



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

## Referencia bibliográfica

---

Santisteban Manrique, R. (2001). *El Cuerpo y la literatura de mujeres* [Tesis para optar el Grado Académico de Magíster en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.

---

REPOSITORIO DIGITAL DE TESIS  
DE LA BIBLIOTECA DE LETRAS  
DE LA UNMSM

---

**Título:** El Cuerpo y la literatura de mujeres

**Autor:** Rocío Silva-Santisteban Manrique

**Año:** 2001

**Lugar de publicación:** Lima, Perú

**Tipo de tesis:** Maestría

**Palabras claves:** Ana Istarú, Blanca Varela, cuerpo, autorrepresentación, espacio literario, identidad, sujeto

**Referencia en APA 7ma. ed.**

Santisteban Manrique, R. (2001). *El Cuerpo y la literatura de mujeres* [Tesis para optar el Grado Académico de Magíster en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.

## Resumen

El cuerpo de la mujer permite la construcción de una identidad, que se ve contrastada con una percepción propia y los significados de su entorno. Esto representa un riesgo, debido a la opresión y las exigencias de la sociedad, pero también brinda un camino para la expresión a partir de la forma en que se modifican las representaciones de lo corporal. En este sentido, la presente tesis estudia la producción poética de escritoras latinoamericanas con el objetivo de ubicar el modo en que responden a la significación que se ciñe sobre el cuerpo femenino. El primer capítulo, nos propone una revisión sobre diferentes formas de pensar el cuerpo, comprendido desde el deterioro hasta la construcción de la identidad. En el segundo capítulo se presenta la base biológica que permite una construcción de la “autorrepresentación” de lo corporal. En el tercero, se hace una crítica sobre lo que se entiende por “literatura femenina” y en el último capítulo, se analizan los textos de escritoras latinoamericanas que se representan desde distintas aristas.

*Palabras Clave:* Ana Istarú, Blanca Varela, Diamela Eltit, Gioconda Belli, Rigoberta Menchú, cuerpo, autorrepresentación, espacio literario, identidad, sujeto femenino.





**UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS**  
(Universidad del Perú, DECANA DE AMERICA)

**ESCUELA DE POST GRADO**  
**FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS**  
**UNIDAD DE POST GRADO**



**EL CUERPO Y LA LITERATURA DE MUJERES**

Tesis para optar el grado de Magíster  
**EN LITERATURA LATINOAMERICANA**

Presentada por:  
**ROCIO SILVA-SANTISTEBAN MANRIQUE**

**LIMA – PERU**

**2001**



Es el cuerpo en cierto modo el que da su ley al cuerpo.

*Michel Foucault*





## AGRADECIMIENTOS

No hubiera podido desarrollar este trabajo sin el apoyo de algunas personas que creyeron en mi propuesta desde un principio. En primer lugar quisiera agradecer a Patricia Ruiz Bravo que leyó la tesis cuando aún era un trabajo monográfico, me ayudó con bibliografía y con su constante entusiasmo; a Yolanda Westphalen y a Rocio Castro, co-partícipes de un proyecto breve pero consistente, el Círculo de Críticas de San Miguel; a Susana Reisz y a Blanca Varela, con quienes he mantenido intensas conversaciones a propósito de los temas que trato; a Pilar Aguilar y a Roxana Vásquez de DEMUS (donde presenté algunas de mis conclusiones); a Bethsabé Huamán, quien leyó minuciosamente el manuscrito, me hizo oportunas observaciones y comentarios. Por último, quisiera agradecer a Luis Chávez, por dejar a un lado sus prejuicios y entrar en discusiones sobre género, cuerpo, literatura y poder.



## INTRODUCCIÓN

¿Tenemos un cuerpo o somos un cuerpo? Esta es la pregunta que marca toda entrada al análisis de lo corporal, ya sea desde la literatura, la psicología o la sociología. Es por este motivo que comenzamos con ella, porque al inicio es necesario precisar que el cuerpo humano es un “aparecerse a sí mismo”, con respecto al cual resulta imposible establecer una distinción, ni identificarse plenamente: no soy idéntica a mi cuerpo, pero tampoco puedo decir que le soy ajena. Ambas posiciones son imposibles. Es el juego de interrelaciones entre unas y otras lo que constituye el eje entre cuerpo y persona.

La experiencia del cuerpo propio, experiencia que se da a partir de un sentir (percepción), es la de una fusión o indistinción entre cuerpo y yo, los que no pueden ser encarados respectivamente ni como un predicado ni como un sujeto el uno del otro (Aisenson, 1981:20). El lazo que une al ser con su cuerpo tampoco se puede definir como una forma de posesión puesto que la propia posesión se define como una prolongación del organismo, lo cual resultaría paradójico, pues el vínculo entre poseedor y poseído jamás alcanza la intensidad del vínculo entre el ser y su cuerpo. “Mi cuerpo es mío en tanto no lo contemplo, en tanto no coloco entre él y yo un intervalo, en tanto no es objeto para mí, sino que soy mi cuerpo” (Marcel, 1953:101). Si nuestro cuerpo tiene la capacidad de poseer, no es verdad, en cambio, que pueda ser poseído por nosotros.

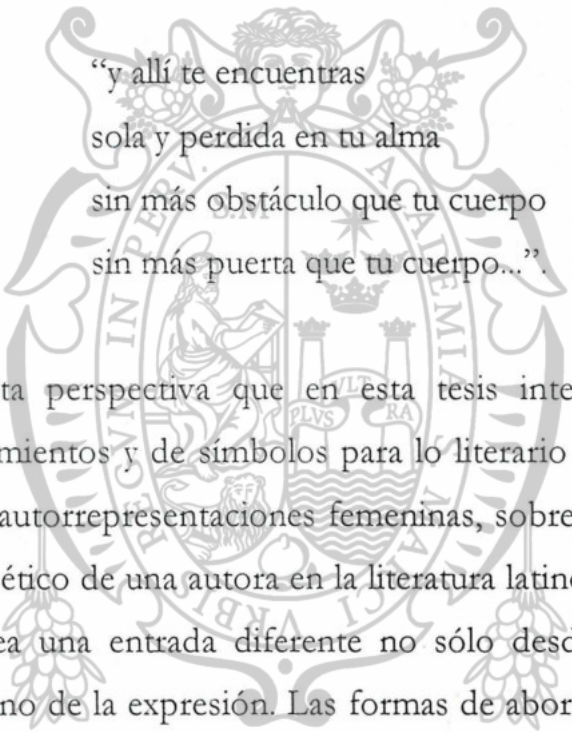
Dentro de la literatura el cuerpo, lejos de reducirse a un elemento fortuito de verosimilitud narrativa, habla ampliamente de las problemáticas del individuo frente a lo colectivo: es un modo de aprehensión del mundo. Contemplar





nuestra carne es contemplar el espacio de otra inscripción distinta del espíritu pero inscripción al fin, porque la materia no sólo es la limitación de nuestra expansión en el universo sino también el *locus* donde se estructura la significación que nace del lenguaje.

El cuerpo es el lugar de la adoración y de la profanación, espacio de los significantes y de los sentidos, *soma* y *sema*, centro desde donde se expande el espíritu o donde se concentra; el cuerpo es una de las puertas del entendimiento. Como lo dice la poeta Blanca Varela en **Ejercicios Materiales**:



“y allí te encuentras  
sola y perdida en tu alma  
sin más obstáculo que tu cuerpo  
sin más puerta que tu cuerpo...”

Es desde esta perspectiva que en esta tesis intento indagar en la vastedad de conocimientos y de símbolos para lo literario que es el cuerpo y su relación con las autorrepresentaciones femeninas, sobre todo, aquellas que construyen el yo poético de una autora en la literatura latinoamericana y cómo esta relación plantea una entrada diferente no sólo desde la temática sino incluso desde el plano de la expresión. Las formas de abordar lo corporal son expresiones de la propia forma cómo del cuerpo emanan simbolizaciones. Es desde la óptica de la autoconstrucción del cuerpo como elemento de autorrepresentación que me interesaba afinar el enfoque.

El concepto autorrepresentación se refiere a un magma no ordenado que se constituye como una suerte de autosignificación (códigos, subcódigos y actualización de los mismos en prácticas concretas). Y si bien las representaciones sociales afectan a la autorrepresentación, la



autorrepresentación, como lo sostiene lúcidamente Teresa de Lauretis, también afecta a la construcción social dejando abierta “una posibilidad de protagonismo independiente y de autodeterminación en el nivel subjetivo y hasta individual de las prácticas micropolíticas y cotidianas” (De Lauretis, 1992:244).

Resumiendo, la autorrepresentación sería la forma cómo nos percibimos, cómo nos imaginamos, cómo percibimos nuestro cuerpo, nuestra capacidad de ubicarnos frente al mundo, en suma, nuestra forma de concebir nuestra propia identidad personal<sup>1</sup> a partir de las representaciones sociales que produce nuestra cultura, pero, al mismo tiempo, la forma cómo desde nuestras propias percepciones y reflexiones modificamos (perturbamos) las representaciones de lo corporal. En suma se trataría del discurso del cuerpo propio (y en ese sentido también ideologizado).

Dentro del ámbito creativo, el cuerpo se presenta inicialmente como un primer grito y sólo a partir de este grito, es decir, de la puesta en juego de una corporeidad establecida en el propio nicho de lo literario, la mujer puede centrarse, apoderarse del espacio literario. Considero que cuando las poetas y escritoras se refieren al cuerpo propio representado intentan nombrar *lo inicial*.

Es por esta razón que no es nada casual que, tanto las poetas mexicanas como las chilenas, centroamericanas o peruanas que irrumpimos en la escena literaria de la década del 80, escriba(mos)n prioritariamente sobre el cuerpo, ya sea desde el erotismo, desde el escarnio o desde la autocelebración. Carmen Boullosa, por citar un ejemplo casi tomado al azar, hace una propuesta

---

<sup>1</sup>Lo que algunos llamarían la conciencia de sí y otros el *self*, términos que preferimos no utilizar.



vehemente ante una pregunta sobre el tema de una antología de escritoras que tocan la cuestión erótica:

“Nosotras las mujeres tenemos más cuerpo que los hombres. Nuestra vida está llena de nuestro cuerpo. Desde niñas (mirándonos para jugar en el espejo) hasta adolescentes (mirándonos con asombro en el espejo) o adultas (mirando nuestras caras mirar en el espejo) o viejas (vueltas puro espejo), preocupadas o disfrutando de nuestra apariencia, obligadas a la regla inevitable de nuestras funciones biológicas. Maravillosamente cuerpo hasta la muerte...” (Manca, 1989:23).

La mirada de Boulosa de alguna manera intuye lo esencial de la corporeidad para la mujer: la construcción del YO en una mujer pasa *especialmente* sobre la simbolización del cuerpo, pero no se trata sólo de una superficial preocupación por la apariencia: se trata de la creación de una identidad. Asimismo Carmen Boulosa se refiere, en los paréntesis —y eso también sería analizable en tanto que la mujer siempre escribe desde los márgenes, los paréntesis, las acotaciones— a la génesis de esta construcción: la imagen que nos devuelve el espejo.

Es decir que el cuerpo como tal no basta, es necesario ver su reflejo, plantearse una relación especular con él y construir un yo. Este yo proviene de lo que se nos devuelve. Los otros —los verdaderos espejos— marcan desde sus representaciones las pautas de esta construcción que se estructura por y desde el lenguaje.

Analizar las autorrepresentaciones de mujeres escritoras en sus propios escritos, es decir, cómo se representan desde el lenguaje y lo simbólico, permite entrar a uno de los temas que es el sustrato de este trabajo: ¿existe una escritura



femenina singular? Es decir, ¿el cuerpo de la mujer y la construcción que hace de él y de sí misma a partir del lenguaje, dota al propio lenguaje y a sus juegos<sup>2</sup> de alguna especificidad singular inscrita más acá de la simbolización de lo femenino? La pregunta está latente en muchos ejercicios de crítica literaria feminista, que parten de la idea que la construcción de lo femenino/masculino es social, con lo que estamos de acuerdo; pero diferimos de que se trate de algo puramente social y construido solamente sobre esquemas axiológicos. El cuerpo como dato biológico, como hecho real, como elemento dado, es la base sobre la cual se construye socialmente al cuerpo, es decir, ese *cuerpo discursivo* al que hemos hecho referencia líneas arriba. Si bien es cierto que la percepción de lo corporal es aprendida, esta misma percepción parte de lo corporal. En este sentido, algo vinculado fisiológicamente a lo corporal, constituye la base sobre la cual se construye al cuerpo y por tanto al género. Considero que este *algo* surge del cruce de la percepción del *esquema corporal* y de la *imagen del cuerpo*: la perceptividad centrípeta en la mujer y la centrífuga en el hombre. Estas dos formas de aprehender el mundo marcan una primera entrada a la diferencia en los productos de su creación: el texto está marcado por el género pero también, desde el género, por el cuerpo. El cuerpo deja su huella en el texto, y el texto asimismo en el cuerpo.

Para trabajar la idea de la huella corporal en los textos, he privilegiado cuatro discursos sobre el cuerpo. El primero es el discurso autocelebratorio, vinculado de alguna manera con el juego patril-fallogocentrista de los símbolos femeninos, que se representa de una manera muy nítida en la poesía de dos autoras centroamericanas y dos libros que merecieron mucha difusión como los

---

<sup>2</sup>"Nuestros claros y simples juegos de lenguaje no son estudios preparatorios para una futura reglamentación del lenguaje... Los juegos del lenguaje están más bien ahí como objetos de comparación que deben arrojar luz sobre las condiciones de nuestro lenguaje por vía de semejanza y desemejanza". (Wittgenstein, 1988:131)



de Ana Istarú y su **La estación de fiebre** y Gioconda Belli con **Amor Insurrecto**.

El segundo es el discurso doliente del cuerpo de la mujer indígena. Se han comparado dos testimonios de mujeres indígenas, una prominente y la otra una mujer anónima de los Andes del Perú. Se trata de la biografía **Yo soy Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia** narrada por la propia protagonista a la antropóloga Elisabeth Burgos en París y el texto “Asunta, mujer de Gregorio” adyacente a la autobiografía de Gregorio Condori Mamani recogida por los antropólogos Ricardo Valderrama y Carmen Escalante. Ambos testimonios etnográficos dan cuenta de los traumas, torturas y flagelaciones que infringidos sobre el cuerpo social son vividos, padecidos y sentidos desde el cuerpo doliente de la mujer y la forma cómo desde este lugar se funda la identidad: una identidad marcada por la ética mariana del sufrimiento. Sin embargo, las dos formas de encarar esta ideología son absolutamente opuestas, como se verá en la sección respectiva.

Junto con estos cinco textos y para desarrollar el discurso del deterioro corporal he analizado **Ejercicios Materiales**, a mi parecer, un libro clave en el desarrollo de la obra poética de Blanca Varela y de la poesía latinoamericana en general, que reflexiona dándole una vuelta de tuerca a la mística ignaciana, para entregarnos la visión de un cuerpo sometido a la inclemencia de su temporalidad.

El cuarto discurso que se analiza es el del cuerpo físico como metáfora/metonimia del cuerpo social, a partir de un texto al mismo tiempo vanguardista y marginal como es **Lumpérica** de Diamela Eltit. Contrastando con las poetisas centroamericanas, la novela de Eltit no autocelebra el cuerpo femenino proponiendo una lucha paralela, sino que da cuenta de los traumas



que someten a un país, a partir también de una propuesta en paralelo entre el cuerpo doliente de la mujer y el cuerpo enfermo y torturado de la patria.

Se escogieron *el discurso autocelebratorio* y *el discurso del cuerpo como lugar del dolor* por la necesidad de contrastar un discurso aparentemente complacido con el propio cuerpo con uno totalmente conflictivo con el cuerpo y su entorno. El segundo (*el cuerpo doliente de la mujer indígena*) se eligió para considerar dentro de nuestros análisis textos no privilegiados por el campo literario, que sin duda, no sólo forman parte de nuestro imaginario desde una perspectiva antropológica sino también, y por supuesto, literaria pues la literatura no se limita simplemente a los textos de ficción. Por último *el discurso del deterioro corporal* se escogió porque vincula la cuestión corporal con la muerte y por consiguiente, con la trascendencia o intrascendencia del sujeto, elemento que en muchos de los textos escritos por mujeres cobra matices diferentes y diferenciados de la “otra” literatura.

Los cuatro discursos sobre el cuerpo hablan además sobre sus propias autoras: ya desde el testimonio oral o desde la poesía clásica o desde un texto fronterizo que no admite el corsé de los géneros literarios, todos dan cuenta de un lugar diferente en la escritura: no sólo desde el significado, desde el significante. La escritura como signo privilegiado permite asumir al cuerpo como *locus* ya no de la opresión sino de la expresión, de esa maquinaria textual que emana energía estructurante y que convierte a los márgenes en lugares de encuentro con el yo.

La tesis está dividida en cuatro capítulos. El primero se refiere a diversas perspectivas de lectura de lo corporal que se han planteado en varios momentos de la historia occidental, desde el neoplatonismo del filósofo Plotino que privilegia la relación del cuerpo con su deterioro hasta las reflexiones de la actual



crítica feminista sobre la relación entre construcción de la identidad y cuerpo como elemento fundante. En el segundo capítulo se profundiza sobre dos conceptos, *el esquema corporal* y *la imagen del cuerpo*, que permiten plantear el análisis del cuerpo en los textos literarios y que registran, desde la neuropsicología, una base similar a todos los seres humanos sobre la cual se “construye” la autorrepresentación del cuerpo. En el tercer capítulo se hace una crítica cultural sobre lo que se ha denominado la literatura femenina y se plantean interrogantes, no obstante también se contemplan respuestas, en torno a la cuestión de si basta ser mujer para escribir como mujer y qué significa la *hipótesis de la mujer escritora* que ha propuesto la crítica deconstructiva. Por último, en el cuarto capítulo, se analizan los textos mencionados arriba a la luz de los elementos examinados en los capítulos anteriores.

En tanto que sabemos a estas alturas del siglo que lo que se ha propuesto como “objetividad” es sólo una mirada de los metarelatos construidos a la luz del pensamiento cartesiano, racional y falocéntrico, me he permitido que el estilo del trabajo, sin dejar de ser académico, plantee elementos de reflexión personal —así como se nota en esta introducción aunque sin utilizar la primera persona del singular— puesto que reivindico la subjetividad para abordar los temas que trato.

Si al principio la idea de una subalternidad como presencia de lo femenino en lo literario me pareció incómoda y producto de la segregación, ahora pienso que es desde esta subalternidad, desde esta marginalidad, que se puede plantear un lugar que deconstruya la literatura oficial y androcéntrica: sólo desde los movimientos excéntricos y desde una clave posición de francotirador se podrá mellar pero al mismo tiempo enriquecer el discurso literario, la crítica y la teoría literaria y con ellos, la literatura.



## Capítulo I

### ALGUNAS LECTURAS DEL CUERPO: LA PERSPECTIVA DE GÉNERO

No es este trabajo el lugar para discutir el polémico asunto si los estudios de género constituyen una teoría o una hermenéutica, planteemos en todo caso que se trata de una perspectiva, esto es, un saber o conjunto de saberes que permiten una interpretación de los fenómenos desde una óptica singular, en este caso, desde las relaciones de igualdad y diferencia construidas culturalmente entre los sexos.

Partiendo de este punto podemos sostener que el cuerpo, como el locus de la construcción de género y de identidad, es uno de los fenómenos que más ha interesado a diversos investigadores que recurren a esta perspectiva desde inicios de la presente década, por lo tanto existe en la actualidad una amplia bibliografía y muchos espectros de abordaje de lo corporal. Hoy en día, incluso, el cuerpo se ha convertido en un campo de batalla en redefinición constante, pero también en constante transmutación y experimentación (Kogan, 1998).

Por ejemplo, el asunto de la puesta en juego de las tecnologías interactivas y el rol que juegan las prótesis u otros implementos que se adhieren al cuerpo y construyen un hiper-cuerpo (*cibercuerpos*, cuerpos *high tech*) alterando asimismo la identidad —problematizándola profundamente y abriendo la posibilidad de una identidad nómada, cambiante y fragmentaria— es uno de las líneas de investigación más provocadoras sobre lo corporal<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> La idea de la construcción de una identidad problematizada al extremo se ilustra elocuentemente con la presencia en el cine de la película *Robocop*, la historia de un cyborg corporal con cerebro humano, que posee en su memoria el recuerdo de una vida normal fuera de esa escafandra de titanio. El sentimiento de angustia se produce por la conciencia de que el hombre (Murphy) está atrapado por la máquina (Ed 209): el cerebro del policía que reflexiona, piensa con sutileza, sueña y se angustia se encuentra encarcelado en ese cuerpo metálico torpe, rechoncho y mal hecho pero premunido para matar. Esta reflexión sobre la deconstrucción del *esquema corporal* (concepto que se revisará con detenimiento en el próximo capítulo) que pueden producir las prótesis y sus efectos en la identidad personal, Robert Rawdon Wilson



Pero llegar a este punto ha conllevado un largo trecho. Antes, desde las ciencias sociales y las ciencias humanas —si pueden llamarse así— el cuerpo fue, si no desestimado como posibilidad de investigación, sí minimizado. Incluso desde los estudios de la mujer y las elaboraciones feministas, el cuerpo fue sólo considerado como un instrumento de opresión.

