras tradicionalmente femeninas (la amazona, la diosa japonesa, la hetaira, la geisha); un cuerpo-contene-

dor de proyecciones, fluctuante y contradictorio: “The narrator and Ottavio make Sui the embodiment of opposites, receptacle for their contradictory projections” (Locklin 2004, 126). En el arte occidental, las mujeres tradicionalmente han sido receptoras de normas e ideales que fundamentan las estructuras de poder. La belleza como ideal referido al género femenino reafirma el lugar de la mujer como objeto y abstracción cuya concretización es constantemente desplazada. Así, la belleza femenina se ha constituido como mecanismo de control en las sociedades patriarcales. En la tradición moderna ha sido asociada con el placer, la verdad o la pureza (Callaghan 1994, viii), procedimiento que recuerda la construcción de *Madama Sui*:

In Western philosophical/religious thought, feminine beauty plays a special role in the construction of patriarchy. Beauty is associated with the body, which as a material phenomenon should be controlled, manipulated and transcended. Viewed as naturally feminine, women are also associated primarily with their bodily existence [...] (Callaghan 1994, x).

Laura Mulvey en su famoso ensayo “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, identifica la imagen de la mujer como portadora de sentido y no productora de sentidos (1975, 804). Mientras la mirada del hombre crea la acción, se coloca a la mujer –sexual– en la pantalla (810). La fantasía del hombre se proyecta en la figura femenina, como en la novela de Roa Bastos. En este sentido, *Madama Sui* guarda, en su estrategia narrativa, cierta cercanía con el cine. Si mirar en sí puede ser un placer como dice Mulvey (que retoma aquí el concepto freudiano de la escopofilia), lo que queda manifiesto, tanto en el cine analizado por Mulvey como en la novela de Roa Bastos, es una relación de oposiciones entre lo activo, es decir la mirada del hombre que crea la acción y proyecta sus ideas en el cuerpo de la mujer, y la mujer como la figura inventada, pasiva. La mirada del hombre goza, la mujer es gozada. La reflexión de la socióloga feminista Chizuko Ueno, que parte de la dificultad de reconstruir la historia de mujeres de la Edad Media, parece ser válida también para pensar el relato sobre *Madama Sui*:

Of course, documents and icons about women remain. However, these are nothing more than images of women created by men. What facts about women are we given in these images of women created by men? [...] While we might equally ask what facts about women are not told in these images of women created by men, these images do speak volumes concerning male ideas, what they think about women and the illusions they have about them (Ueno 2004, 123).

La historia de Sui no es la historia de ella. Es la historia de él –*his story, not her story*. No obstante, la figura de Sui desempeña un papel importante: es a través de ella que Roa Bastos reinventa una parte de la historia reciente del Paraguay. Dotando a Sui de un potencial de transformación, podría pensarse que el autor imagina, alegóricamente, una posibilidad de cambio también para el Paraguay. Sin embargo, el final que el autor imaginó para su figura principal –la incineración en el tarumá– proyecta esta posibilidad a otra dimensión temporal o un tiempo de llegada incierta.