En realidad desde los albores de la cultura occidental ha sido la filosofía la práctica que se ha dedicado a pensarlo, aunque casi siempre por el imperioso interés de asirlo si bien convertido en *lo incognoscible*. Desde Platón hasta Merleau-Ponty (e incluso más acá con el filósofo franco-argelino Jacques Derrida) el cuerpo ha soportado diversas y antagónicas interpretaciones filosóficas que han construido también una constelación simbólica que ejerce poder sobre el dato biológico: ser mujeres u hombres; ser blancos, mestizos o negros; ser jóvenes o viejos; ser heterosexuales u homosexuales, todas estas identidades surgen también de las construcciones semánticas del propio cuerpo, es decir, de los discursos sobre el cuerpo.

Antes de entrar a revisar algunos de los planteamientos específicos de la perspectiva de género, tomando distancia con algunas interpretaciones y

---

la ha llamado *prosthetic consciousness*, que podría rebautizarse en castellano como conciencia protésica (de prótesis pero también de ética). "La convención para mostrar el mundo a través de los ojos del cyborg con comandos escritos al borde como si se tratase de una pantalla se convierte en uno de los elementos más importantes del subtexto del film: el cyborg está cobrando una nueva conciencia aunque se esfuerce por recuperar la humana que late en su interior..." (Rawdon, 1995:253). Para Rawdon, el personaje Robocop es una alegoría de sus propuestas.

La conciencia *protésica* sería básicamente una conciencia que emanaría de una sensación de duplicidad: por un lado la percepción de ser algo diferente, nuevo, recreado y por otro lado, la idea latente de haber sido un cuerpo físico con ciertas necesidades que aún permanecen subterráneas. Si como afirman los psicólogos, nuestra conciencia emana de la percepción de nuestro cuerpo, la psique de un *human-cyborg* mantendría en su interior una percepción parecida a la de aquellos que poseen un miembro amputado y sienten su presencia como un fantasma que no cesa de mortificar. Sólo que no se trata de un miembro sino del cuerpo entero.

El nivel mental de construcción de imágenes no olvida su origen somático: la conciencia del esquema corporal es tan fuerte que es capaz de contradecir el dato concreto en relación con la nueva información corporal. El hombre sale desde el fondo pero no llega a la superficie.



acercándonos a otras que nos estimulan en nuestro interés por la diferencia, es necesario revisar someramente las principales lecturas del cuerpo que puedan plantear una genealogía de la perspectiva de género y dentro de ella, de nuestra propia propuesta. Por este motivo —establecer lazos genealógicos— sólo nos limitaremos a resaltar aquellas hipótesis de lectura de lo corporal que se sitúan como antecesores (antagónicos o no) de la perspectiva de género.

### 1.1. El cuerpo desde la filosofía (de Platón a Merleau-Ponty)

Para Platón el cuerpo es la cárcel del alma: el alma sumergida en las afecciones del cuerpo, y condicionada por el aflujo y reflujo del alimento, se convierte en primer lugar en un cuerpo sin inteligencia cuando es arrastrada por el cuerpo mortal. Platón considera que únicamente la realización en el conocimiento permitirá al alma reencontrar la razón y asumir la conducta del cuerpo. El alma debe controlar a la materia, más allá de que la materia en degradación permanente que somos, controle al alma. El alma racional debe primar frente al alma irascible (según Platón esta segunda sería la que se deja llevar por las afecciones corporales y los apetitos de la materia). Así para el filósofo el alma debe aspirar a separarse del cuerpo con el cual está unido para llegar a la perfección (hipótesis que retoma posteriormente el cristianismo).

Posteriormente la orientación del pensamiento antiguo entre el s. I y s. II d. C., que se refleja en el platonismo medio deriva de lo que Foucault ha llamado “conciencia de sí” en tanto que objeto principal de la investigación filosófica. Si ésta se ocupa más que nunca del gobierno del alma humana sobre el cuerpo que habita, el papel asignado a esta alma tiende a modificarse por el hecho de la importancia creciente que se atribuye al *pathos*, es decir, a las aflicciones somáticas y a las afecciones psíquicas contra las cuales el hombre pasa su vida luchando.



El dominio de sí mismo, dentro de esta atmósfera, ya no consistirá en promover la actividad del individuo (narcisismo estetizante), sino en conducir esta actividad hacia una impasibilidad (tranquilidad del alma o *ataraxia*). Así los epicúreos, por ejemplo, exaltan la relajación del sabio que se entrega a los verdaderos placeres, aquellos a los cuales su simplicidad vuelve inalterables. Para los estoicos, en cambio, la impasibilidad corresponde a la vigilancia del alma.

Sin embargo, sea cual fuere la escuela de pensamiento que se considere, la libertad interior (*autarkeia*) se impuso como el fin de una vida bella y sabia, pero también como el objeto de una larga y difícil conquista.

Los pensadores neoplatónicos, con Plotino (s. III a. C.) a la cabeza, se han acercado al tema del cuerpo humano desde la perspectiva de su degradación: el transcurso de nuestro ser es un camino por la maduración y deterioro de nuestro cuerpo. Es este filósofo griego quien presenta un despegue de la tradicional concepción de la antigüedad clásica —exaltación del cuerpo gracioso y perfecto— para retomar algunos aportes de los primeros movimientos gnósticos y darle al cuerpo una amplitud teórica. Es a partir de la teoría plotiniana del cuerpo que se trasladan las referencias anteriores, estetizantes, a otro centro: el cuerpo no es sólo motivo de exaltación narcisista, el cuerpo es también el depósito momentáneo del alma inmortal.

Es a partir de estas nuevas concepciones que el alma humana, en tanto parte integrante del absoluto de Alma Universal, se despoja de su aparente alejamiento y se concentra no sólo en la animación del cuerpo que habita, sino que también se impregna de tal forma de él que llega a “aprisionarse” en el cuerpo. Pero este aprisionamiento no se debe tanto a la audacia del alma sino a la curiosidad, a la necesidad de adentrarse en el conocimiento de ese cuerpo. Ya lo advierte Plotino a quien se inquiete demasiado por ese cuerpo que lo aprisiona, le puede suceder lo que a Narciso, y ahogarse en las aguas:



“... quien se vincula a los cuerpos bellos y no se aleja de ellos, se hundirá en las simas tenebrosas, en las profundidades oscuras y hostiles al Intelecto no según el cuerpo sino según el alma...” (Plotino, 1951:256).

O como lo sostiene Eric Aulliez y Michel Feher

“el alma narcisista hundiéndose en la materia, hace crecer la oscuridad, o decrecer la luz y por ello mismo, queda asociada al Mal (...) El Alma narcisista, enamorada de su cuerpo, quiere unirse con él [pero hay que distinguir] el narcisismo especular de un narcisismo especulativo que hace del espacio psíquico y de la luz interior que lo constituye, el objeto de un erotismo bien dirigido...” (Aulliez y Feher, 1991:62).

Plotino remarca que el hombre bien inspirado por su deseo de unidad, el que no confunde el espejismo de los reflejos con el ardor de su fuente luminosa, no eleva su alma a la manera platónica (hacia el cielo) sino que se “consagra a la exploración de su propio espacio físico”, es decir, que se adentra en el universo que empieza en su piel, hacia el interior, explotando su vida interior, en el fondo de la cual encuentra no sólo la “Inteligencia radiante” sino también esa fuente de luz que iluminará su razonamiento en este proceso de descubrimiento de una belleza interior.

Es recién a partir del siglo XVIII que la significación del cuerpo en la cultura de occidente recobra un nuevo auge después de siglos de desdén. Debido a las corrientes universalistas, se dejó a un lado lo sensible por lo inteligible, desdeñando el cuerpo como punto de partida de reflexiones y estudios. Continuando con las tesis de Descartes, la del dualismo, los filósofos mantenían un preponderante interés por lo cognoscible, y en tanto que parte de la persona, el cuerpo en sí como manifestación física, resultaba ininteligible.



A pesar de que en las **Meditaciones Metafísicas**, Descartes consideraba que no estaba metido en su cuerpo como un capitán en su navío sino tan estrechamente unido y confundido con él que formaba un solo todo, los filósofos posteriores malinterpretan su dualismo llegando a la desestimación del cuerpo (lo incognoscible) (Descartes, 1976).

Dos siglos después, con la teoría freudiana del inconsciente y las investigaciones en torno a la psicología, el cuerpo recobra una nueva notoriedad pero esta vez desde lo patológico. Pero es recién entrado el siglo XX que se profundiza en las investigaciones en torno a la relación entre cuerpo y conciencia y se descubre que ambos no sólo están y funcionan estrechamente unidos, sino que están también interconectados íntimamente con su entorno, con su cultura, con su capacidad de observación del mundo y de interrelación con los otros cuerpos.

Las comprobaciones empíricas de principios de siglo, se fueron derivando naturalmente en análisis conceptuales del problema, que otra vez pasó al primer plano de las meditaciones filosóficas siendo la escuela existencialista francesa la que le concedió especial importancia.

Pero no sólo con Sartre, el tema del ser (y su revestimiento corporal) salta a la primera fila de las reflexiones, es ya desde Heidegger que se plantea la necesidad obvia de que la existencia sea encarnada, puesto que es ser-en-el-mundo y específicamente espacializada porque el espacio es condición para que se realicen las posibilidades de la existencia. Por esto Heidegger señalaba como trascendente para la relación hombre-mundo, la participación del cuerpo.

Con anterioridad al existencialismo, la fenomenología había subrayado el papel de una actividad corporal integral, y no meramente de las funciones sensoriales en los actos de percepción. Husserl decía:

“una actividad del sujeto en la que interviene un cuerpo le permite construir un mundo sensible” (Aisenson, 1981:11).



Inclusive se llegó a decir, por el célebre filósofo francés Merleau-Ponty, que nuestro siglo ha barrido con la línea divisoria entre cuerpo y espíritu..

Lo que veremos más adelante, como son las teorías psicológicas sobre el *esquema corporal* y la *imagen del cuerpo*, de alguna manera se emparentan con lo que la postura existencialista resume en *el cuerpo vivido*. Es decir, que para estas propuestas no sólo importaba la vida del hombre entre los hombres, ni la personalidad del individuo en tanto tal, como la exigencia de la intervención del cuerpo en el desarrollo de la existencia del ser. Para los existencialistas el cuerpo subjetivamente experimentado cobra un valor esencial.

Esto plantea la cuestión de si el cuerpo, en su calidad de hecho objetivo que es a la vez vivido, implica un factor determinante de nuestro obrar, o si constituye una situación, en el sentido que le da Sartre a este concepto, dentro del cual cabe un proceso de libre elección. Como todo lo que le atañe al ser humano, también la circunstancia de que es un ser corpóreo conduce al problema de la libertad.

En esta propuesta, por ejemplo, descansan las obsesiones y las constantes en relación con la temática del cuerpo en el caso de la poesía de Blanca Varela. El existencialismo acentúa la capacidad de autodeterminación que toda persona experimenta. En relación con esto, la temática vareliana insiste en una reflexión sobre el deterioro del cuerpo y su influencia en nuestro ser, en nuestra forma de ver el mundo, en nuestra capacidad de obrar, en nuestra sensibilidad y nuestras metas creativas. El cuerpo no es sólo un lugar, es El Lugar de la reflexión pero también del menoscabo, del daño y del quebranto.

Dentro del plano de la *existencia* vista por la filosofía sartriana, el cuerpo es cuerpo vivido a la par que corporeidad objetiva, cuerpo con el que actuamos y que vivenciamos en la multiplicidad de las situaciones vitales, y que a tal punto es parte integrante de nuestra conducta que resulta inseparable de la personalidad y aun del propio sentimiento de identidad.



## 1.2. La construcción del sexo (Laqueur)

A través de una investigación histórica, basada en las descripciones y análisis del cuerpo realizadas por médicos y anatomistas pero también en investigaciones sobre el soporte imaginario de lo corporal, el historiador Thomas Laqueur desarrolla la hipótesis de que el sexo, en un primer momento, se construyó a partir del género, es decir, que el sexo fue apenas un epifenómeno del género que sería lo “real”.

Laqueur hace evidente que las diversas lecturas del cuerpo a lo largo de la historia son interpretaciones del mismo desde los atavismos culturales que moldearon los patrones de identificación de género.

El punto de partida epistemológico en la ciencia anatómica de los griegos, latinos e incluso la Edad Media, construyó un paradigma único para lo corporal basado en el hombre, en este sentido, por ejemplo, la vagina era un *pene vuelto al revés* que ni siquiera tenía nomenclatura propia.

“El hecho de que en un momento dado el discurso dominante interprete los cuerpos masculino y femenino de forma jerárquica, verticalmente, como versiones ordenadas de un sexo y que en otro momento lo haga como opuestos ordenados horizontalmente, sin posibilidad de medida, ha de depender de algo distinto a la gran constelación de descubrimientos reales o supuestos” (Laqueur, 1994: 31).

Ha de depender, en realidad de las formaciones imaginarias sociales, de las representaciones, en una palabra, de la cultura y de las relaciones entre poder y género dentro de una sociedad.

En relación a las dos anatomías vinculadas por una conexión de igualdad intrínseca, no es que el hombre era la mujer vuelto al revés, sino que la mujer



era, debido a algún tipo de imperfección<sup>2</sup>, el hombre que no había *salido afuera*. Esta visión de la anatomía estaba totalmente supeditada a la cuestión ideológica: las mujeres tenían que ser así.

Galeno, uno de los más importantes anatomistas de la antigüedad, quien pudo ver en numerosos cuerpos las diferencias anatómicas obvias, sostenía firmemente esta idea. Como dice Laqueur, veían lo que querían ver, por razones esencialmente culturales, porque debían mantener por encima de todo el *telos* de la perfección y

“dentro de la especie humana el hombre es más perfecto que la mujer y la razón de esta perfección es su exceso de calor...” (Galeno, *On the Usefulness of the Parts of the Body* citado por Laqueur, 1994: 61).

El hombre ha sido la medida ontológica de todas las cosas, la mujer apenas su sombra, de ahí la construcción de un sexo único y dos formas (revés y derecho) de serlo.

Por otro lado, el propio Laqueur considera que no se debe reducir el asunto de lo corporal a lo puramente cultural. De hecho, los cambios epistemológicos pero al mismo tiempo los descubrimientos científicos<sup>3</sup>, plantean nuevas entradas al cuerpo que distinguen el dato físico (anatomía) de lo social, sin obviamente, separaciones imposibles.

El hecho de que la cultura nos haya hecho humanos no nos da licencia para ignorar el cuerpo, sostiene Laqueur, citando a Jeffrey Week, y por otro lado también contesta a las feministas francesas que plantearon en un manifiesto

---

<sup>2</sup>Los fluidos del hombre eran más calientes que los de la mujer, entonces por ser tibia la mujer no logra “sacar” sus genitales afuera. Para esta cosmovisión la mujer es un hombre atrofiado.

<sup>3</sup>Resulta significativo que el cambio de sexo único (revés y anverso) al paradigma de los dos sexos se dé después de que la disección se convierta en una práctica común de acceso científico a la anatomía humana a mediados del siglo XVI. En la antigüedad clásica se produjeron muy pocas disecciones, no se conocía el cuerpo sino por las láminas que ilustraban los tratados.



publicado en 1981 que la mujer no debería centrar su búsqueda de una identidad femenina en el cuerpo, afirmando que si no lo hacen en el cuerpo, “¿entonces en qué?”.

Laqueur en su investigación hace hincapié sobre la diferencia entre el *cuerpo* y el *discurso sobre el cuerpo*. Los diferentes discursos han permitido y encerrado la concepción de lo corporal según distintos presupuestos culturales; introduce en su reflexión la relación con estas construcciones, máxime con la más humana de todas, el lenguaje:

“la diferencia sexual parece estar presente en cómo construimos el significado; forma parte de la lógica que preside la escritura...” (Laqueur, 1994:37).

Pero por otro lado la escritura, al mismo tiempo, es una fuente del género, por ejemplo, la nomenclatura para señalar las partes específicas de la mujer en sus genitales sólo era una versión de la utilizada para señalar los genitales masculinos. Lo que pone una vez más sobre el tapete la importancia del lenguaje en la construcciones de representaciones sociales, y del sesgo masculino del lenguaje y la transmisión de ideología de género a través de él (Ruiz, 1996).

Recién a partir del siglo XVIII se empieza a utilizar el término *vagina*, por ejemplo, como designación lingüística específicamente femenina (siempre en relación al hombre, por otro lado, puesto que *vagina* en latín significa vaina, ciertamente vaina del falo).

Todo planteamiento del cuerpo como signo será obviamente tratado a partir de un sistema de codificación que se estructura sobre la base de la cultura: el cuerpo no es el mismo para todos, todos vivenciamos nuestros cuerpos en relación con nuestro medio, nuestros sistemas de significación, nuestras aproximaciones y errores. En este sentido, Laqueur insiste en sostener que las diferencias de una mujer no pueden plantearse en su útero o su vagina, pero siendo tanto útero



como vagina el elemento físico, el dato biológico, la *res* sobre la cual se construye la identidad de una mujer, ¿entonces en qué?

### 1.3. El cuerpo y el goce (Lacan)

Desde otro lugar del conocimiento, el psicoanálisis, la teoría lacaniana recoge el vínculo entre el cuerpo y el goce, entre el cuerpo como espacio de lo vivido y el goce como aquello que resulta intolerable al organismo, que está fuera de la simbolización y cuyo sentido es constante y vuelve siempre al mismo lugar para provocar perturbación (sufrimiento/satisfacción).

El psicoanalista Jacques Lacan en uno de sus seminarios sostiene que

“el ser es un cuerpo. De esto se partió en el primer acercamiento al ser y se elucubró toda una jerarquía de los cuerpos [sobre los cuerpos de los animales]. Se partió, en suma, de la noción de que cada quien debía saber lo que le mantenía en el ser, y que debía ser su bien, o sea, lo que le producía placer. ¿Pero qué cambio se ha producido en el discurso, para que de pronto se interrogue a este ser sobre la manera cómo podría superarse, es decir, aprender más de lo que necesita en su ser para sobrevivir como cuerpo?” (Lacan, 1985: 166).

Ser, cuerpo y goce se encuentran en una misma coordenada. Para esto, Lacan sostiene que existe el goce del hombre —goce limitado en tanto que focalizado en su falo— y el goce de la mujer, extenso, en tanto que todo el cuerpo de la mujer es su sexo. Sobre esto vamos a regresar más adelante, pero conviene señalar acá que Lacan sostiene que el ser es el goce del cuerpo como tal, es decir, como asexuado, ya que lo que se llama el goce sexual está marcado, dominado, por la imposibilidad de establecerse como tal, en ninguna parte en lo enunciable, ese único UNO que nos interesa, el UNO de la relación *proporción sexual*.



Es por eso que para Lacan el goce fálico es el obstáculo por el cual el hombre no llega a gozar del cuerpo de la mujer, precisamente porque de lo que goza es del goce del órgano y no de la totalidad, ni del Otro. Dentro de la teoría lacaniana el goce del Otro, el goce del cuerpo del Otro, sólo lo promueve la infinitud, la necesidad imperiosa de salir de estos cuerpos mortales para prolongarnos en el infinito del Otro, esencialmente unívoco e imposible de ser Uno o Uno-Otro.

#### 1.4. El cuerpo locus del biopoder (Foucault)

Michel Foucault será quien denuncié al psicoanálisis como un tecnología del yo, es decir, como un discurso que otorga a la naturaleza de la sexualidad humana un carácter biológico siendo para él una construcción histórico social, y sobre todo, política. Para Foucault el cuerpo es un componente esencial para el funcionamiento de las relaciones de poder en la sociedad moderna.

Sostiene Foucault que el cuerpo no deviene natural sino que ha sido construido en una compleja articulación entre poder y saber, a partir de ciertas estrategias disciplinarias (saberes) que no actúan externamente sino que se introducen en el cuerpo a partir del control-represión pero también del control-estímulo. Este sería el biopoder, la relación entre poder, saber, verdad, sexo y cuerpo. El juego del poder no estaría en reprimir el deseo sino en inventarlo.

“Lo que busco es intentar mostrar cómo las relaciones de poder pueden penetrar materialmente en el espesor mismo de los cuerpos sin tener incluso que ser sustituidos por la representación de los sujetos. Si el poder hace blanco en el cuerpo no es porque haya sido con anterioridad interiorizado en la conciencia de las gentes. Existe una red de biopoder, de somato-poder que es al mismo tiempo una red a partir de la cual nace



la sexualidad como fenómeno histórico y cultural en el interior de la cual nos reconocemos y nos perdemos a la vez” (Foucault, 1980: 154).

Para Foucault el sexo no es la verdad oculta de la conciencia razonable como lo propone Freud y los psicoanalistas; por el contrario, Foucault denuncia que este concepto sería lo que nos han hecho creer. En este sentido se entiende al cuerpo ya no sólo desde la óptica de sus prácticas en miras del placer o del dolor, el cuerpo devendría en lugar donde el poder se *incarna*: el cuerpo sería el poder encarnado, entendiendo al poder como el conjunto de relaciones de fuerza existentes al interior de una sociedad. El poder no emana solamente del Estado y sus aparatos ideológicos y políticos, el poder

“produce cosas, induce placer, forma saber, produce discursos, es preciso considerarlo como una red productiva que atraviesa todo el cuerpo social...” (Foucault, 1980:182).

Es el cuerpo entonces el lugar (*locus*) dinámico de las relaciones de poder, no sólo un objeto de poder externo, sino el espacio donde se recrean los discursos del poder pero también donde se producen. Pero entendiendo el concepto de poder como una realidad discontinua, desuniforme y heterogénea (Grau, 1990), es decir, una práctica aparentemente sólida a la distancia pero que cuando nos acercamos vamos descubriendo su porosidad, es decir, que se presenta con un carácter ficticio de poder global pero que perfectamente puede ser vulnerable. Precisamente a partir de esta vulnerabilidad, el cuerpo de la mujer se presenta como un *locus* donde el poder falogocéntrico se puede des-estructurar (ametrallar sería una buena metáfora) para abrir un canal donde surjan nuevas formas de



poder, una de ellas sería la expresión. La palabra de la mujer se constituye, desde el cuerpo, en una estrategia de *empoderamiento*<sup>4</sup>.

### 1.5. La perspectiva de género (de Lauretis, Lamas)

“En cierto sentido la perspectiva feminista ha existido siempre” (Madoo y Niebrugge-Brantley, 1996) sostienen dos destacadas investigadoras en un compendio sobre teorías sociológicas contemporáneas. Es cierto, pero se le ha acallado, se le asignó un rol fuera del campo científico y a pesar de las múltiples obras escritas que reflexionaban sobre diversos temas desde 1630 hasta la fecha, no se le consideró sino hasta finales del siglo XX como elemento constructor privilegiado de una nueva entrada a la teoría del conocimiento.

El cuerpo estuvo desde el inicio dentro del debate aunque subordinado a otros temas explícitamente políticos. Es recién a partir del feminismo de la tercera ola (años 80) y las reconsideraciones de la teoría de Michel Foucault sobre la tecnología del sexo y sus propuestas sobre el biopoder y su microfísica, así como los aportes de Pierre Bourdieu sobre la dominación masculina y las consideraciones en torno a la manipulación del cuerpo femenino, que el tema corporal entra con fuerza al debate de género, aunque pocas veces como eje dinamizador, sino como elemento de reflexión en torno a otros temas genéricos (la identidad, la diferencia, la maternidad).

El cuerpo cobró centralidad desde el interés por la identidad. Si la identidad de género se estructura sobre el cuerpo a partir de las diversas prácticas y de la propia experiencia de la gestión corporal, entonces era importante reflexionar sobre su posición dentro de las categorías de análisis. Es a mediados de la

---

<sup>4</sup> Empoderamiento es un término reactualizado (hay registros sobre el uso de la palabra desde siglos anteriores, así que no se trata ni de un neologismo ni de un galicismo) a partir del uso del término *empowerment* acuñado desde los estudios de género y desarrollo para establecer la posibilidad que tienen los mismos sujetos de convertirse en agentes activos de su acceso al poder. Empoderar a la mujer es alterar radicalmente los procesos y estructuras que reproducen la posición subordinada de las mujeres como género (León, 1997).



presente década que el cuerpo entra a considerarse *per se* como punto de referencia en los estudios de género.

### 1.5.1. La tecnología de género (Teresa de Lauretis)

Se trata de una de las teóricas claves dentro del desarrollo de la teoría de género. Sus reflexiones en torno a la construcción del género y sus propuestas deconstructivas (aunque ella no estaría de acuerdo con esta terminología) son la base para plantear la sutil cuestión de la *tecnología de género*. A pesar de que no prioriza el tema corporal sino que lo enfoca desde sus investigaciones para centrar el término género, De Lauretis propone un ingreso sugerente al estudio del cuerpo desde la perspectiva del sujeto *engenerado*.

Sostiene De Lauretis que tanto las representaciones sociales, como las autorrepresentaciones, el discurso sobre género y su propia deconstrucción son tecnologías de género, esto es, continuando con las propuestas de Foucault sobre la tecnología del sexo, discursos de poder incarnados (implantados) que producen y no sólo reprimen la diferencia y por tanto la opresión sexual. Digamos que los diferentes discursos sobre género (el psicoanálisis, la teoría lacaniana, la deconstrucción), inclusive algunos feministas, no pueden librarse de la ideología de género. Dentro de este desarrollo discursivo, sostiene que el mismo Foucault tiene una marca androcéntrica en sus propuestas sobre la tecnología del sexo.

Por otro lado resalta que el género, no sólo es el efecto de su representación, sino también su excedente,

“aquello que queda fuera del discurso como un trauma en potencia, capaz de producir una ruptura o de desestabilizar cualquier representación si no se lo reprime” (De Lauretis; 1992: 235).



Esta interesante acotación es uno de los puntos relevantes para buscar el lugar de la mujer en la literatura: sería aquel vinculado a lo reprimido, ese espacio debajo del espacio, el discurso subterráneo pero capaz de romper, en resumidas cuentas: *el trauma en potencia*.

¿Desde qué lugar sería posible plantear una lectura diferente de las relaciones de género que denuncien el contrabando de la ideología androcéntrica? De Lauretis enfatiza la práctica de la autoconciencia como punto de partida para evidenciar la ideología de género.

“Y es que la comprensión de la propia condición de mujer en términos sociales y políticos, así como la permanente revisión, reevaluación y reconceptualización de esa condición en relación con la interpretación que otras mujeres hacen de sus posiciones sociosexuales, producen un modo de aprehensión de la realidad social en su totalidad que está estrechamente vinculado con la conciencia de género. Una vez que se asume esa aprehensión, ese conocimiento personal, íntimo, analítico y político de la penetración y omnipresencia del género, no hay retorno posible a la inocencia de la 'biología'” (De Lauretis, 1992: 262).

Dentro de esta propuesta reflexiva De Lauretis considera que los análisis de los colectivos de mujeres críticas y teóricas de cine sobre los discursos cinematográficos de “una imagen de mujer” han permitido, antes de la publicación de los trabajos de Foucault, el análisis de la representación del cuerpo de la mujer, ese cuerpo “profundamente saturado de sexualidad” percibiendo a la sexualidad como un atributo de propiedad del varón, es decir, planteando la sexualidad femenina sólo como mera proyección de la masculina. En el cine el cuerpo de la mujer es sólo el complementario al hombre, el extrapolado, la costilla de Adán.



Asimismo sostiene que no es el género una propiedad de los cuerpos, sino un conjunto de *efectos* producidos sobre los cuerpos. De lo cual deducimos que serían los cuerpos los lugares donde el género produce y reproduce todos sus discursos: opresivos o alternativos.

Según De Lauretis, la cultura androcéntrica que ha formulado sus teorías sobre la sexualidad, ha resaltado sobre todo la relación heterosexual, y con más énfasis, la penetración. En ese sentido se plantea como tarea el desplazamiento de la penetración como centro focal del escenario sexual y un bombardeo teórico al concepto de diferencia para minar su fuerza conservadora.

Desde la autoconciencia pero además desde la experiencia de ser mujer se deben replantear los elementos que amplíen la teoría de género como potencial de desarrollo de la mujer. Sostiene De Lauretis por otro lado, que tanto la subjetividad como la experiencia femenina, se encuentran necesariamente entrelazadas en una relación específica con la sexualidad y es desde la sexualidad femenina, no especular a la del varón sino propia, que es posible impulsar una conciencia crítica.

### 1.5.2. El cuerpo, el filtro y la armadura (Marta Lamas)

Marta Lamas, directora de la revista mexicana **Debate Feminista**, plantea su reflexión sobre cuerpo e identidad con un objetivo: deconstruir las representaciones y simbolizaciones sobre el cuerpo, el género y la identidad sexual, entenderlas como prácticas culturales y sociales, no como mandatos “naturales”, y plantear un diferente punto de llegada a la construcción de la identidad de género a partir de nuevos posicionamientos ideológicos (su término es *más allá del género*) (Lamas, 1995b).

Marta Lamas parte de una premisa: no bastan las diferencias anatómicas entre hombres y mujeres para explicar sus procesos identificatorios. Sostiene que este punto de partida ha sido malinterpretado durante muchas épocas y que se



ha construido culturalmente un “deber ser mujer” y un “deber ser hombre” basado equívocamente en las diferencias corporales cuando en realidad es una simbolización cultural.

Este deber ser, referido a las identidades de mujer y hombre, es una construcción cultural, social y también psíquica. La sociedad “fabrica”, mediante la constitución del género, las ideas de lo que es propio de cada sexo. Utiliza una sugerente metáfora para hablar sobre el género: lo llama filtro y armadura; filtro en la medida que a través del género interpretamos el mundo y armadura porque también con él constreñimos nuestra vida (aunque olvida mencionar que la armadura sirve sobre todo para protegerse y este sería muy bien otro de los elementos del género: nos “protege” de la inseguridad de lo indefinido).

Marta Lamas realiza un análisis sobre la construcción de la identidad en general —no distingue la identidad social de la identidad individual— y considera que el proceso de formación psíquico es fundante de la identidad. Al mismo tiempo, dentro de ese proceso de formación psíquico, uno de los elementos también fundantes es la diferencia sexual y la opción sexual.

Más adelante sostiene que la complementariedad de los sexos en relación a la producción es una falacia social: un elemento que sirve sólo para sojuzgar en tanto la libido —es decir la pulsión del deseo sexual— es indiferenciada. Regresa en varias oportunidades sobre esta propuesta freudiana para remarcar que el deseo sexual no diferencia ni sexos ni cuerpo, dice textualmente:

“lo complejo es por qué elegimos a determinada persona y no el cuerpo en el que viene esa persona” (Lamas, 1995b:64).

Para Marta Lamas el cuerpo no sería importante para la preferencia sexual pero sí para la diferencia sexual en la medida que te plantea la existencia de un Otro.



Posteriormente revisa las propuestas de Lacan y Foucault. La del primero de forma superficial y finalmente no utiliza sus propuestas; pero sí se extiende en las propuestas del segundo, sobre todo, en la que atañe a la construcción cultural y social de la sexualidad en la medida que no se trata sólo de la actividad sexual sino de un núcleo psíquico “que da un sentido definitivo a la identidad de cada persona”.

La propuesta principal de Marta Lamas es entender a la homosexualidad no sólo como la preferencia sexual de una minoría sino como un punto de partida para deconstruir los elementos opresivos del género. El interés particular de Lamas es proponer, desde su propio discurso, una reflexión que atraviesa lo que en otro texto ella denomina como “la limitante y opresiva normatividad heterosexual”.

Dentro de estas últimas reflexiones, Lamas, citando a Michel de Certeau, propone uno de los aspectos que personalmente me han llamado más la atención de su artículo: que las personas introyectan de tal manera la ley social que la hacen parte de su cuerpo (la idea del poder *incarnado* de Foucault).

Es decir que la imagen del cuerpo sería una *encarnación simbólica* del sujeto. Aquí de alguna manera está presente lo señalado por Lacan cuando dice que el cuerpo *es imaginario* en el sentido de *imago*. Los hombres y mujeres construimos nuestra identidad sexual y de género a partir no sólo del hecho físico que significa el cuerpo, sino sobre todo de la acción simbólica.

A mi parecer Marta Lamas no recoge estos otros conceptos del psicoanálisis que servirían para entender que el cuerpo —y por tanto las diferencias anatómicas— no es una contingencia en la construcción de la psique, sino —como ella misma lo suele decir— un elemento *fundante* de la construcción de la identidad. Lamas deja a un lado la preocupación sobre lo corporal para pasar al tema de la identidad, que desarrolla extensamente a partir de lo que se denomina la identidad sexual, las diferencias sexuales y la preferencia sexual.



Sostiene que la lógica de género que postula una heterosexualidad simbólica “demuestra persistentemente su inconsistencia” en tanto que las personas desean con independencia de su género, por procesos psíquicos que no pasan por la voluntad ni la conciencia.

Proponer estas características en relación con el amplio y difuso magma del deseo es también esquematizar, puesto que como lo sostiene Lacan, el deseo se sostiene sobre un objeto vacío que nosotros vamos llenando en la medida de nuestra biografía y nuestros procesos psíquicos, es así que también se da la posibilidad de que las personas deseen *dependiendo* de su género, considerando esta dependencia como una estrategia aprehendida.

¿Las opciones sexuales marcan nuestra identidad de género? Es una pregunta que Marta Lamas se contesta afirmativamente, aunque deja la duda de la medida de esta huella cuando sostiene que

“la estructuración psíquica no siempre corresponde a la normatividad del género, la realidad dista de ser tan esquemática y es frecuente encontrar a homosexuales ‘masculinos’ y lesbianas ‘femeninas’...” (Lamas, 1995b:78).

Esta aseveración en realidad confirma que en la construcción de género *no es fundante* la opción sexual, aunque sí es uno de los elementos que la forman. La categoría de fundante o no se vincularía a la historia de cada sujeto y al momento por el cual atraviesa, por eso quizás para una “mujer de color y lesbiana”<sup>5</sup>, su etnicidad así como su opción sexual, serían elementos

---

<sup>5</sup> Cabría resaltar la situación que expone Cherrie Moraga sobre la relación entre descubrimiento de la marginación sexual y conciencia étnica. Sostiene Moraga que sólo cuando sufrió discriminación sexual por su opción lésbica tomó conciencia de que desde hacía años había solapado su condición de chicana, extranjera y “mujer de color” bajo su apariencia de “güera”. Etnicidad y opción sexual se enfrentan para plantear una lectura de la opresión en otros términos. (Moraga y Anzaldúa, 1988)



fundantes; para una campesina expulsada de la comunidad (me refiero a Asunta, la mujer de Gregorio Condori Mamani), su relación de ostracismo étnico sería fundamental para la construcción de su identidad y su opción sexual apenas un elemento más a tomar en cuenta (en todo caso, los silencios de su testimonio nos hablan de la resignación ante el mandato social heterosexual).





## Capítulo II

# LA PERCEPCIÓN CORPORAL Y LA DIFERENCIA: CENTRÍFUGO Y CENTRÍPETO

Para entrar a las interconexiones entre el cuerpo y la simbolización del cuerpo propio, esto es, entre esa compleja relación entre la conciencia de nosotros mismos y nuestra corporeidad, hemos tenido en cuenta dos conceptos teóricos. Desde la psicología, sobre todo el psicoanálisis y las teorías de la percepción, hemos tomado las nociones de *esquema corporal* e *imagen del cuerpo* como propuestas constitutivas de la percepción del cuerpo propio.

### 2.1. Esquema corporal e imagen del cuerpo

Existen dos niveles dentro de un acercamiento a la temática corporal para los cuales hay que tener en cuenta al cuerpo-que-no-se-escribe diferenciado del cuerpo-que-se-escribe. Esto es, el cuerpo puede convertirse indistintamente en signo o en sema. Por un lado se nos presenta el *esquema corporal* y por otro la *imagen del cuerpo*.

Aunque antes ya se hablaba de imagen espacial del cuerpo, esquema postural y somatognosia, la noción de *esquema corporal* fue planteada por primera vez por Paul Schilder, neuropsiquiatra, en 1923, en un pequeño estudio titulado *Körperschema*, desarrollado luego con más amplitud en un libro bastante profundo y específico cuya traducción al castellano no respeta el sentido del título original e induce a equívocos pues confunde imagen corporal con esquema del cuerpo (Schilder, s/f).

Las investigaciones de Schilder en relación a este tema parten de un análisis del esquema postural del ser humano para entender que se trataba de algo mucho más fundamental: una estructura antropológica, es decir, tanto fisiológica como



psicológica, y no sólo factor decisivo sino *constitutivo* de la persona humana. A partir de nuestro esquema corporal construimos nuestra identidad.

El esquema corporal sería en palabras del propio Schilder la “representación que nos formamos mentalmente de nuestro propio cuerpo, es decir, la forma en que éste se nos aparece”. Posteriormente se ha desarrollado con más precisión el concepto, pero en un principio se trata de la forma cómo esquematizamos mentalmente la disposición de nuestra masa corporal, incluyendo lo que está muy adentro (me refiero a órganos internos) o lo que la cubre (el pelo, los vellos e incluso los tatuajes).

El esquema corporal especifica al individuo en cuanto representante de la especie, sean cuales fueran el lugar, la época o las condiciones en que vive. Este esquema corporal será el intérprete activo o pasivo de la imagen del cuerpo, en el sentido que permite la objetivización de una intersubjetividad, de una relación libidinal fundada en el lenguaje, relación con los otros y que, sin él, sin el soporte que representa sería para siempre un fantasma no comunicable.

Digamos que el esquema corporal es: “la hipótesis sobre la cual se construye una percepción del cuerpo propio basado en un aprendizaje y en el desarrollo del sistema nervioso central, pero al mismo tiempo se trata de una hipótesis construida, no de algo dado, pues a pesar de que en verdad existe una primera experiencia de lo que se llama cuerpo se trata de una experiencia incompleta que dista de ser nítida” (Schilder, s/f: 245).

El esquema corporal no es percibido sólo somáticamente, no se trata de un impulso, sino de un ensamblaje entre biología, psique y relaciones sociales. Al mismo tiempo esta construcción<sup>1</sup> es tan poderosa que incluso es capaz de contradecir el dato biológico en el caso de aquellas personas que continúan

---

<sup>1</sup> “El esquema corporal se basa no sólo en asociaciones en la memoria y en la experiencia, sino también en intenciones, propósitos de la voluntad y tendencias...” No se tratará jamás de un concepto estático, sino dinámico, en permanente construcción y movimiento. Asimismo la construcción de este esquema se realiza no en un flujo constante de experiencias sino en distintos planos y en capas, es por eso que no se puede plantear la idea de una estructura completa, paradójicamente puede ser también disolvente. (Schilder, s/f:247).



percibiendo el miembro amputado, por ejemplo. Se ha demostrado que los casos de miembro fantasma del amputado se dan con altísima frecuencia en pacientes mayores y no en niños o en personas amputadas desde niños, lo cual refuerza la idea de que el esquema corporal también es aprendido (Fernández, 1994).

Si en principio el esquema corporal es el mismo para todos los individuos de la especie humana, la imagen del cuerpo por el contrario es propia de cada uno: está ligada al sujeto y a su historia. El esquema corporal es en parte inconsciente, pero también preconsciente y consciente. En cambio la imagen del cuerpo sería inconsciente.

La imagen del cuerpo es la síntesis viva de nuestras experiencias emocionales: interhumanas, repetitivamente vividas a través de las sensaciones erógenas se les puede considerar como la encarnación simbólica inconsciente del sujeto deseante.

Gracias a nuestra imagen del cuerpo portada por —y entrecruzada con— nuestro esquema corporal podemos entrar en comunicación con el Otro, porque no es sino en la imagen del cuerpo, soporte del narcisismo, que el tiempo se cruza con el espacio y que el pasado inconsciente resuena en la relación presente.

El esquema corporal, que es abstracción de una vivencia del cuerpo en las tres dimensiones de la realidad, se estructura mediante el aprendizaje y la experiencia; mientras que la imagen del cuerpo se estructura a través de la comunicación entre el sujeto y la huella, día tras día memorizada, del gozar frustrado, coartado o prohibido. Por tanto, la imagen del cuerpo ha de ser referida exclusivamente a lo imaginario, a una intersubjetividad imaginaria marcada de entrada en el ser humano por una relación simbólica (Dolto, 1986).

Esto es, el esquema corporal se refiere a la esquematización de nuestra corporeidad, de las formas en los tres planos de la realidad, pero también de las funciones que se establecen entre esa forma, de la estructura de nuestro cuerpo.