En este artículo he propuesto leer la figura de Sui como pantalla para la proyección de recuerdos, ideas y deseos, basada en una estrategia narrativa que hace emerger un cuerpo femenino que interpreté —apoyándome principalmente en las teorías de Celia Amorós y las reflexiones de John Berger—, no como sujeto, sino como el objeto de la mirada de sus narradores masculinos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amorós, Celia. 1991. “El nuevo aspecto de la polis”. *La Balsa de la Medusa* 19-20: 119-135.
— 2000. *Tiempo de feminismo. Sobre feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad*. 2ª ed. Madrid: Cátedra.
- Berger, John. 2008. *Ways of Seeing*. London: Penguin Books.
- Bonfiglio, Thomas Paul. 2010. *Mother Tongues and Nations: The Invention of the Native Speaker*. New York: De Gruyter.
- Callaghan, Karen A. 1994. “Introduction”. En *Ideals of Feminine Beauty: Philosophical, Social, and Cultural Dimensions*, editado por Karen A. Callaghan, vii-xv. Westport: Greenwood Press.
- Campra, Rosalba. 1987. “Lectura de un sistema textual. Los cuentos de Augusto Roa Bastos”. *Nueva Revista de Filología Hispánica* 35, n.º 2: 789-817.
- Carini, Sara. 2013. “‘Poética de las variaciones’ y ética de escritor en el cuento ‘La excavación’ de Augusto Roa Bastos”. *Badebec* 3, n.º 5: 43-64.
- Crihfield Dalby, Liza. 1983. *Geisha*. Berkely/Los Angeles/London: University of California Press.
- Euller-Cook, Schura. 1991. “Prostitution und organisiertes Verbrechen in Japan”. En *Japan – ein Land der Frauen?*, editado por Elisabeth Gössmann, 145-165. München: Iudicium.
- Kim, Junyoung Verónica. 2014. “(Re)orientando América Latina en el capitalismo global. Orientalismo y la cuestión nacional en *Madama Sui* de Augusto Roa Bastos”. *Hispanófila* 172: 225-240.
- Kovner, Sarah. 2012. *Occupying Power: Sex Workers and Servicemen in Postwar Japan*. Stanford: Stanford University Press.
- Locklin, Blake Seana. 2004. “‘Un País Seductor y Combativo’: Japan as Paraguayan Paradise in *Madama Sui*”. *Chasqui* 33, n.º 2: 123-137.
- Longstreet, Stephen y Ethel Longstreet. 1988. *Yoshiwara: The Pleasure Quarters of Old Tokyo*. Rutland/Tokyo: C.E. Tuttle Co.
- Masanek, Nicole. 2005. *Männliches und weibliches Schreiben? Zur Konstruktion und Subversion in der Literatur*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Mulvey, Laura. 1975. “Visual Pleasure and Narrative Cinema”. En *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, editado por Gerald Mast y Marshall Cohen, 803-816. 3ª ed. New York: Oxford University Press.
- Oliva Portolés, Asunción. 2009. *La pregunta por el sujeto en la teoría feminista. El debate filosófico actual*. Madrid: Editorial Complutense.
- Partyka, Betsy. 1996. “El rapto de Keraná y la silenciosa voz femenina en la literatura paraguaya”. *Hispanamérica* 73: 35-45.
- Posada Kubissa, Luisa. 2009. “Filosofía y feminismo en Celia Amorós”. *LOGOS. Anales del Seminario de Metafísica* 42: 149-168.
- Roa Bastos, Augusto. 1995 [1994]. *Contravida*. Bogotá: Norma.
— 1996 [1995]. *Madama Sui*. 2ª ed. Buenos Aires: Seix Barral.

- 2005 [1993]. *El fiscal*. Madrid: Alfaguara.
- 2014. *Valoración de la mujer paraguaya*. Asunción: Servilibro.
- Sciolino, Martina. 1994. "Objects of the Postmodern 'Masters': Subject-in-Simulation/Woman-in-Effect". En *Men Writing the Feminine: Literature, Theory, and the Question of Gender*, editado por Thais E. Morgan, 157-171. Albany: State University of New York Press.
- Ueno, Chizuko. 2004. *Nationalism and Gender*. Traducido por Beverly Yamamoto. Melbourne: Trans Pacific Press.
- Varela Baltierra, Nathaly. 2016. "El comercio de la primavera: la coyuntura de la Segunda Guerra Mundial en la prostitución japonesa". *Horizonte Histórico* 13: 105-123.
- Weldt-Basson, Helene C. 2007. "Augusto Roa Bastos's *Contravida* and *Madama Sui*: An Archetypical Interpretation". *Confluencia* 23, n.º 1: 93-106.
- Weldt-Basson, Helene C. 2010. "All Women Are Whores: Prostitution, Female Archetypes, and Feminism in the Works of Augusto Roa Bastos". En *Postmodernism's Role in Latin American Literature: The Life and Work of Augusto Roa Bastos*, editado por Helene C. Weldt-Basson, 211- 237. New York: Palgrave Macmillan.
- Wollstonecraft, Mary. 1967 [1792]. *A Vindication of the Rights of Woman: With Strictures on Political and Moral Subjects*, editado por Charles W. Hagelman, Jr. New York: W. W. Norton & Company.

Fecha de recepción: 21.12.2021

Versión reelaborada: 24.08.2022

Fecha de aceptación: 04.10.2022