En cambio la imagen del cuerpo, no tiene relación directa con la “forma corporal” y está construida a partir de mecanismos totalmente inconscientes que enlazan nuestra identidad de un modo particular. Dentro de la poesía es más factible explicar estos mecanismos, generalmente sublimaciones o representaciones metafóricas de nuestro yo. Es así que a manera de ejemplo, podríamos mencionar que en la tradición poética de todos los tiempos, se ha simbolizado al cuerpo vivo con el mar. En el corpus poético de Blanca Varela, por ejemplo, se pueden encontrar varias referencias al respecto, una de las más bellas escogida casi al azar para ilustrar el concepto, son estos cinco versos de **El Libro de Barro**:

*¿Qué dice ese cuerpo inmóvil en su movimiento? Está solo. Lo otro es aire alrededor de la isla que danza. Digo isla y pienso en mar. Digo mar y pienso en isla. ¿Son lo mismo? Se suceden vacío continuo y plenitud sin nombre.*

El mar dador de vida y arrancador de vida, el mar como el lugar donde conviven plenitud y vacío, el mar como el lugar donde se entrecruzan los sentidos: esa mezcla de referencias al identificar a la isla con el mar, al entorno con el contorno, al contenedor con el contenido, se refiere —y esto está referido en el primer verso— al cuerpo.

La imagen del mar está de alguna manera, en este texto cuya disposición grafológica también juega con la idea de vacío y plenitud, representando al cuerpo y su separación/unión con lo que no es cuerpo, con el espacio, con lo Otro. A pesar de que la metáfora es oscura, la idea del mar como cuerpo “inmóvil en movimiento” de alguna manera sugiere la incapacidad del cuerpo humano para actuar solo sin el motor que contiene: la persona, el yo, la conciencia, el espíritu, el alma. En estos versos Varela parece recoger lo que Foucault ha señalado con tanta exactitud:



“Es el cuerpo en cierto modo lo que da su ley al cuerpo. Y sin embargo el alma tiene su papel que desempeñar [...] pues es ella la que corre sin cesar el riesgo de arrastrar al cuerpo más allá de su mecánica propia y de sus necesidades elementales...” (Foucault, 1980: 198).

Para un ser humano, la imagen del cuerpo es a cada instante la representación inmanente, inconsciente donde se origina su deseo. Siguiendo a Freud, las pulsiones tendentes al cumplimiento de ese deseo son las de vida y de muerte. Las pulsiones de vida, siempre ligadas a una representación, pueden ser activas o pasivas, mientras que las pulsiones de muerte, reposo del sujeto, carecen siempre de representación, y no son activas ni pasivas. Se les vive en una falta de ideación. Las pulsiones de muerte predominan durante el sueño profundo, las ausencias, el coma. No se trata del deseo de morir, sino de descansar (Dolto, 1986).

“La imagen del cuerpo es aquello en lo cual se inscriben las experiencias relacionales de la necesidad y del deseo, valorizantes y/o desvalorizantes, es decir, narcisizantes y/o desnarcisizantes. Estas sensaciones valorizantes o desvalorizantes se manifiestan como una simbolización de las variaciones de percepción del esquema corporal, y más particularmente de aquellas que inducen los encuentros interhumanos” (Dolto, 1986: 33).

Como ejemplo de las relaciones desvalorizantes o desnarcisizantes que se construyen en la poesía sobre apreciaciones en relación al yo poético y al cuerpo de la mujer representado como propio de ese yo poético, es pertinente mencionar como ejemplo que ilustra este caso a una de las voces más importantes de la poesía norteamericana última, una de las poetas que ha construido un paradigma contemporáneo con su obra poética y un ejemplo casi fisiológico de esta idea.



Me refiero a Sylvia Plath, que en su poema *Cut* (Corte) ensaya a través de la ironía, una cruel descripción de lo que puede significar para una mujer un corte involuntario de la yema de su pulgar. En este poema la perturbación del esquema corporal sirve de pretexto para desarrollar una elaboración desnarcisizante sobre la imagen del cuerpo y la identidad de una mujer.

*¡Qué emoción!*

*Mi pulgar en lugar de la cebolla.*

*La yema se fue totalmente*

*Excepto por esa suerte de bisagra*

*de piel.*

*Una lengua como un sombrero  
muerto y pálido*

*Luego esta pulpa roja.*

*Pequeño peregrino  
el indio te cortó la cabellera.*

*Tu moco de pavo  
se desenrolla como una alfombra*

*directamente desde el corazón.*

*Lo piso*

*agarrando mi botella*

*de rosado champán.*

*Una celebración, eso es*

*De ese hueco*

*corren millones de soldados,*



*casacas rojas cada uno.*

*¿De qué lado están?*

*¡Ay homúnculo*

*mío: estoy enferma!*

*He tomado una píldora para morir.*

*La leve*

*sensación del papel.*

*Terrorista, Kamikaze [...]*

*¡Cómo saltas!—*

*Veterano trepanado*

*Sucia muchacha*

*Muñón de pulgar...<sup>2</sup>*

Un corte manejando los insumos para cocinar se convierte en metonimia de otro corte mayor: un pedazo de su cuerpo que al final del poema representa un símbolo de sus propios muñones, esos *muñones del alma* que se (nos) autocercena(mos)n las mujeres.

En el texto, esta perturbación mínima del esquema corporal (el corte de la yema del pulgar) es la excusa para profundizar en los otros cortes invisibles que producimos a diario sobre nuestra imagen corporal y más allá, sobre nuestra identidad.

El cuchillo corta como si fuera un pedazo de cebolla y la yema se destapa colgando ese pequeño pedazo de piel (muerto y pálido, además), desprendiendo y abriendo la carne de forma casi obscena (“esta pulpa roja”). Posteriormente, el yo poético le habla a esa fracción de carne que se ha separado de su cuerpo como si se tratara de otro sí mismo (“Pequeño peregrino/ el indio te cortó la

---

<sup>2</sup> La versión es mía.



cabellera...”) para más adelante pisarla con una botella de champán en la mano, celebrando, la apertura de un hueco por donde sale la sangre transformada por la poeta en millones de soldados casacas rojas como si salieran disparados de una trinchera.

Posteriormente ese pedazo del cuerpo que ha saltado graciosamente y que está cobrando forma se convierte en un homúnculo, es decir, un hombre, un hombrecillo precisamente, un personaje que cobra vida al separarse de su cuerpo y al que se le puede confesar la urgencia de morir.

Esta relación entre el pedazo que falta del esquema corporal y la construcción de una imagen del cuerpo animista, convertida en un Otro, precisamente en un hombrecillo al que luego calificará como kamikaze y terrorista, es la primera instancia de desvalorización del sí mismo: el yo. El yo poético se refiere a este pedazo de su cuerpo que ha cobrado vida como un otro masculino para, al final del poema, travestirlo en una “muchacha sucia/muñón de pulgar”. Recobrada la pertenencia al cuerpo propio (el yo vuelve a plantear la relación de pertenencia, es decir, la simbolización de la imagen del cuerpo se vuelve a sujetar al esquema corporal, retorna la imagen del “muñón de pulgar”), el pedazo que ha salido se convierte en metonimia de la desestructuración del yo: lo sucio es femenino.

Podríamos desarrollar mucho más el análisis del poema de Sylvia Plath, pero sólo lo planteamos como sugerente ejemplo de referencia de las relaciones desvalorizantes y desnarcisizantes que construimos sobre la imagen del cuerpo.

Retomando las definiciones de este acápite, quisiéramos terminar por afirmar que es desde nuestro esquema corporal que ideamos una imagen del cuerpo, entrecruzado el primero con toda la información, mecanismos de defensa, paradigmas, esquematizaciones de los esquemas corporales ideales que produce una cultura determinada.

Nuestra imagen del cuerpo es una simbolización, un hurgar en lo más profundo de nuestras sensaciones-idealizaciones corporales, tanto como en nuestras más íntimas frustraciones corporales.



Construimos nuestra imagen del cuerpo en relación a lo que los Otros dicen o no dicen, hacen o no hacen, sobre nuestro cuerpo pero también en relación a lo que los Otros dicen o no dicen, hacen o no hacen, sobre sus propios cuerpos. En este sentido el cuerpo del otro también constituye una forma de aprehender el propio.

## 2.2. Centrífugo y centrípeta

En uno de sus memorables ensayos (memorable porque está muy bien escrito y porque sus revelaciones/develaciones sobre la mujer rozan la misoginia), el escritor Ernesto Sábato sostiene que la mujer y el hombre poseen dos sensibilidades diferentes de acuerdo con las diferencias de ubicación de sus genitales externos.

El considera que el hombre es centrífugo (del Latín *centrum* y *fugere*, huir. Adj. que aleja del centro); y la mujer centrípeta (del latín *centrum* y *petere*, dirigir. Adj. que atrae, dirige, impele hacia el centro). Dice Sábato: “el hombre va de la realidad a lo descabellado, centrífugamente. La mujer de lo descabellado a la realidad, centrípetamente” (Sábato, 1982:76).

Se trata sin duda de una interpretación de las tesis esencialistas y biologicistas que pretenden diferenciar no al cuerpo del varón del cuerpo de la mujer, sino a lo masculino y femenino desde la naturaleza, es decir, desde una propuesta que viene de un más allá no metafísico sino natural.

No obstante, Sábato no se encuentra tan equivocado cuando sostiene que:

“En el hombre el sexo es un apéndice, no sólo desde el punto de vista anatómico sino también fisiológica y psicológicamente: está hacia fuera, hacia el mundo, es centrífugo. En la mujer está hacia adentro, hacia el seno mismo de la especie, hacia el misterio primordial...” (Sábato, 1982: 131).



Dejando de lado todo el entramado cultural, simbólico e ideológico que marca su discurso falogocéntrico y que se basa en las tradicionales dicotomías masculino-femenino (razón, intuición; abstracción, concreción; logos, natura) encontramos un elemento intuitivo en Sábato (¿algo femenino acaso?) que se acerca a los discursos psicoanalíticos sobre las diferencias de percepción entre el cuerpo de un hombre y el cuerpo de una mujer: una percepción centrífuga y una percepción centrípeta, que por supuesto, no tienen tan sólo un origen “natural” sino que emanan del cruce de esquema corporal con imagen del cuerpo y que, como hemos venido señalando, no es algo simplemente dado sino también armado sobre las simbolizaciones y relaciones intersubjetivas.

Algunos psicoanalistas, sobre todo aquellos que investigan la conciencia del cuerpo, sostienen que la *imagen del cuerpo* está sostenida en tres aspectos: la imagen base, la imagen funcional y la imagen erógena. La última está asociada a determinada imagen funcional del cuerpo: el lugar donde se focaliza el placer. Su representación está referida a círculos, óvalos, cavidades, bolas, palpos, rayas y agujeros, imaginados como dotados de intenciones emisivas activas o receptivo pasivas, de finalidad agradable o desagradable.

La imagen del cuerpo es la síntesis, en constante devenir, de estas tres imágenes, enlazadas entre sí por las pulsiones de vida, las cuales se actualizan en la imagen dinámica de cada sujeto. Para Françoise Dolto, la imagen dinámica genital es, en la mujer, centrípeta, respecto del objeto parcial peniano y, en el hombre, una imagen dinámica centrífuga (Dolto, 1986: 50).

Señalar que la imagen dinámica genital de la mujer es centrípeta en su relación con el falo del hombre es caer nuevamente en las trampas del género y en lo que Thomas Laqueur denomina la “construcción del sexo”. Consideramos que la percepción centrífuga en el hombre y centrípeta en la mujer *no está vinculada sólo a la posición en la relación heterosexual*, es decir, de esa falsa “natural” relación que se establece alrededor del falo entre hombres y mujeres, sino que lo centrífugo y lo centrípeta está vinculado a todas las simbolizaciones en



torno a nuestro cuerpo a partir del hecho de que todas las mujeres (sean homosexuales, bisexuales o heterosexuales) poseen una vagina “dentro del cuerpo” y los hombres (sean heterosexuales u homosexuales) un pene que está localizado fuera de él. Así la percepción del cuerpo propio en la mujer es centrípeta, pues absorbe, atrae, acoge hacia su interior. En cambio el hombre es centrífuga porque expelle, bota, suelta, arroja<sup>3</sup>.

En un polémico artículo titulado *Palabra de Mujer*, Annie Leclerc, señala que el mundo del hombre y por consiguiente el de su escritura, es el mundo de la conquista y del deseo, de la lucha que lo proyecta hacia adelante como si la forma de su sexo le indicara un recto en el camino y una lejana dirección, ajenos a sí mismos.

Para Leclerc, el otro sí mismo (el falo) es un segundo sí mismo en breve, un segundo yo que lo conduce, activo y señalador, por el desierto: el dedo de la orden del verbo, un índice de la prohibición y del poder<sup>4</sup>. En cambio la mujer pertenece a la redondez de lo cumplido en sí mismo. Su mundo no es el de la conquista y el deseo, sino el del goce (Dujovne, 1982: 28).

El hombre percibe la realidad centrífugamente pues al estar los genitales al descubierto —los ve, los toca, los palpa— toda su sensibilidad se vuelca hacia fuera del cuerpo; y la mujer, centrípetamente, porque encontrándose la vagina dentro del cuerpo y el clítoris por lo menos oculto, su forma de sostenerse en la realidad también es interna, hacia su propio interior (física y psíquicamente)<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> Es interesante señalar acá las diferencias que se usan para señalar el orgasmo en el lenguaje sexual popular peruano. Cuando una mujer llega al orgasmo “se viene”, cuando un hombre llega al orgasmo “se da”. Por supuesto este lenguaje está mucho más vinculado con los patrones de género que con la percepción del cuerpo propio. Pero venirse implica salir desde adentro y entrar a algo distinto y darse es, por supuesto, entregar el esperma.

<sup>4</sup>Dentro de este aspecto es interesante mencionar la disociación que pueden lograr los hombres respecto a su falo. Un ejemplo elocuente es la novela de Alberto Moravia *El y yo*.

<sup>5</sup>Habría que considerar aquí la percepción ambigua del homosexual varón pasivo, que convierte a su cuerpo, desde el ano, en una localización del placer hacia adentro pero al mismo tiempo posee un falo que se entumece hacia fuera. Aunque esta referencia está vinculada a las relaciones intercorporales (que igualmente construyen la imagen del cuerpo) que a la propia autopercepción.



Sábato de esta manera relaciona intuitivamente el mundo de lo público con la exterioridad de los genitales del hombre y el mundo de lo privado con la interioridad de los genitales femeninos. Esta relación “intuitiva” forma parte de lo que Castoriadis ha denominado las *significaciones sociales imaginarias*, es decir, las significaciones que determinan aquello que es real en una sociedad y aquello que no lo es, lo que tiene un sentido y lo que carece de sentido (Castoriadis, 1994).

Para Sábato la relación entre adentro y afuera está vinculada con lo femenino y lo masculino, se trata obviamente de la tradicional tesis falogocéntrica sobre las diferencias. Pero al margen de sus contenidos políticos e ideológicos —referidos al biopoder que denuncia Foucault y la crítica feminista— es posible resemantizar este discurso (desde una perspectiva de género aunque bastante heterodoxa) y plantear la posibilidad de una imagen del cuerpo femenino hacia la interioridad del ser, no sólo de la materialidad de la carne —es decir del soma en tanto unidad de sentido y no sólo del soma— permite pensar que para la mujer el universo empieza en la piel y se extiende hacia el centro del cuerpo: *el cuerpo es el límite del infinito pero hacia adentro*.

El cuerpo de la mujer hacia adentro, incluyendo fluidos y sensaciones inenarrables, constituye un punto de quiebre del organizado sistema simbólico falogocéntrico y permite una entrada a eso que forma parte también del mundo y que no está registrado en el logos occidental.

Pretendo explícitamente retomar y resignificar la relación y el sentido entre un *adentro* y un *afuera* corporal con la percepción propia del cuerpo según seamos mujeres o varones, o más precisamente, según tengamos pene o vagina<sup>6</sup>. No me refiero a elementos naturales ni pretendo naturalizar lo cultural, pero entendamos que —como sostiene Castoriadis— en la dimensión propiamente imaginaria la existencia *es* significación, por lo tanto, la construcción del cuerpo

---

<sup>6</sup> Si bien es cierto que el caso de los hermafroditas sirvió para demostrar en un momento que el género es socialmente aprendido, en relación con lo que estamos tratando, es decir, la percepción del esquema del cuerpo y de la imagen del cuerpo el caso de los hermafroditas es irrelevante en tanto son excepcionales. Aún no existe una categorización cultural completa desde un “tercer sexo”.



de la mujer o del varón, en el devenir y la cotidianidad<sup>7</sup> proviene de esta sensación de “lo que está afuera” y “lo que está adentro”. Así lo que está adentro del cuerpo de la mujer es lo que está fuera del sistema falogocéntrico.

¿Existe una diferencia de sensibilidades —en la acepción del sentir— basada tan sólo en la localización genital? Baste precisar aquí que no se trata sólo de la localización de los genitales, sino de lo que hemos venido llamando *esquema corporal e imagen del cuerpo*.

La imagen del cuerpo, como simbolización, se concentra en el propio esquema corporal pero se desarrolla a partir de la construcción intelectual que realizamos sobre nuestro cuerpo y su relación con el mundo, por tanto, la forma que tiene la mujer de relacionarse con el mundo “centrípetamente” está vinculada indiscutiblemente con esa imagen dinámica genital de su propio cuerpo vivido, pero sobre todo de la estructura de su experiencia humana que proviene de la vivencia de su cuerpo en el entramado social y simbólico de la realidad.

El planteamiento de una percepción centrípeta en la mujer permite resignar lo corporal, hacer a un lado los atavismos que vinculan lo genérico a lo biológico y construir una expresión propia de la mujer y ya no *apropiada*; dejar atrás la construcción simbólica de la mujer como una falta<sup>8</sup> en el sistema del orden constitutivo de la cultura patriarcal y falogocéntrica y empezar ya no a minar desde la grietas este orden, si no construir en ese otro lugar (recuperado,

---

<sup>7</sup>Una de las propuestas para analizar las prácticas y las formas de percepción de dichas prácticas es la noción de *habitus* propuesta por Pierre Bourdieu. En algunos textos Bourdieu asume el *habitus* como una estructura mental a través de la cual se aprehende el mundo, en otros como un esquema de producción de prácticas pero también como sistema de esquemas de producción y apreciación de esas prácticas. En todo caso hemos preferido el término de Castoriadis porque está relacionado con los elementos significantes y con lo que el propio Bourdieu denominaría *capital cultural*. (Bourdieu, 1994).

<sup>8</sup> Otras propuestas como la de Julia Kristeva retoman la idea de goce lacaniano (como la ansiedad imposible de ser saciada o el sufrimiento intolerable) para postular que la mujer pertenece al orden de la falta, de lo reprimido, de lo subalterno. La falta sería la forma cómo entra la mujer al orden simbólico de la cultura —que es el orden de lo patriarcal— pero hay que entenderlo también como constitutivo de la cultura. La falta está vinculada a la no posesión de un falo, entendiéndolo no sólo en su acepción metonímica sino sobre todo, metafórica. (Kristeva, 1987).



liberado, resignado) una cultura que articule su lógica desde el propio cuerpo como una suma de posibilidades inéditas y productivas.





### Capítulo III

## ESCRIBIR COMO MUJER

### 3.1. La literatura, el género y las diferencias: releendo a Virginia Woolf.

“Es literatura pura, incontaminada, sin sexo cual sin sexo son los ángeles...” escribe Virginia Woolf, refiriéndose a la forma como una gama de escritore(a)s inglese(a)s contemporáneos suyos asumen su rol en el momento de la creación.

“Cuando escriben no son hombres, no son mujeres. Se dirigen hacia esa amplia zona del alma que carece de sexo...” (Woolf, 1981:83).

Virginia Woolf al señalar la palabra sexo en esta contundente frase, en realidad, se está refiriendo al género. Pero como ya lo hemos venido advirtiendo, no hay parte del alma que carezca de género, del mismo modo como no hay parte del alma que carezca de cultura<sup>1</sup>.

En tanto el género es la construcción cultural de la diferencia sexual no podemos prescindir de él cuando nos lanzamos a construir algo, mucho menos si se trata del imaginario. La sentencia expresada con tanta contundencia por Virginia Woolf apunta a plantear la propuesta de *escritor andrógino*: los escritores no son masculinos ni femeninos cuando escriben, cuando escriben los escritores no tienen género.

Se trata como lo advierte Heléne Cixous de una estrategia para “entrar” en el canon desde los usos que prefieren el propio establishment androcéntrico.

---

<sup>1</sup>Esto es lo que sostiene el antropólogo Clifford Geertz cuando insiste en descartar la concepción estratificada de cultura y propone una sintética, es decir, que la cultura no son complejos esquemas concretos de conducta sino sobre todo mecanismos de control que gobiernan la conducta. Este concepto comienza con el supuesto de que el pensamiento humano no es una actividad íntima sino que es sobre todo social y pública, es decir, que pensar es un tráfico de símbolos significantes por lo tanto resulta totalmente imposible eliminar el género a la hora de escribir “desde el alma”. (Geertz, 1997).



“Las mujeres que escriben, en su mayoría, han considerado, hasta muy recientemente, que lo hacen no como mujeres sino como escritoras. Tales mujeres declaran que la diferencia sexual no significa nada, que no hay diferencia atribuible entre escritura masculina y femenina [...] La mayoría de mujeres son así: forjan la escritura del otro—la del hombre, y en su inocencia, la sostienen y le dan voz, y terminan produciendo una escritura que, en efecto, es masculina...” (Cixous citada por Méndez, 1994:53).

La propuesta de Virginia Woolf surge de un contexto determinado y de la necesidad de “ocultar” la diferencia para evitar que la mujer caiga en uno de los guetos culturales hacia donde se le enclaustraba: la literatura “femenina” entendida desde su versión más peyorativa: sentimental, banal, superficial, florida, pomposa. Aquella literatura que privilegia una

“sensibilidad femenina como táctica para concederle una imagen a la mujer y así invisibilizarla mejor y confirmar su ausencia de los verdaderos escenarios del poder, en este caso, del poder de la palabra” (Monsiváis, 1986; 16).

Por eso Virginia Woolf busca el poder de la palabra en la necesaria señalización de una doble marca genérico-sexual: el andrógino. Para Woolf la mujer que escribe desde el cerebro andrógino *reivindica la posibilidad de poder masculino desde sí misma*. Pero se trata de una propuesta imposible, debido a que al verter la experiencia al papel o imaginar, cada quien escribe desde su género e inclusive, como lo hemos venido denominando hasta este momento, desde su *esquema corporal* y su *imagen del cuerpo*.

Desgraciadamente a partir de las diversas historias de la literatura (generalmente escritas asimismo por historiadores o críticos varones) que nos han llegado, podemos saber que han sido los hombres quienes se han dedicado a trabajarla



con mayor continuidad que las mujeres, pero esto no se debe a procesos genéticos laberínticos, sino simplemente a las circunstancias de la vida social, a lo que diversas teóricas feministas denominan la sociedad paterial<sup>2</sup>, o lo que denomina Jacques Derrida como falocentrismo<sup>3</sup>. Es el medio, el contexto donde se desarrolla la creatividad literaria, y las taras y tabúes de una sociedad patriarcal, que no han permitido el ingreso de más escritoras a la denominada “historia de la literatura universal” y la reproducción de la especie la tabla principal que ha tapiado esa entrada. Esta es la posición que algunas teóricas sostienen cuando dicen que

“Deducir del ‘silencio’ de las grandes mayorías de mujeres en las letras una ‘carencia’ en el deseo, ha sido tan sólo una de las falencias a que han conducido algunos enfoques en los que las condiciones sociales de reproducción de la especie y otras prácticas femeninas han sido desconocidas”. (Oyarzún, 1993:46).

A la mujer se la relegó desde siempre a la esfera de lo doméstico y lo intrascendente, es decir, a ese *hortus clausus de lo casero-sin-importancia* como lo denomina Susana Reisz (Reisz, 1991:132). Mientras que la gloria, la fama y la eternidad parecían el destino natural del hombre inteligente y virtuoso, el cuidado de la procreación de la especie, es decir, la maternidad en su relación más primaria y elemental, clasificaban a la mujer como quien debía dedicarse a

---

<sup>2</sup>Paterial es un concepto que se refiere a la Palabra como la palabra del Padre, el Padre ha sustituido al ser mujer con la palabra mujer, y el encuentro con lo más inmediato y lo más evidente se hace imposible sin romper, subvertir, la palabra del Padre. La paterialidad es la línea del Padre y del poder (Elejabaita, 1980).

<sup>3</sup>Falocentrismo es un término acuñado por el filósofo argelino Jacques Derrida para demostrar la estrecha unión entre el logos paterno (el discurso de lo universal) y el falo como significante privilegiado. Como lo sostiene el propio Derrida entrevistado por Cristina de Peretti: “Debido a que la solidaridad entre logocentrismo y falocentrismo es irreductible, a que no es simplemente filosófica o no adopta sólo la forma de un sistema filosófico, he creído necesario proponer una única palabra: falocentrismo, para subrayar de alguna manera la indisociabilidad de ambos caracteres” (Peretti, 1990).



los hijos y su entorno: el hogar. Las fronteras entre lo público y lo privado se construyeron a partir de las diferencias sexuales. Por lo tanto, todo lo extraño o trascendente, inclusive la propia idea de trascendencia, estaba marcada por la ideología falogocéntrica. Estando la trascendencia vinculada con el espacio de lo público, el espacio masculino por antonomasia, a la mujer sólo podía corresponderle la intrascendencia.

Esta visión de lo trascendente, sobre todo desde el aspecto literario, debió irritar a una escritora como Virginia Woolf, y por este motivo, debió plantearse una hipótesis que le permitiera, desde su cuerpo y su género, tener acceso a la trascendencia pero siempre dentro del juego falogocéntrico. Es así que concibe la idea del escritor andrógino, ni hombre ni mujer, ni masculino ni femenino, simplemente como los ángeles: ser etéreo y celeste, evanescente y vaporoso, incorpóreo y divino. Siguiendo la línea de algunas mujeres que resaltaron dentro del ámbito literario, Virginia Woolf asume que la tendencia a escribir “femeninamente” es una carencia, sólo quienes se despojen de esta limitación (con su cerebro andrógino reprimiendo o controlando sus “rasgos femeninos”) podrán tener acceso a un sitio en la historia de la literatura universal, sin condescendencias.

En este sentido, escritoras desde Safo hasta George Eliot (Aurora Dupin, baronesa de Dudevan, 1804-76) y George Sand (Mary Evans, 1819-80)), pasando por Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695) y Fernán Caballero (Cecilia Böhl de Faber, 1796-1877), dentro de la literatura en lengua castellana, debieron en algún momento travestirse, literaria e incluso socialmente, desde sus propios nombres, el uso de un yo poético masculino o el rechazo a asumir la literatura desde el género (Sor Juana insistía en que “el entendimiento no tiene sexo”), para reprimir esa huella genérico-sexual en sus textos que las develaría como mujeres escritoras, y por lo tanto, escritoras marginales a la “Gran Literatura”<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Un caso patético es el de la escritora española María Lejárraga, quien al principio escribió obras de teatro junto con su marido, aunque más tarde ella le suministraba enteramente el material y él





Woolf sugiere algo similar: asumir la teoría del escritor andrógino es una propuesta que surge de un contexto que necesita ocultar la diferencia para evitar que la mujer caiga en un gueto cultural, en aquel de la sensibilidad femenina “políticamente correcta”, es decir, de la exaltación del adorno, el artificio y la máscara para construir representaciones y autorepresentaciones que sean “simpáticas” ante el poder falogocéntrico desde la sumisión (desde la *palabra sin poder*).

Virginia Woolf, luchando contra esto, insiste en demandar al poder falogocéntrico desde una posición de igualdad: descolonizar a la palabra de la mujer con un poder masculino que emana desde su propia identidad (esa parte del “cerebro” ni masculina ni femenina). No se trataría de una crítica a las identidades fijas, sino de un reconocimiento de una “naturaleza” metafísica engañosa (Moi, 1988); se trata de la puesta en juego de un yo abstracto metafísico, permitido *en la medida que es neutro y en que esta neutralidad es a su vez masculina*.

Ahora la propuesta de Virginia Woolf ha sido puesta en entredicho por teóricas y creadoras. Es más, hay algunas mujeres que desde el discurso de lo intrascendente, como lo refiere Susana Reisz al hablar del libro de Giovanna Pollarollo, **Entre mujeres solas**, han logrado articular una unidad problemática y dar vida a una multitud de voces femeninas, que se inscriben en el movimiento migratorio denominado *desterritorialización*, que incluye las literaturas menores, esto es, las construidas por minorías dentro de un lenguaje mayor.

---

firmaba. Este “enmascaramiento” se mantuvo durante muchos años, incluso separada la pareja —él se enamoró de una actriz de la troupe—, hasta que ella reveló la verdad luego de que él muriera (Montero, 1995:117-127). Por otro lado, las “poetisas” peruanas de la Colonia, sobre todo Amarilis —de quien sabemos, con exactitud, que se trataba de María de Garay gracias a las pesquisas de Guillermo Lohmann, (Lohmann, 1993)— también debieron esconderse detrás de otra máscara: el anonimato. Esta no-presencia enfática que da la autoría y la firma, es otra forma de distinto matiz de construir una palabra desde el no-poder establecido por los cánones literarios de la época.



Virginia Woolf, contradiciendo su propia hipótesis (actitud muy poco angelical), siete lustros antes que Susana Reisz, pero partiendo de la misma perspectiva y sensibilidad para captar el problema en su meollo, sostuvo lo siguiente

“[hay] en la literatura femenina un elemento totalmente ausente de la literatura de los hombres, salvo cuando el autor es un obrero, un negro, o cualquier otro hombre que, por una razón u otra, tiene conciencia de ser injustamente tratado. Este elemento produce una deformación, y a menudo, es causa de la debilidad de la obra...” (Woolf, 1981:55).

En esta afirmación podemos encontrar esa irritación, una actitud que describe un problema y no sabe cómo abordarlo. Más adelante, Virginia Woolf asumirá otra postura.

Desde otras hipótesis y observaciones, la crítica uruguaya Marta Traba en su famoso artículo *Hipótesis sobre una escritura diferente* sostiene que la literatura femenina, es también una “literatura marginal, para marginales, más que una literatura fetiche para iniciados” (Traba, 1982:11) como lo serían las vanguardias. La mujer posee esa ansiosa búsqueda de lo íntimo, de lo interior, busca una trascendencia en lo cotidiano, en el *hortus clausus de lo casero-sin-importancia*, porque una mujer escribe desde los márgenes, desde lo subalterno, desde *otro lugar* diferente y diferenciado al lugar del varón en la cultura.

Esta es la otra postura a la que nos referíamos anteriormente:

“...es probable que tanto en la vida como en el arte, los valores de la mujer no sean los mismos valores que los del hombre. Por lo tanto, cuando una mujer se pone a escribir una novela, nota que está deseando constantemente alterar los valores establecidos, convertir en serio lo que a un hombre le parece insignificante y en trivial lo que para un hombre es



importante (...)las mujeres comienzan a explorar su propio sexo, a escribir acerca de las mujeres cual las mujeres nunca habían escrito, por cuanto desde luego, hasta hace muy poco, las mujeres, en la literatura, eran creación de los hombres...” (Woolf, 1981:57-58).

La escritora se contradice: su posición irritada por la *guetización* de la mujer y su insistencia en una escritura sin sexo, se ve parcialmente trastocada por el párrafo anterior, en el cual, tras un análisis de autoras como Charlotte Brönte y George Eliot, llega a la conclusión de que las mujeres escriben de una manera diferente. Por otro lado, la Virginia Woolf metafísica se ve contradicha por la Virginia Woolf materialista. En su clásico **Una habitación propia**, es Virginia Woolf quien introduce tres criterios teóricos que posteriormente ha desarrollado la misma crítica literaria feminista. Estos tres criterios son los siguientes:

1. La historicidad de la mujer , al referirse a la “imposibilidad histórica” de la existencia de un Shakespeare mujer.
2. A la problematización de las condiciones de producción: el cuarto propio es el espacio indispensable para que una mujer escriba, así como la renta propia el recurso *sine qua non* para que la mujer se dedique a la creación
3. La importancia de relacionar las condiciones de producción con la reproducción de la especie: no es que las mujeres no hayan escrito a lo largo de la historia porque no *deseaban* hacerlo, sino por que no *podían* hacerlo, es decir, el silencio literario de la mujer está vinculado con la reproducción humana (Woolf, 1980).

Algunos años más adelante Virginia Woolf sostuvo, en un artículo publicado en *The Forum* en marzo de 1929, que la [literatura escrita por mujeres] “No insiste en su feminidad. Pero, al mismo tiempo, el libro de una mujer no está escrito cual un hombre lo escribiera...” En otro artículo sostiene: “la literatura de la mujer siempre es femenina. La única dificultad radica en saber qué entendemos por femenina...” (Woolf, 1981).



¿Entonces la pregunta básica que debe focalizar nuestro problema se debe referir a la esencia de la feminidad? ¿Pero existe acaso una esencia femenina? Entrar en este terreno pantanoso sobre la discusión de lo esencial, universal o simplemente cultural nos empujaría a dedicarnos varias páginas sobre la revisión del estado de la cuestión<sup>5</sup>. Lo importante es dejar bien en claro que el asunto de la feminidad o no-feminidad en un texto no pasa sólo por *lo que cuenta* una mujer sino por *cómo lo cuenta*, por su cuerpo —por la percepción de su esquema corporal y por la construcción de su imagen del cuerpo— y por los rastros de ese cuerpo que se quedan en el texto (la huella derridiana<sup>6</sup>), por la deconstrucción de un yo literario masculino “enmascarado” como neutral y por las significaciones que surjan de estas confluencias.

“Creo que triunfé en mi primera aventura, la de matar al Angel de la Casa. Sí, murió. Pero no creo que haya triunfado en mi segunda aventura, la de decir la verdad acerca de mis propias experiencias en cuanto a cuerpo. Dudo que mujer alguna haya resuelto esta dificultad...” (Woolf, 1981:72).

Muchas mujeres escritoras resolvieron esa dificultad en su propio trabajo creativo de forma intuitiva, incluso la propia Woolf, en sus novelas y en sus ensayos quizás sin saber ella misma de sus victorias (aunque sin duda lo supo

---

<sup>5</sup> Dentro de la crítica feminista y no-feminista que trabajan el tema de la literatura escrita por mujeres existen diversas posiciones heterogéneas. Las críticas de la escuela norteamericana, con Elaine Showalter (Guerra, 1994) a la cabeza, insisten en enfocar los análisis de la escritura de mujer o el “texto femenino” como el producto de un grupo subalterno al dominante, es decir, dentro de relaciones de poder Opressor-Oprimido. Por otro lado dos críticas de la escuela francesa, Heléne Cixous (1995) y Luce Irigaray (1974), construyen sus postulados a partir de un recorrido corporal por la mujer, pero continúan planteando que “lo femenino” y “lo masculino” estaría vinculado a ciertos rasgos esenciales. Por el contrario, la propuesta de Julia Kristeva (1987), también del grupo de las teóricas francesas, estaría por recuperar lo anterior a la construcción simbólica falogocéntrica —lo innombrable pero que posee sentidos— para desentrañar los elementos contruidos de lo femenino.

<sup>6</sup> Revisar parágrafo 3.3.3 de este capítulo en el que se desarrolla el no-concepto *huella derridiana*.



pero también se autosaboteó como muchas grandes mujeres). La huella derridiana del cuerpo de la mujer en los textos creativos no está expresada en versiones obvias sobre el sexo o la corporeidad tangible, sino en un entramado de símbolos que triunfa también en el plano de la expresión como se dio en el caso de **Orlando**, de **Al faro** o en **Entre Actos**. Más adelante Woolf regresaría sobre el espinoso asunto de las diferencias y la igualdad al momento de escribir, sosteniendo una hipótesis totalmente diferente a la del escritor andrógino:

“En primer lugar se da la palmaria y enorme diferencia entre la experiencia del hombre y de la mujer. Pero la diferencia esencial no radica en que los hombres escriban sobre batallas y las mujeres sobre el nacimiento de hijos, sino en que cada sexo se describe a sí mismo (...) Por fin se nos plantea la consideración del muy difícil asunto de la diferencia entre el parecer del hombre y el parecer de la mujer en lo tocante a qué es más importante en un determinado tema. De ahí surgen no sólo marcadas diferencias en la trama y los incidentes, *sino también infinitas diferencias en la selección, método y estilo*” (Woolf, 1981:83-84).

Con estas palabras de Virginia Woolf concluimos este párrafo pues precisamente en estas últimas líneas, de forma algo tangencial, ella sostiene uno de los puntos más polémicos de la diferencia entre la escritura de un hombre y la escritura de una mujer: no se trata simplemente de tocar temas diferentes (el plano de la significación), sino de la forma de hacerlo (el plano del significante). Mientras tanto, para plantear otra entrada al análisis de la escritura de mujeres y el poder de la palabra baste aquí recapitular lo propuesto páginas atrás sobre la imagen del cuerpo de la mujer, además de revisar lo que algunos teóricos han denominado la *lectura deconstructiva de la mujer*.



### 3.2. Leer como mujer/escribir como mujer

“Leer como una mujer no es necesariamente lo que sucede cuando una mujer lee, las mujeres pueden leer y haber leído como hombres” esto es lo que sostiene provocadoramente Carolyn Heilbrun en el libro que comenta las reacciones al clásico libro de Kate Millet **Sexual Politics** (Culler, 1984:48).

Teniendo esta lúcida sentencia en cuenta, habría que pensar asimismo si basta ser mujer para escribir como mujer. O como lo propone Shoshana Felman,

“¿es suficiente ser una mujer para hablar como mujer?, ¿hablar como una mujer está determinado por alguna condición biológica o por alguna posición estratégica o teórica, por la anatomía o por la cultura?”<sup>7</sup> (íbidem).

Asimismo para Jonathan Culler, profesor de la Universidad de Yale y glosador de las críticas literarias feministas citadas anteriormente, leer como una mujer no es simplemente una posición teórica, dado que refiere a una identidad sexual definida como esencial y privilegia a las experiencias asociadas con esa identidad. En este sentido Culler es claro cuando privilegia la “experiencia de las mujeres” como punto de equilibrio para emprender la lectura de la *diferencia* y para formular la hipótesis de la mujer lectora<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Se podría estar tentada a contestar que tanto por la anatomía como por la cultura, porque una y otra son indeliguables, en todo caso, esta propuesta será revisada con detenimiento más adelante.

<sup>8</sup> En este punto estoy en desacuerdo con las denuncias, avaladas por Teresa de Lauretis, de quienes censuran a Culler por ser un crítico patriarcal. Tania Modleski dice:

“precisamente en el momento en que parece ser más feminista —es decir, cuando se arroga a sí mismo y a otros críticos varones, mediante la adopción de la hipótesis de las mujeres lectoras, la capacidad de leer como mujeres” (citada por De Lauretis, 1992: 266).

Al menos que la traducción de mi libro sea errónea, no encuentro el momento en que Culler se arroga esta pretensión, al contrario, son varios los lugares en los cuales él resalta la experiencia de la mujer como entrada básica a una lectura problemática de textos androcéntricos o ginocéntricos. La propuesta de rechazo de la hipótesis de la mujer lectora, que bien se podría revisar y cuestionar desde otras perspectivas, es aquí liquidada para promover a la “mujer



Las experiencias construidas a partir de una imagen del cuerpo que identifica a la mujer como tal, todo esto interrelacionado con los patrones, paradigmas y valores de una cultura determinada —y que determina las representaciones de la mujer— constituyen *la fuente* de la cual una mujer bebe para leer o no como mujer, escribir o no como mujer.

La lectura, así como el hecho de escribir, es una actividad aprendida que, como muchas otras estrategias aprendidas en nuestra sociedad, está inevitablemente codificada según sexo o género. Esto quiere decir que la mujer al aprender a leer o escribir, lo hace según lo determinado por una experiencia masculina que se presenta, siempre tramposamente, como humana en general. La neutralidad del lenguaje y del discurso científico es una falacia:

“decir que el lenguaje y la escritura son in/diferentes a la diferencia genérico-sexual refuerza el poder establecido al seguir encubriendo las técnicas mediante las cuales la masculinidad hegemónica disfraza con lo neutro —lo im/personal— su manía de personalizar lo universal” (Richard, 1993:34).

Es recién a partir de la crítica feminista que los “supuestos” se cuestionan y se presenta así la posibilidad de leer o escribir desde *otro lugar* sin saber con exactitud cuál es ese otro lugar, pero sí entendiendo que se trata de un lugar diferente y diferenciado de lo que denominamos líneas arriba “humano en general”.

Las características de lo “humano en general” y la mayoría de paradigmas de la mujer en la literatura universal han determinado que la mujer muchas veces se vea en algunas obras como un elemento de “obstáculo” hacia la libertad y que, no sólo no pueda identificarse con los personajes femeninos, sino que tenga una

---

lectora real”, es decir, para regresar al dilema del huevo o la gallina.



posición contraria a ellos pero no por sus características peculiares, sino por *el solo hecho de ser mujeres*.

Es así que la mujer se identifica con las características masculinas en contra de sus propios intereses como mujeres, de la misma manera como muchas veces a raíz del enfrentamiento con estos paradigmas, la mujer “preserva su *yoidad* pensando en los hombres, no en las mujeres, como sus propios iguales” (Culler, 1984:52).

Esta sensación se desprende de que la mujer comparte con el hombre, sentimientos anti-femeninos, que surgen por un rechazo intuitivo a las prácticas de segregación, y que se van consolidando cada vez que nos encontramos con uno de estos “esquemas de mujer”. En este tipo de ficciones se le pide a la mujer que se identifique con una experiencia de la que está explícitamente excluida, es decir, que se identifique en contra de sí misma. La mujer entonces terminará identificándose con el héroe que hace de la mujer, sino su enemiga, por lo menos su oponente. Esta sensación perturbadora de estar en contra del personaje que “representa al género” se podría denominar la *tragedia de la lectora*.

La *tragedia de la lectora* es la identificación con el héroe de la narración y el detentor del poder que se traduce en una censura hacia su propia identidad<sup>9</sup>. De la misma manera como las mujeres no han podido evitar las proyecciones del miedo del varón al poder de la mujer (la maternidad, el tabú de la menstruación) sino que las asumieron conduciéndolas a una actitud contradictoria, a la formación de un profundo sentimiento de culpa, una tendencia a la desvalorización y un miedo arcaico a la propia autonomía; las lectoras asumieron por completo las normas masculinas de textualización.

---

<sup>9</sup> La propuesta sobre la tragedia de la lectora surge de la idea que plantea Marina Gambaroff sobre la tragedia de la mujer, es decir, sobre la actitud femenina de asumir las proyecciones masculinas en torno a la cultura y la ideología. Gambaroff sostiene que debido a esta actitud la mujer tiende a la formación de profundos sentimientos de culpa y a su propia desvalorización por adaptarse a las normas masculinas. Una propuesta parecida a la tragedia de la lectora se puede encontrar en Millet, Kate y en Culler, Johnatan.



Leer de esa manera es hacerlo como un hombre. Esto no sólo produce la búsqueda de ideales y paradigmas en los varones protagonistas desde su masculinidad sino también una complicada contradicción y confusión de identidad en la lectora.

Esto también se ha dado cuando las propias mujeres reprimen ciertos elementos considerados femeninos en sí mismas para “masculinizarse”, entendiendo que dentro de lo masculino se encuentra el terreno de lo intelectual. Tal es el caso de Simone de Beauvoir y algunos de sus consejos de **El segundo sexo** para que una mujer no sea desdeñada justamente por cumplir con lo previsto en estas representaciones de mujer: ser bonita.

Plantear la creación desde el “cerebro andrógino” para reivindicar el poder masculino desde sí misma o masculinizar una actitud frente a lo literario o incluso frente al propio cuerpo para acercarse a la “neutralidad” exigida por los detentores de la razón ha sido una sutil forma de autosabotaje: *aceptar que el poder sólo se genera desde el Otro-hombre.*

Pero existe otro lugar que no sólo sirve como atalaya ante un paisaje marcado por el falogocentrismo. Ese *otro lugar*, diferenciado y diferente, se debe construir a partir de una nueva entrada a “lo femenino” que descarte de plano la intención de convertir a la mujer en un chivo expiatorio de los problemas de la condición humana. Leer como mujer, como lo sostiene Culler, la nueva crítica feminista y la deconstrucción, es evitar leer como hombre, identificar las defensas y distorsiones específicas de las lecturas masculinas y proveer correctivos, es apuntar hacia las máscaras de la verdad con que el falogocentrismo esconde sus ficciones.

Esto no significa asumir las relativas oposiciones que “lo universal” ha designado entre lo masculino y femenino (las oposiciones racional/emocional, seriedad/frivolidad, reflexivo/espontáneo o empírico/intuitivo) y aceptar el estatuto de “literatura femenina” con que se califica a las obras de variadas escritoras, asumiendo, por supuesto, las características “del lado derecho”, es



decir, una literatura afectiva, intuitiva, espontánea y sobre todo emocional. Por el contrario, la tarea de leer como mujer/escribir como mujer se concentraría en hacer caer la idea de que la imagen de la mujer es especular a la del hombre. La “lectora –mujer”, así como el sujeto-mujer de la escritura, emergen del peligroso vaivén entre la diferencia o escritura marcada, a un extremo, y la “neutralidad” o cancelación de los contrarios al otro (Méndez, 1994). Entre ambos debe construirse un intersticio que dé cuenta de un espacio propio.

El *otro lugar* como lo apunta Teresa de Lauretis está vinculado a los puntos ciegos y el espacio oculto de las representaciones, lugar que se encontraría en la periferia de los discursos hegemónicos, de los espacios sociales excavados en los intersticios de las instituciones y en las grietas y ranuras de los aparatos de poder y de conocimiento. De Lauretis utiliza la comparación cinematográfica para plantear este *otro lugar*, se trataría del espacio oculto, el space-off, es decir, lo que “está fuera del encuadre” pero que en el cine de vanguardia construye tanto la película como lo que “está en cuadro”.

En términos literarios podríamos señalar que el *otro lugar* estaría oculto detrás de la hipérbole temporal en el orden cronológico del relato, es decir, lo que no se dice, lo que está más allá de lo narrado, pero se *entiende*, se *supone*, se *presupone*, se *percibe* y es fundamental para el avance y la comprensión de la obra. Tanto el espacio oculto como el espacio visible no están en oposición, se encuentran ensartados en la cadena de la significación, y por lo tanto, son mutuamente necesarios.

En el caso de la escritura patriarcal y la escritura femenina y/o feminista la relación entre un espacio y el otro será conflictiva, como lo ha señalado Reisz, se trata de una relación de intersección con el sistema dominante, que en parte coincide con él y en parte lo erosiona o lo desborda.

Escribir como mujer, entonces, no sólo se refiere a tocar temas de mujeres o utilizar el yo en la primera persona del femenino en el texto o plantearse una



historia desde el punto de vista de una mujer. Significa desafiar al poder falocéntrico, en primer lugar, romper con el silencio.

“Al escribir, desde y hacia la mujer, y aceptando el desafío del discurso regido por el falo, la mujer asentará a la mujer en un lugar distinto de aquel reservado para ella en y por lo simbólico, es decir, el silencio. Que salga de la trampa del silencio.” (Cixous, 1995:56).

Una vez fuera del silencio, una vez planteado el espacio de ese otro lugar, es necesario crear otro poder. Considero que ese poder está en la palabra propia (y no apropiada). El hecho de una escritura desde la posición de una mujer debe penetrar también el soporte de la significación: romper con los códigos, infringir las normas, perturbar el signo y establecer la originalidad de una identidad; palabra, subjetividad y representación deben desencajar los registros ideológicos y culturales (pre)establecidos para mostrar el otro lado de la unidad lingüística, ese lado que no está amarrado a la economía libidinal de las estructuras patriarcales de la cultura y el signo.

### 3.3. La construcción del yo poético

#### 3.3.1. Construyendo paradigmas

Como lo hemos visto en el acápite anterior, la teoría feminista ha aportado, lo que Derrida denomina una lectura deconstructiva del mundo desde el sujeto-mujer, y con ello por supuesto todo un aparato teórico sobre las diferencias de género. Lo relevante para esta parte de la investigación es adentrarse en las diferencias como hombres y mujeres se sitúan frente a la página en blanco o frente al texto escrito. En este sentido ya hemos puesto de relieve la importancia y la diferencia que consiste en que una mujer lea como una mujer, y que una mujer escriba como una mujer.



Pero, ¿cómo llega la mujer a sentirse diferente al hombre, y desde esta ubicación diferenciada asume, ya no el texto como lo señala Culler, sino la página en blanco?, ¿existe una radical diferencia entre la construcción de un yo poético masculino y la construcción de un yo poético femenino?, ¿en qué elementos radican las diferencias?, ¿qué es lo que le parece a la mujer de mayor relevancia?, ¿cómo se acerca a la construcción de una imagen de mujer a partir de su propia experiencia y de la imagen del cuerpo que posee y que ha construido, así como su relación con la imagen del Otro cuerpo, esto es, el cuerpo del varón?

Para entrar al análisis de la construcción del yo poético femenino, hemos de detenernos primero en la revisión de la construcción de lo que la crítica moderna ha aceptado en llamar *el yo lírico del autor*, diferente y diferenciado del yo del emisor en tanto tal, y al mismo tiempo, con una serie de vasos comunicantes que no por ello invalidan su condición de ficcional.

### 3.3.2. La figura del poeta

Conviene señalar aquí la importancia de la construcción, en la teoría y crítica literaria moderna, de las diferencias entre el yo de la enunciación y el yo del enunciado. Walter Mignolo, en un ya clásico artículo sobre el tema (Mignolo, 1982), desarrolla las características esenciales y especiales de ese yo lírico no fingido, sino internalizado en lo ficcional de la misma forma como lo es el yo de la enunciación en la historiografía o filosofía moderna. Y es interesante observar aquí que una de las formas que utiliza Mignolo para posicionarse en su discurso es preguntarse sobre el cuerpo: “Pero, ¿dónde está ese cuerpo?” dice cuando se pregunta por el cuerpo del yo del enunciado en *Altazor* de Huidobro.

Para Mignolo el yo del enunciado, que se diferencia con tanta transparencia en la narrativa y en la épica, en la lírica se confunde con el yo de la enunciación, o por lo menos se estrechan sus distancias, pues la poesía al evitar la narratividad o



reducirla al mínimo, privilegia el plano del discurso en oposición al plano de la historia.

Es así que en la enunciación lírica se acercan el polo del sujeto al polo del objeto. De esta manera la figura o imagen textual del poeta no sólo se confunde con su imagen social (el autor) sino que no hay distinción tan clara entre la imagen del poeta que enuncia y del que actúa en oposición a la clara distinción entre el narrador que cuenta y el personaje que actúa. Pero esta confusión no proviene de la misma estructura del lenguaje, sino de la institución literaria misma. Se confunden porque están tan estrechamente ligados el rol social del poeta con su rol textual. En un poema el yo lírico generalmente estará representado por un poeta (hay excepciones que confirman la regla, como el **Martín Fierro**, aunque por lo demás, el gaucho es también en esencia trovador y poeta).

En la poesía confesional, es aún mucho más fácil confundir yo lírico con yo social, el cuerpo del poeta con el cuerpo del *poeta* como es el caso de la mayoría de poetas mujeres contemporáneas a Sylvia Plath, citada líneas arriba (tal es el caso de las poetas confesionales Ann Sexton y Adrienne Rich quienes serían dos de las más destacadas), pues la anécdota personal se mezcla con el texto formando el discurso, indiferenciado de lo realmente vivido por el autor y de lo ficcionado.

Para Mignolo uno de los procedimientos que sobresalen en la construcción de la figura del poeta (del yo poético) es la referencia al cuerpo y su situación en el espacio. En la medida en que se nombra al cuerpo en el texto, se acerca la prefiguración del yo lírico. En el caso de las mujeres, que veremos con mayor detenimiento más adelante, la forma más fácil de ubicar el yo lírico a partir del género es simplemente ubicando con exactitud no sólo las partes del cuerpo que prefieren las mujeres para definirse (senos, cavidades, bulbos) sino sólo el accidente gramatical correspondiente al femenino:

“Aquí me tienes como siempre



dispuesta a la sorpresa  
de tus pasos...”

En el segundo verso de esta estrofa del poema *Casa de Cuervos* de Blanca Varela (Varela, 1996:191) ya podemos dilucidar con facilidad, sólo a partir del reconocimiento del accidente gramatical, que se trata de un texto cuyo yo poético es femenino y que bien podría ser el de una mujer o el de un hombre que travestido por el lenguaje, pretende una simulación de un discurso femenino. En este caso se trata de una mujer.

Pero pareciera facilista y lo es, sostener que la construcción de un yo poético femenino se limita a la utilización del accidente gramatical. La construcción de ese yo es mucho más complejo, en tanto parte de una fragmentación y de una negación: de la negación de un supuesto universal neutro que califica a lo “humano” como lo masculino travestido de andrógino.

### 3.3.3. La huella derridiana

Junto con su propuesta de lectura deconstructiva de los textos escritos por mujeres y junto con su concepto de falogocentrismo, Jacques Derrida, filósofo franco-argelino-judío ha planteado el no-concepto de huella, que es fundamental dentro del análisis de las marcas que deja el cuerpo en la textualización.

Derrida, desde una posición post-estructuralista, recupera y pone en duda algunos conceptos básicos de Saussure, Husserl y Heidegger. Sostiene por ejemplo, a diferencia del autor del *Curso de Lingüística General*, que en realidad el signo no ocupa el lugar de la cosa ni la representa, sino que el signo está en el *principio*, esto quiere decir que en los juegos del lenguaje lo importante y trascendental no es sólo el significado sino también el propio significante. Para Derrida no existe significado separado de su significante puesto que el



significado no es más que un significante situado en cierta relación con otros significantes: la separación entre significante y significado *no es nada*.

“La deconstrucción del signo entraña la ausencia de tal significado trascendental: todo significante remite a otros significantes, no se llega nunca a un significante que se remita a sí mismo...”  
(Bennington/Derrida, 1994:99).

Siguiendo esta lógica lo que garantizaría la mismidad del signo a través de innumerables repeticiones es una idealidad. Esta idealidad se combina con la diferencia de las repeticiones. Derrida a partir de esta propuesta desarrolla su crítica a la “sustancia de la expresión”: no hay signo puro, el signo cobra sentido en la medida que es un significante en relación con otros significantes. No hay un *significado* sino sólo *sus efectos*. De esta manera Derrida pone al descubierto la metafísica del signo y enfatiza que inclusive para hablar de él se ha tomado prestado al propio lenguaje y a los criterios de coherencia que estipula desde el lenguaje, el logos occidental. Lo único que puede hacer la crítica deconstructiva es asumir la metafísica del signo y darle prioridad al significante frente al significado, de esta manera, Derrida insiste en la prioridad de lo secundario.

En cuanto a la crítica deconstructiva de la escritura, Derrida continua con la misma lógica negando que la escritura sea el “otro” del habla, apenas una transcripción del referente fónico. No se trata de la “hija bastarda” del logos occidental, sino que precisamente desde la escritura se ha construido ese mismo logos. La escritura estaría en el origen:

“...si escritura ha querido decir siempre significante que remite a otro significante, y si, tal como hemos visto, todo significante remite sólo a



otros significantes, entonces ‘escritura’ designa con propiedad el funcionamiento de la lengua.” (ibidem, pág.71).

Derrida de esta manera le da una prioridad a la textualización, en este sentido, la textualización va más allá que la propia lengua.

“En la descripción platónica, el logos necesita la presencia de su padre, del cual, en principio, dispone en el habla, mientras que la escritura sólo existe en ausencia de un padre que respondería por ella” (ibidem, pág. 218).

La escritura abre paso a la importancia de lo “secundario” pero que entendido dentro de estos términos de estudio, es una piedra madre del desarrollo del pensamiento.

Para poder entender esta idea es necesario entrar a revisar uno de los no-conceptos fundamentales del pensamiento de Derrida: la *diferenzia*. Según Geoffrey Bennington, discípulo de Derrida y autor de uno de los libros que pretende plantear las bases del pensamiento derridiano, la *diferenzia* en Derrida es tan importante como el concepto *Dasein* en Heidegger. Es imposible tratar de plantear un acercamiento a la *diferenzia* en apenas unas cuantas líneas pero por lo menos para poder acercarnos, intentaremos proyectar una sombra respunteada sobre los alcances de esta definición.

La *diferenzia* es un no-concepto forjado para dar cuenta del “perturbador fenómeno de lo que escapa a la razón”. En principio la disimilitud entre *diferencia* y *diferenzia*<sup>10</sup> sólo es posible de distinguir en la propia escritura, pues en el habla “suenan” igual. Por otro lado la *diferenzia* se refiere a tres cuestiones:

---

<sup>10</sup>En francés se trata de *différence* y *différance*.



1. Las diferencias en el sistema de la lengua, es decir, la fuerza que las mantiene agrupadas en su dispersión.
2. A la demora o retraso que hace que el sentido siempre se anticipe o se establezca posteriormente (hay un final que organiza a los elementos de una manera retrospectiva), es decir que se refiere al hecho de *diferir*.
3. La posibilidad de toda distinción conceptual entre lo sensible y lo inteligible

La diferencia da cuenta por lo tanto de *diferenciar* y de *diferir*, además nunca es pura (por eso no se trata de un “concepto”) sino que se refiere siempre a relaciones en tensión. La diferencia está en “entre”, “está siendo” sin ser ella misma, sin estar nunca presente. De alguna manera, retomando a Teresa de Lauretis, la diferencia daría cuenta de lo que está en los pliegues, en las fisuras, en las grietas, entre “uno y otro sin estar en ninguno de los dos”.

“La vida se encuentra en su diferencia. De ahí se deduce que el principio de realidad no está en oposición con el principio de placer, sino que es la misma cosa en diferencia, el desvío por el que rige y se rige el principio de placer. Pero ni siquiera este desvío puede ser absoluto, infinito (ya sabemos que la diferencia no puede ser infinita), porque no se trata más que del paso del placer por las limitaciones de la realidad” (Ibidem, pág. 155).

Al igual que la *diferenzia* la idea de huella es un no-concepto, es decir, que no se trata de “esto y aquello” sino que es “ni esto ni aquello”. Si ningún elemento del sistema posee una identidad sino por su diferencia respecto a los demás, cada elemento está marcado por todos aquellos que no son él. En este sentido la huella es la marca de la ausencia del otro elemento, que a su vez, es la huella de otros elementos ausentes. Se trataría en resumidas cuentas del encabalgamiento del otro en el mismo.



“Estas huellas no son lo que cierta lingüística denomina rasgos distintivos, sino sólo las huellas de la ausencia del otro ‘elemento’ que por otro lado, no está ausente en el sentido de ‘presente en otro lugar’ sino formado, él también, por huellas” (Ibidem, pág.96).

La posibilidad de signar la huella sería quizás de esta manera: ~~ser~~, pues la huella no puede concebirse simplemente como ser, en tanto “ser” necesariamente implica una presencia en otra parte. Lo que sucede, y esto es la base principal del pensamiento del filósofo, es que la lengua sobrepasa sus propios recursos. Derrida en este sentido “duda” que todo pensamiento tenga que ver con el lenguaje, el no-concepto huella es una forma de asir lo que está más allá del lenguaje pero no es la metafísica.

Quizás podría decirse (me aventuro a proponerlo) que “huella” es una forma de asir lo que está *más acá* del lenguaje pero palpita por salir de alguna manera convirtiéndose como sea en *sentido* (en su acepción semiótica) y por supuesto no tiene ninguna vinculación con lo que Hegel entendería como lo *sublime* o lo *inefable*. Más bien la huella podría estar vinculada con alguna forma de poner en “símbolo”, sin hacerlo verdaderamente, lo *real* lacaniano. A través de las fisuras del logos occidental es posible que lo *innombrable* salte dejando su marca en huellas que al mismo tiempo remiten a otras huellas.

Así el propio Derrida asume que, por ejemplo en su caso, la circuncisión como marca de identidad (judío-masculino-“otro”-alteridad), ha dejado su huella en prácticamente toda su producción filosófica.

“Circuncisión, nunca he hablado más que de ello, tened en cuenta el discurso sobre el límite, los márgenes, las marcas, los pasos, etc., el cierre, el anillo (alianza y don), el sacrificio, la escritura del cuerpo, el pharmakos excluido o retraído, el corte/costura de Glas, cortarlo y



volverlo a coser, que da pie a la hipótesis según la cual es de eso, de la circuncisión, de lo que, sin saberlo, sin hablar jamás de ello o hablado sólo de paso [he hablado] (...) Yo he sido, soy y seré siempre, yo y no otro, un circunciso (...) todo el léxico que atormenta mis escritos, CIRCON-SI...” (Ibidem, pág.93-94).

Pero al mismo tiempo el propio hecho de ser circuncidado, inclusive en el momento de su propia circuncisión, no es otra cosa que una huella; en este caso la huella que remite a rituales anteriores de pertenencia a una comunidad. Así la marca está puesta sobre el cuerpo: ella asimismo producirá sentidos que se escapan a toda racionalización y emergerán en el momento menos esperado.

#### 3.3.4. Campo textual y construcción de un texto femenino

Como lo señala enfáticamente Elizabeth Grosz, a estas alturas del desarrollo de la crítica literaria y cultural, no podemos regresar a plantear un mapa de correspondencias entre el exterior y el interior de un texto a partir de la resurrección de la correlación entre yo social del autor y el yo del texto (yo poético) (Grosz, 1995).

Grosz, que casi con seguridad no ha leído a Mignolo pero sí a Benveniste y sus propuestas sobre la correspondencia entre *yo del enunciado* y el *yo de la enunciación*, sostiene que tanto la condición de patriarcal, femenino o feminista de un texto literario no estarían vinculadas sólo al autor, ni al contenido, ni a los temas, ni al lector ni al estilo paródico, experimental o tradicional del propio texto. Ella sostiene que la relación entre lo patriarcal/feminista de un texto está vinculado a un complejo de relaciones que incluyen, por supuesto, la corporalidad del autor, las marcas (huellas) de textualidad que deja el autor en el propio texto, así como los efectos de estas marcas en los cuerpos de autores y lectores, tanto como la



productividad de los lectores. De alguna manera podríamos hablar de la necesidad de puesta en marcha de un *campo textual* (tomando el término de Bourdieu) o de una constelación textual (Oviedo) para caracterizar a un texto desde el género.

Después de dilucidados los puntos necesarios a tomar en cuenta para la elaboración de una interpretación válida sobre lo femenino/masculino de un texto, el asunto es ¿qué elemento pone en operatividad este campo textual? Si no existe una línea específica que separe un texto femenino de uno masculino, ¿cómo se construye toda esta serie de relaciones y de qué manera se perciben para poder poner en marcha la maquinaria textual?

Si bien es cierto que el sexo del autor o del lector no tiene relación directa con la posición política del texto (ya hemos advertido sobre las lectoras-hombre) así como los factores de la vida privada o profesional del escritor no tienen una explicación directa en el texto, hay por supuesto, marcas de la subjetividad y corporalidad del autor que se “quedan” en el texto, así como el propio proceso de la producción textual deja marcas sobre el cuerpo del autor (y los lectores). Esto significa, según lo remarca Grosz, que tanto cuerpos como discursos se modifican mutuamente. Esta modificación no se refiere a nombrar o etiquetar al cuerpo y sus partes, sino a la profunda relación en pugna entre representación y corporalidad. La relación entre texto y autor/lector está mucho más comprometida de lo que el realismo y el expresionismo reconocen.

Sostiene Grosz que su interés va por saber de qué manera el cuerpo del autor —dentro de los caracteres del cuerpo, por supuesto, la sexualidad y el género— se introduce y al mismo tiempo es producto del texto.

“Poniendo atención a la producción del texto (incluida en ella lo que usualmente se denomina la recepción del texto) podremos ser capaces de ver con mayor claridad de qué manera la cuestión de la sexualidad —lo



que en la sexualidad es específico— es relevante para la cuestión de la textualidad” (Grosz, 1995: 22).

No se trata entonces de establecer una relación directa entre autor y narrador, ni entre los temas trabajados y el sexo del autor, sino que teniendo estos elementos también en cuenta, profundizar en la textualidad y las marcas del cuerpo del autor en el texto.

### 3.4. La problemática construcción del yo poético femenino

Las mujeres, según lo apunta Matilde Ureta desde la perspectiva del psicoanálisis, construyen su identidad sexual y de género de combinar los elementos relativos a la reproducción de la especie con aquellos concernientes a su criatura personal. Es decir, combinan un mandato biológico que podrán tomar o dejar (identidad sexual) pero cuya inscripción corporal-física, su imagen del cuerpo, y sus correspondientes correlatos psicológicos no podrán soslayar. Y luego, un ser psíquico (identidad de género), cuya articulación es de una finura, sutileza y complejidad tal que cualquier descripción resultaría corta e inexacta. La identidad femenina para constituirse tendrá que hacer enormes y difíciles tránsitos afectivos, vinculares (de la madre al padre), sociales, cognitivos, cuyas huellas quedaran sobre su cuerpo y alma a manera de cicatrices, recuerdos de esta travesía (Ureta, 1992).

Todo esto se refiere a la construcción de una identidad propia. Sin embargo, esa ruta no es garantía para lograr un discurso propio y no apropiado. ¿Cómo hacen y qué es lo que hacen las poetisas cuando construyen un *yo femenino singular* más allá del yo poético aceptado como universal, ese falsamente neutro, que esconde detrás de él la marca de una particular concepción de la Literatura Universal?



“Las mujeres que deseaban ser confundidas con hombres en sus escritos abundaban, ciertamente (...) si estas mujeres hubieran sido substituidas por aquellas que desean ser identificadas como tales mujeres, el cambio de modo alguno hubiera mejorado la situación, ya que destacar, sea por orgullo, sea por vergüenza, conscientemente el sexo de un escritor no sólo es irritante sino también superfluo...” (Woolf, 1981:82-83).

Superfluo para una Virginia Woolf contradictoria e irritada por una crítica en la que se destaca como femenino cualidades que coadyuvarían a la mujer a odiarse a sí misma. Lo sostiene con mucha claridad la propia Susana Reisz cuando afirma que

“se da por sentado que la tendencia natural de las mujeres es escribir femeninamente —en el sentido de una limitación o una deficiencia— y que por lo mismo sólo alcanzan la excelencia aquéllas que logran reprimir o controlar lo femenino en su lenguaje...” (Reisz, s/f:6).

Como señala Margo Glantz, por qué la escritura de la mujer debe responder a ninguna especificidad, por qué andrógina si se le sexúa, por qué temática si su ritmo escondido se ramifica y se convierte en estructura. La escritura femenina acusa su procedencia en una sensibilidad gestada en la corporeidad (Glantz, 1982).

Pero tanto como los seudónimos de las escritoras del s.XIX, los cambios de designaciones gramaticales han servido para que las mujeres intenten una entrada neutra y universal a lo literario. ¿Por qué se ha dado este fenómeno?, ¿por qué muchas mujeres hasta ahora se han limitado a repetir las palabras de hombre, la posición masculina en lo literario?



“Los conflictos de género, se refieren, a fenómenos tan dispares [...] como los roles sexuales, las desinencias gramaticales, y tipos de discurso, tres magnitudes cuya relación lógica no es, en absoluto, evidente (...) La primera de ellas sería materia de un tratado aparte (...) La segunda, parece, en cambio menos problemática: si quiero comunicar mi cansancio siendo, como soy, mujer, mi única opción gramatical es decir *estoy cansada*. Es sabido, sin embargo, que en el terreno de la literatura ésta no es mi única posibilidad. Como escritora podría escribir *estoy cansado* y nadie se admiraría... a menos que atente contra las normas del género literario en el que inscribo mi frase” (Reisz, 1994).

Pero —siempre hay un pero en toda disquisición sobre neutralidades— “Cuando una mujer introduce en su discurso poético mínimos cambios de género, sorprende y perturba a lectores y críticos” (ibidem). Aquí Susana Reisz se refiere específicamente a los cambios y giros de género introducidos por Blanca Varela.

“Casi nadie ha dejado de observar, en efecto, que en su primer libro **Ese puerto existe**, Blanca Varela vistió esporádicamente a su yo lírico con adjetivos masculinos. Aunque las gramáticas nos ensañan que el sufijo masculino puede funcionar como universal y no marcado, válido para ambos sexos, en la voz de una poeta expresiones como *Sé que estoy enfermo* o *He de almorzar solo siempre*, al parecer no suenan ni neutrales, ni metafóricas, sino simplemente, extrañas” (ibidem).

Hay muchos críticos, con Octavio Paz a la cabeza, que han considerado el discurso vareliano como “poco femenino” y a su vez muy “valeroso y mujeril”.



“...nada menos ‘femenino’ que la poesía de Blanca Varela; al mismo tiempo nada más valeroso y mujeril...” (Varela, 1959:13).

Según Reisz, esta postura, sólo encubre la idea generalizadora de que lo universal es lo masculino, y que lo femenino sería lo singular, lo *irregular*.

“los presupuestos en los que se funda esta valoración desigual son que la *gran* poesía es la hecha por los hombres y que, cuando un hombre escribe, su discurso no es masculino (...) sino universal” (Reisz, 1994).

Es por este motivo que una mujer deberá masculinizar su discurso para conseguir la ansiada universalidad. Discrepo con Reisz y considero que Octavio Paz, emulando la misma propuesta de Virginia Woolf, cae en una incongruencia, pero no por intentar forzar la poesía de Varela e introducirla en la Literatura Universal escrita por los neutros-hombres a través de este trevestismo del lenguaje. En realidad lo que pretende Paz con esta afirmación de ser “poco femenina” pero muy “mujeril” es precisamente *sacar* a Blanca Varela de esa visión peyorativa que se le otorga a la mujer desde la visión de la “sensibilidad femenina”, alejarla lo más posible del gueto “literatura femenina = literatura banal”. Paz da cuenta del cambio de yo poético de Varela de los primeros poemas del libro (*Ese puerto existe*) a los últimos. Este cambio de proyecto poético se produce, según Paz, por la “revelación” de la mujer:

“demasiado orgullosa (demasiado tímida) para hablar en nombre propio, el yo del poeta es un yo masculino, abstracto. A medida que se interna en sí misma —pero asimismo en la medida que penetra el mundo exterior: la mujer se revela y se apodera de su ser...” (Varela, 1959:13).



Y en esta propuesta no es posible dejar de coincidir con él y convergir en su acuciosa mirada para dar cuenta de ello, aun cuando algunas líneas más adelante, jalando las riendas de sus concepciones, frene su propio discurso consagrador y caiga él mismo en lo que ha criticado sosteniendo que

“¿Por qué no decir, entonces, que Blanca Varela es, nada más y nada menos, un poeta, un verdadero poeta?” (Varela, 1959:14).

¿Y por qué no decir que es una verdadera poeta? La corriente “naturalizada” de entender lo literario como el discurso de la neutralidad-masculinizada vuelve a tomar fuerza en las apreciaciones de Paz, a pesar de su propia fuerza intuitiva para romper con la categoría fija “literatura femenina” (recuérdese que se trata de un texto de finales de la década del 50). Sin embargo no termina de convencerse a sí mismo sobre lo “mujeril” de la poesía de Varela. Finalmente Octavio Paz termina con una frase que bien podría recoger, nuevamente, esta intención aunque mucho más atenuada por su propia ambigüedad: “(la poesía es) Una conciencia que despierta.” Si en estos primeros poemas de Blanca Varela, la poesía fue “una conciencia que despertó”, se trató sin duda, de una manera de situarse con un yo poético en-generado en su restante discurso poético.

Para ilustrar mejor la cuestión, sería importante que entre a colación lo que Alicia Dujovne ha señalado con humor, pero no por eso con menos firmeza,

“me he pasado la vida pelándome con quienes caballerescamente me explicaban que no existe literatura de hombre o de mujer, sino que existe literatura a secas, o mejor, Literatura de Ser Humano con mayúsculas, engañosas mayúsculas, pensaba yo, trampa de lo ideal [...] Los genocidios antipáticos —quema de brujas, quema de judíos, esclavización



de negros— fueron seguidos por los genocidios simpáticos “Todos somos iguales, es decir, todos ustedes son iguales a mí...” (Dujovne, 1982:28-30).

Es por este hecho que Culler, junto con Derrida, señalan que la mujer debe aprender a escribir como mujer saliéndose del logos androcéntrico. Reisz es aún mucho más enfática cuando afirma imperiosamente que:

“Insisto, pues en que escribir (o leer) como mujer es una opción política y que, cuando se la asume, el producto de tal actividad ingresa en un sistema literario que se puede caracterizar como en relación de intersección con el sistema dominante, es decir, que en parte coincide con él y en parte lo erosiona o lo desborda” (Reisz, 1994).

La posición y la búsqueda de neutralidad de Blanca Varela en su primer libro *Ese puerto existe*, en realidad se inscribe dentro de lo que líneas atrás hemos dominado la identificación del yo, ella intentaba preservar su *yoidad* pensando en los hombres, no en las mujeres, como sus propios iguales<sup>11</sup>.

Pero por otro lado, también es necesario resaltar, que en un poema del mismo libro titulado *Fuente* (Varela, 1959:53) el yo poético se resiste al traje neutral: surge verdaderamente como agua de una fuente la característica de género femenino singular de la gramática

---

<sup>11</sup>Cuando Blanca Varela responde a la pregunta de por qué escribió su primer libro en la primera persona del masculino, dice: “lo hice así porque todos lo hacían de esa manera”. ¿A qué se refiere con ese todos? Por supuesto a sus compañeros de generación, sus únicas referencias inmediatas con lo literario, a Sebastián Salazar Bondy, Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson. Esto demuestra lo señalado arriba, pero además también lo que propone Matilde Ureta sobre la diferencia de una lectura/escritura de mujer, cuando señala que la mujer desea “todo”: respetar su mandato biológico y tomar en cuenta su criatura esencial, dos aspectos muy difíciles de articular. Luego con la maternidad, como la propia Varela lo refiere, vendría otra posición, “a partir de cierto momento yo no soy el yo masculino y me asumo como mujer e incluso tengo cierto empeño en reivindicar ciertos temas de mujer como la maternidad, por ejemplo...” Entrevista de Roland Forgues (Forgues, 1991).



*Estuve junto a mí*

*llena de mí, ascendente y profunda...*

“Llena” y “Profunda” son los adjetivos que se saltan de la armadura del yo poético masculino para hablar precisamente de las profundidades de ese yo, escondido detrás del neutro andrógino que el mismo Octavio Paz reconoce como transicional. Recordemos la analizada cita de Paz para volver sobre la neutralidad poética. Paz señala que “demasiado orgullosa (demasiado tímida) para hablar en nombre propio, el yo del poeta es un yo masculino, abstracto”.

¿Realmente se trata de timidez?, ¿o antagónicamente de orgullo, el orgullo de los humildes, la vanidad de los santos?

La cuestión del “travestismo poético” no tiene su origen en un sentimiento vinculado con la autoestima del yo del autor, sino con la necesidad de ocupar un espacio caracterizado universal e históricamente como masculino.

Se entiende con más exactitud cuando críticos del prestigio de Roberto Paoli desdennan la confesión abierta dentro del tono autobiográfico por patética. La confesión entonces, para que sea aceptada, debe transitar por la línea de lo difuso, de lo que celebra el crítico antes citado en el prólogo a la Poesía Reunida de Varela: ese “sorprendente yo lírico masculino” (Varela, 1986:8). La confesión patética, entonces, será la confesión femenina.

Quizás por este mismo cuadro de valores dentro de lo literario se ha rescatado con tanta vehemencia la virtud de Varela de “saber callarse a tiempo” (Paz), “esa fuerza que se origina en la medida” (Paoli), se percibe cierta satisfacción ante el silencio y cierta irritabilidad ante la expansión expresiva: la mujer debe callarse a tiempo<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> No se trata del silencio como el espacio del Otro de los discursos multiculturalistas. Ni del silencio como ese otro lugar donde también se construye la significación del poema y que no sólo se limita al texto sino también involucra al autor (el silencio del suicidio) o al propio lector (Chirinos, 1998). Se trata del silencio impuesto de los



Pero hay muchas formas de textualizar la mudez en el poema y no necesariamente surgen de un silencio voluntario. Ante la imposición de un silencio revestido de “neutralidad” es posible establecer una serie de estrategias que discurran por los bordes de lo no-dicho y subviertan el sentido de ese vacío.

“El silencio impuesto por los regímenes totalitarios (...) es un silencio de muerte que nada tiene que ver con el espacio regenerador de la palabra poética, salvo cuando el inacabamiento o el descuido se convierten en la expresión de una resistencia todavía capaz de expresarse (...) La lucha contra la coerción ideológica (tenga la forma de represión política, personal o social) transforma muchas veces el miedo de hablar en un hablar sobre el miedo: la mutilación, el inacabamiento, la atenuación de las conexiones, los comienzos *in media res*, los vacíos gráficos, las tachaduras y todos aquellos interludios de lectura que sabotean la fluidez del decir, se convierten en representaciones del silencio que adquieren de este modo categoría textual (...) se erigen como resistencia frente a la represión que impone el silenciamiento de la palabra (Chirinos, 1998:185-186).

Si la palabra con poder es silenciada a través de su enmascaramiento y su transformación en una palabra sin poder (“sensibilidad femenina”), hay intersticios en el texto, de donde puede surgir, un poder que provenga de aquello que ha sido “silenciado” atravesando el propio silencio. De esta manera el silencio textualizado subvierte el silenciamiento de la palabra: si la palabra del poder no se puede *escribir*, en cambio sí se puede *inscribir* en el texto.

Una de las fuentes de ese poder que se textualiza es el cuerpo. El cuerpo también “habla” a través del texto sin estar presente en el texto: el cuerpo deja su *huella*. En este sentido, si bien es cierto que escribir como mujer es una actitud



política sobre todo porque permite construir diversas variables de textualización desde múltiples ángulos —y esto, por supuesto, no significa que sea necesario marcar el yo del texto con el accidente gramatical correspondiente al femenino— a pesar de que muchas mujeres eviten señalar sus textos desde la diferencia genérico-sexual, ellos llevarán las huellas de sus cuerpos. Esta huella aparecerá en el momento menos previsto y en múltiples formas de simbolización.

La toma de una actitud “política” frente al texto en realidad está vinculada con la conciencia de parte de la autora del “gesto de la escritura” como un gesto de alto rendimiento frente a las estructuras tradicionales de poder. Se trata sin duda de un acto heroico, pues el heroísmo consiste en la capacidad de absorber la frustración y de resistir los aspectos más duros de la realidad (la marginación de las mujeres del poder de la palabra) (Reisz, s/f).

Para finalizar este largo y extenso parágrafo es necesario dejar en claro que asumir una posición dentro de la gramática, sobre todo dentro de la construcción de un yo poético femenino, no es ni gratuito ni ligero. Es una opción a construirse (autorrepresentarse) a partir de la página en blanco. Es una toma de posición política dentro del ejercicio del poder de la palabra. Es asumir una entrada a lo literario desde lo subalterno al falogocentrismo, pero al mismo tiempo, una búsqueda por una expresión diferente que trascienda la subalternidad. Es romper con la pretensión de silenciar y acallar una voz que se expande. Es plantear estrategias de textualización desde la palabra acallada, es descubrir otras formas de significación y de representación.



## Capítulo IV

### CUERPO Y TEXTUALIZACIÓN

#### 4.1. Escribo con el cuerpo

En un artículo citado páginas atrás, Alicia Dujovne describe con mucha soltura y desenfado, la situación de su cuerpo a la hora de escribir ficciones:

“Tengo un cuerpo generoso, que me ama y al que amo. Se está allí mientras escribo (...) gelatina de frutilla. Sepan disculpar esta imagen groseramente dulce de mi goloso corazón, es la única válida para expresar cabalmente el cuerpo con el que, *en los momentos perfectos*, escribo. El cuerpo incandescente, el cuerpo traslúcido y solferino con el que, de verás, *en los momentos perfectos*, escribo” (Dujovne, 1982:29).

De hecho Dujovne plantea una relación de placer entre su cuerpo y la acción de escribir, aunque no menciona si escribe o no sobre el cuerpo. Por otro lado, una poeta peruana, Patricia Matuk, sostiene asimismo

“Yo escribo con el cuerpo. No es necesario hacer poesía del cuerpo para escribir con el cuerpo. Cada poema es una representación del alma o de otra cosa” (Matuk citada por Forgues, 1991:306).

Las escritoras admiten que el cuerpo, como lo señalaba hace diez años Carmen Ollé en su libro *Noches de Adrenalina*, “al margen del sistema solar y las estrellas requiere de su liberación inmediata”.

“¿Qué significa exactamente la proposición *escribir con el cuerpo*?” se pregunta Sara Castro Klarén en un artículo sobre la escritura y el espectáculo del cuerpo, luego de admitir que el cuerpo femenino ha sido considerado como esencia de lo sublime y de



lo abyecto —ella llama “suciedad peligrosa”—, como metáfora del cielo y el infierno (Castro-Klarén, 1994).

Hablar desde el cuerpo o sobre el cuerpo es una forma no sólo de autoconocimiento, sino también de búsqueda de ese *otro lugar* al que nos hemos referido constantemente en estas páginas, porque como lo señala el propio Mignolo en su artículo ya citado,

“por ser una constelación de signos, el cuerpo humano es un universo semántico del lenguaje (...) ir por el cuerpo, así como ir por el mundo, es al mismo tiempo escribir. La figura del poeta se resume en el acto de la escritura” (Mignolo, 1982:73).

Que una mujer asuma su cuerpo de mujer y con él su imagen corporal, su relación con el mundo, su autorrepresentación, sus líneas de miedo y sus posibilidades de vida, pero además asuma que desde el cuerpo puede erigirse otra forma de hablar al mundo, de comunicarse con el resto, es también un acto heroico porque se trata de una propuesta de ese *otro lugar* al que nos hemos referido a lo largo del capítulo anterior, esa puerta hacia la deconstrucción de un discurso falocentrista, esa textualización desde los márgenes del discurso oficial.

“No todo lo que suena ha de estar registrado en el logos de occidente” nos dice Kelly Oyarzún (Citada por Olea, 1994:63). Precisamente el cuerpo de la mujer “suena” más allá de este logos occidental, intentando encontrar su espacio de significación a partir de los intersticios de esta supuesta maquinaria textual/estructura de razonamiento, o en todo caso, desde el cuerpo de la mujer es posible resemantizar los signos y códigos de esta estructura para encontrar una producción de sentidos peculiar

#### 4. 2. Desde el cuerpo surge la significación: el locus.

El cuerpo es uno de los elementos fundantes de la identidad personal. La autopercepción del cuerpo permite construir diversos elementos de significación



que a su vez, como las representaciones sociales, construyen al propio cuerpo. Es un juego de ida y vuelta. El cuerpo vendría a ser el *locus* de la identidad de género, es decir, el lugar concreto, social e históricamente situado a través del cual y en el cual se construye el sexo y el género (Kogan, 1993).

Esto significaría que las mujeres no son sólo cuerpos objetivados, sino son sujetos con cuerpos objetivados. Tradicionalmente se ha sostenido que para la mujer el cuerpo constituye un *locus* para la construcción de la opresión en tanto que para el hombre constituye el *locus* de la construcción del poder (ibidem), pues hombres y mujeres introyectan de tal manera la ley social que la hacen parte de su cuerpo pero de forma diferente (el poder *incarnado*).

Cuestionando esta hipótesis planteamos que desde el cuerpo la mujer encuentra una forma de *empoderamiento*<sup>1</sup>: no se trata tan sólo de la construcción del locus de la opresión, sino que en la medida que las mujeres han tomado conciencia de la comprensión de la propia condición de la mujer en términos sociales y políticos — revisando, revalorando y reconceptualizando esa condición en relación con la interpretación que otras mujeres hacen de sus posiciones sociosexuales— producen un modo de aprehensión de la realidad, es decir, que es el cuerpo también y sobre todo un *locus de la expresión*. Se trata de recuperar desde el cuerpo el poder de la palabra dejando atrás la autocensura, la inhibición frente a la fuerza de lo establecido como “literariamente correcto”, las estrategias del silencio totalizador.

Una de las formas de entrar a la autorrepresentación del cuerpo desde lo literario es estudiando los textos. Es en ellos que las escritoras describen e interpretan a su cuerpo y el de los otros (el Otro/la Otra) desde una perspectiva diferente: como lugar desde donde emana la significación.

---

<sup>1</sup> Revisar Nota a Pie 4 del Capítulo I. Allí se explica la importancia del empoderamiento como una forma alternativa de percibir el desarrollo de la mujer. Se trata de una estrategia impulsada por el movimiento de mujeres del Sur (tanto América Latina como Asia y África) para avanzar en el cambio de estructuras de poder, creando la posibilidad de un poder sustentable, es decir, de plantear relaciones entre hombres y mujeres que permitan integrar lo micro y lo macro, lo privado y lo público, lo productivo y lo reproductivo, lo global y lo local.



Pues así como Derrida sostiene que el significante no “depende” del significado sino que tanto uno como otro dan cuenta del signo, de esta misma manera tanto el cuerpo como hecho dado (dato biológico) así como su construcción discursiva dan cuenta del cuerpo en la textualización. La huella del cuerpo en la escritura va más allá y al mismo tiempo regresa sobre la gestión del cuerpo propio.

En México, la investigadora italiana Valeria Manca, ha compilado diversos textos de poetas bajo el título **El cuerpo del deseo** en los que se hace referencia directa al cuerpo y a la percepción de lo corporal como elemento fundante de la identidad femenina (Manca, 1989). No se trata sólo del cuerpo como locus de la opresión — como lo señala Kogan en sus alcances y la crítica feminista— sino que a partir del erotismo, las poetas presentan al cuerpo como el *locus de la palabra, del lenguaje, de la expresión*. Tomamos en cuenta este libro y algunas de sus propuestas en tanto que a las poetas antologadas se les agrupa a partir de su relación entre corporalidad y textualidad.

En esta antología, las poetas mexicanas abordan como tema primario el cuerpo, sobre todo desde el erotismo. En el prólogo que no sólo no es riguroso, sino incluso bastante polémico pues no parte de una hipótesis de investigación sino de cuestiones intuitivas, se plantean algunas propuestas sobre la importancia de la temática corporal en la poesía escrita por mujeres aunque se parte de un prejuicio típico de la investigadora no nativa: encontrar en la poesía latinoamericana ambientes real maravillosos o por lo menos, festivos

“pero cuando me encontré frente a la producción poética de las mexicanas experimenté una desilusión profunda. La atmósfera que reinaba en aquellos poemas era de tristeza, queja, resignación ante las dificultades y el *caos existencial de la actualidad*” (subrayado original) (Manca, 1989: 17).

Más adelante, la autora sostiene que en realidad el elemento de “fuerte conciencia” sobre su entorno y su identidad surge de la poesía erótica:



“el erotismo se convierte para algunas en una forma de conocimiento [...] Este descubrimiento lleva a considerar válida la existencia de una escritura distinta, una escritura en femenino...” (Ibidem, 23).

Y aunque no desarrolla la idea de forma orgánica, plantea a lo largo de todo su prólogo algunos elementos importantes que vinculan cuerpo, textualidad y autorrepresentación. Es necesario precisar estos elementos que constituirían la base de una escritura diferente para poder más adelante establecer algunas ideas en torno al cuerpo, la vivencia del erotismo y la construcción de la identidad femenina así como del yo poético femenino en contraste con el yo poético masculino.

Los puntos que vamos a revisar a continuación la autora no los plantea de forma específica ni jerárquica pero, de alguna manera, los deja señalados de forma inorgánica<sup>2</sup>. Se ha intentado, a partir de estos trazos que sugiere Valeria Manca, organizar de forma jerárquica los que serían relevantes dentro de la discusión que venimos planteando.

Serían los siguientes:

1. La representación impúdica del cuerpo de la mujer en la poesía erótica.

Para Valeria Manca y para algunas de las poetas que apuntalan la reflexión de la investigadora a partir de diversos testimonios (como es el caso de Carmen Boullosa mencionado en la introducción), las escritoras no tiene ningún pudor en retratarse eróticamente en sus poemas, como al parecer sí lo tienen los escritores para describir el cuerpo del varón. Normalmente en la poesía erótica de los varones lo que se representa es el cuerpo de la mujer (del “objeto” amoroso) y no el propio

---

<sup>2</sup> Valeria Manca organiza los siguientes puntos en su trabajo: el momento histórico-cultural que viven, el origen de clase y la cultura judeo cristiana, las lecturas, la escritura y ¿por qué el cuerpo?.



cuerpo (me refiero a la representación del “cuerpo propio” del yo poético). En la poesía erótica femenina la representación del cuerpo propio no necesita compañía de varón aunque sí se mantiene como un referente del placer y del dolor. Se da desde la soledad del autorerotismo (masturbación) pero también desde la autoflagelación.

## 2. La visión del cuerpo siendo amado.

La necesidad de asumir lo poético desde el erotismo no se basa únicamente en la representación de la relación amorosa, sino sobre todo en la representación del cuerpo de la mujer *siendo amado* por el amante. Esta imagen de autocomplacencia o de autoescarnio —según como se asuma el vínculo entre los amantes— es necesario para plantear un espacio de reflexión sobre la identidad, sobre el sí mismo. Esto lo señala la poeta mexicana Nelly Keoseyán en su testimonio “Escribimos poesía erótica para aliviar las heridas del cuerpo”<sup>3</sup>. Cabe mencionar aquí, que a pesar de asumir el tema desde un espacio de impudicia, llama la atención la imagen excesivamente pasiva de la mujer en este cuadro. El cuerpo *siendo amado* recuerda de alguna manera la idea de la musa, es decir, la mujer que espera ser amada y no amar, como si se tratase de una no-acción frente a la acción del hombre (u otra mujer) que ama.

## 3. Lenguaje pluridimensional.

La representación del cuerpo de la mujer se realiza a partir de un lenguaje pluridimensional, cercano a los deseos y placeres, pero también a las propias

---

<sup>3</sup> Quisiera mencionar que la poeta peruana Rossella Di Paolo, en una entrevista publicada en la revista VISIÓN (Vol.75,N.3,6 de agosto de 1990) sostiene refiriéndose a la poesía que “cada uno se lame las heridas”. El tema de las heridas, metáforas corporales de la desestructuración del yo en el caos, en una poesía enmarcada dentro de la violencia estructural y política de la sociedad latinoamericana de principios de la última década del siglo es un punto interesante para profundizar.



desilusiones. Ambos registros, placer y desilusión, están planteados desde una situación vulnerable cuya base es la culpa.

“La mujer es consciente del sentido del pecado que circunda su propio cuerpo, cuerpo que de todas maneras es visto con ternura...” (ibidem, p.25).

En la poesía erótica tradicional masculina siempre la culpa se desplaza al Otro (en este caso, la Otra) y la situación de vulnerabilidad se mantiene confusa pues está mezclada con cierta autoimagen de orgullo (como por ejemplo en el *Tango del Viudo* de Pablo Neruda o en *Dos sobre mi matrimonio uno* de Antonio Cisneros, por citar dos textos bastante representativos).

#### 4. Estilo intimista.

El estilo con el que se tratan estos temas siempre es intimista, más que coloquial y confesional. El tema de la poesía confesional, sobre todo desde las propuestas de Robert Frost y otros poetas norteamericanos (incluyendo a Walt Whitman), siempre ha sido motivo de irritación para críticos literarios: a muchos les molesta el tono autobiográfico de esta poesía. Desde este sentido también se ha escuchado la poesía erótica femenina y no se ha sabido discernir entre lo autobiográfico y el juego de lo confesional como falseamiento de la realidad. En todo caso el estilo confesional en estas poetas cobra diversas dimensiones: es un caleidoscopio que permite el registro desde diferentes ángulos. No se trata, por lo tanto, simplemente de una poesía con elementos autobiográficos sino de un trabajo entre “marcas” de la realidad (muchas veces vinculadas con la vida pública del poeta o la poeta) que sirven para crear un efecto de verosimilitud a este juego poético de textualizar la confesión íntima.



## 5. Romper con el andrógino “yo poético”.

Uno de los elementos más importantes que destaca Valeria Manca en este prólogo es que

“las jóvenes poetisas han empezado a romper con una tradición: la de ocultar la propia condición femenina. Ya no están dispuestas a guardar silencio en lo que se refiere a su propia vida de mujer. El hecho de que hayan escogido el cuerpo como lenguaje para hablar de sí mismas, me parece un desafío...”  
(Ibidem, pág. 36).

Las poetisas mexicanas recogidas en esta antología han asumido el gesto de la escritura como una posición política desde la utilización de la marca genérico-sexual en sus escritos (tanto poemas como testimonios). Por supuesto, cabe la posibilidad, que las escritoras sólo hayan decidido dejar constancia de su sexo y género sin mayor autoconciencia del trabajo político con la palabra, pero si es así, su estrategia de representación las sitúa en un ángulo de textualización completamente diferente al de la “sensibilidad femenina” pues han roto con la preponderancia de un yo poético masculino falsamente neutro para construir un problemático yo poético femenino.

Estos cinco puntos que sugiere la crítica italiana para entender y atender la poesía mexicana escrita por mujeres, permite plantear un acercamiento más específico al universo de autorrepresentaciones del cuerpo femenino en el texto escrito por una mujer.

La propia visión del cuerpo, la actitud pasiva del yo poético al “dejarse amar”, la lucha contra el discurso patriarcal desde la ruptura con el yo neutral, el estilo confesional pero al mismo tiempo desenfadado, impúdico, liberado de sus corsés, así como el lenguaje pluridimensional, sin encasillamientos, desde el verso largo, el verso corto o



la prosa poética, son variantes sugerentes que demuestran la forma cómo la mujer trabaja la significación desde su cuerpo.

### 4.3. Discursos sobre/desde el cuerpo

Tomando en cuenta las variantes antes citadas, lo que hemos llamado la percepción centrípeta (ese cruce entre el esquema corporal y la imagen del cuerpo), así como los elementos de la maquinaria textual, entraremos a analizar las autorrepresentaciones del cuerpo femenino en algunos textos escritos por mujeres.

Existen muchos discursos que se construyen desde el cuerpo, y que además toman al cuerpo ya no sólo como origen de las significaciones —escribir con el cuerpo— sino incluso como elemento específico señalado en el texto como icono de estas mismas significaciones.

Al revisar una pequeña parte de la extensa literatura escrita por mujeres en América Latina, podemos encontrar múltiples autorrepresentaciones del cuerpo de la mujer, creando al mismo tiempo discursos que tematizando lo corporal le confieren un estatuto ideológico.

Algunos de estos discursos son los siguientes:

1. el *discurso autocelebratorio* en el cual el cuerpo de la mujer es constantemente festejado, enaltecido, engrandecido por su relación con la fecundidad, es decir, con la reproducción. Se trata de un discurso que se encuentra con mayor relevancia en la poesía centroamericana.
2. el *discurso del cuerpo como lugar del dolor*, no sólo personal, sino incluso como metáfora/metonimia del dolor del cuerpo social (de la comunidad, de la patria, del grupo social).



3. *el discurso del cuerpo doliente de la mujer indígena* en el caso de testimonios etnográficos de mujeres, prominentes o no, que cuentan las historias de sus vidas desde el anclaje de los corporal como *locus* del sufrimiento (este discurso se encuentra, asimismo, muy cercano del anterior, pues desde el cuerpo gestan una relación de metonimia con el corpus social).
4. *el discurso del deterioro corporal* se trata de una reflexión sobre el cadáver en potencia que somos: el acercamiento lento a la muerte.
5. *el discurso de la construcción del cuerpo femenino* se trata de la niña que va construyendo su cuerpo según los mandatos de género como en la novela **Ximena de dos caminos** de Laura Riesco o en **La Casa de Mango Street** de Sandra Cisneros. .
6. *el discurso del cuerpo del otro como espejo del uno*, sobre todo en la poesía lésbica, es decir, el reconocimiento del Otro erótico no se da desde la diferencia sino desde la identificación, las oposiciones (cavidades/protuberancias) no juegan un papel medular sino el reconocimiento de un cuerpo similar, idéntico al del yo poético, que se asombra y juega con esa identidad (en el Perú es el caso de algunos poemas de Doris Moromisato; en el mundo la clásica poesía de Adrienne Rich).
7. *el discurso de la suciedad vinculada al placer o al autoescarnio* que se presenta en algunos textos muy renovadores de escritoras muy jóvenes (como de la escritora argentina Verónica Viola en su libro **Hacer Sapito**)
8. un discurso que relaciona los *cuerpos embarazados* con elementos sagrados y mágicos pero otro que vincula el embarazo al dolor y a los abyecto (como es el caso de la poeta venezolana María Auxiliadora Alvarez y su libro **Cuerpo**).
9. *el discurso del cuerpo nómada*, es decir, el lugar donde transitan numerosas identidades muchas veces angustiosamente contradictorias. Diamela Eltit en un ensayo sobre autobiografías de mujeres chilenas que fueron primero militantes comunistas y luego trabajaron para la DINA desarrolla la propuesta textual del nomadismo de la militante hacia la delatora (Eltit, 1996b).



Estas son algunas de las posibles propuestas de análisis de un corpus —valga la redundancia— absolutamente dinámico y vívido como es la literatura escrita por mujeres en América Latina. De los discursos mencionados hemos privilegiado cuatro. En principio escoger los dos primeros (*el discurso autocelebratorio* y *el discurso del cuerpo como lugar del dolor*) se debió a la necesidad de contrastar un discurso aparentemente complacido con el propio cuerpo con uno totalmente conflictivo con el cuerpo y su entorno. El tercero (*el cuerpo doliente de la mujer indígena*) se eligió para considerar dentro de nuestros análisis textos no privilegiados por lo literario, que sin duda, no sólo forman parte de nuestro imaginario desde una perspectiva antropológica sino también, y por supuesto, literaria pues la literatura no se limita simplemente a los textos de ficción. Por último el cuarto discurso (*el deterioro corporal*) se escogió porque vincula la cuestión corporal con la muerte y por consiguiente, con la trascendencia o intrascendencia del sujeto, elemento que en la literatura escrita por mujeres cobra matices diferentes y diferenciados de la “otra” literatura. Quizás más adelante se pueda ampliar el análisis a otros discursos cuyos contenidos, contrastes y estructuras constituyen un desafío para el crítico, por ahora nos limitaremos a los antes mencionados.

#### 4.3.1. Discurso autocelebratorio: dos poetisas centroamericanas

Tratando de asumir al cuerpo como lugar desde donde se puede proponer un discurso diferente-diferenciado, algunas poetisas optan por la autocelebración del cuerpo propio. Muchas veces este discurso autocelebratorio, se enmarca dentro de otro discurso específicamente feminista —por no decir militantemente feminista— exaltando las condiciones de fertilidad similares a la tierra, “madre-tierra nutricia y arcaica diosa generadora” (Reisz, s/f) y se regodea en la sensualidad que despierta el cuerpo femenino.



Al cuerpo femenino se le representa como generoso, sensual, fértil, abarcador, cuerpo-nido, cuerpo-río, exhuberante, redondo, lleno de cavidades, lunar, suave, vívido. Todos estos *sentidos* otorgados al cuerpo de la mujer estarían cargados hacia una deixis solar, lumínica, erótica, en resumen, vital.

Muchas veces esta mirada-propuesta de descubrimiento de un cuerpo femenino festivo cae en el pozo de la ingenuidad. En el análisis de un poema de la nicaragüense Daisy Zamora cuyo sugerente título es *Celebración del cuerpo*, Susana Reisz sostiene que su “apasionada exaltación del propio cuerpo” forma parte de cierto feminismo autocelebratorio, “[que] a mí me parece bastante utópico” (íbidem).

Más que utópico, que en todo caso serviría de base para construcción de un Ideal al cual deberíamos aproximarnos al margen de los esquematismos, estos *sentidos* conferidos al propio cuerpo femenino no pasan de formar parte de una mirada ingenua, con buenas pretensiones, benévola, facilista en tanto que reductora hacia un solo y único significado exaltadamente positivo del cuerpo frente a una realidad compleja. Esta intención de vincular el cuerpo de la mujer con los rasgos de lo “nutricio” no sólo es simplista sino que incluso niega la pluralidad textual para encorsetar sus sentidos en la denominada “literatura femenina”, es decir, aquella producción de mujeres que no dudan en utilizar representaciones femeninas tradicionales (por ejemplo, la exaltación de poderes ancestrales) ligados a la concepción esencialista de la mujer (Olea, 1994).

#### 4.3.1.1. Gioconda Belli y su propuesta “feminista”

Gioconda Belli (Managua, 1948) es una escritora nicaragüense muy conocida sobre todo por su cercanía a la Revolución Sandinista y hoy como punta de lanza de las novelistas latinoamericanas del estilo real maravilloso<sup>4</sup>. Sus primeros poemas fueron prologados por José Coronel Urtecho, quién alabó su estilo “muy de ella misma”

---

<sup>4</sup> Belli ha publicado *Sofía de los Presagios* y *La Mujer Habitada*, entre otras novelas.

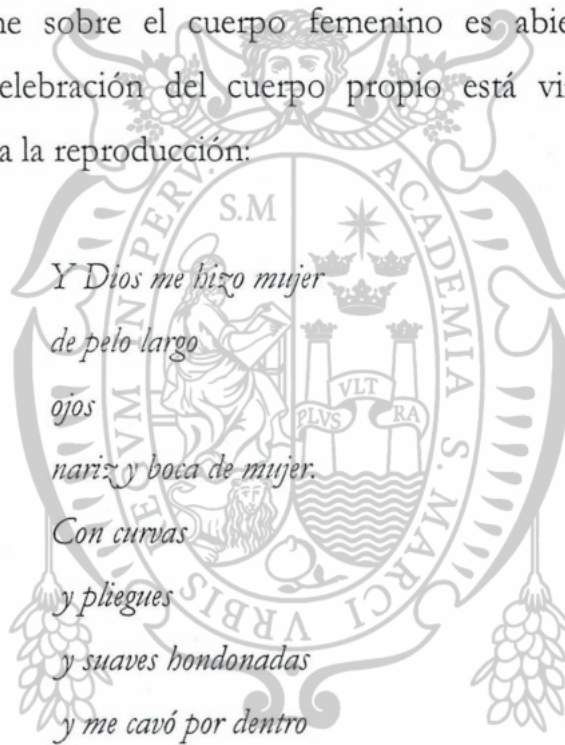


mezclando una gramática escolar y popular (sic) con temas femeninos (Prólogo de Urtecho, Belli, 1984).

Su poesía mantiene siempre un lenguaje coloquial, llano y simple, sin mayor utilización de figuras literarias, como lo sostiene el prologuista

“sus naturales y espontáneos procedimientos literarios, en la medida que los emplea, que es poco frecuente, en nada estorban sino al contrario, comunican mejor lo vivido o mejor revivido por ella en sus mismos poemas” (ibidem, 19).

El discurso que asume sobre el cuerpo femenino es abiertamente feminista y autocelebratorio. La celebración del cuerpo propio está vinculada también a la relación con el varón y a la reproducción:



*Y Dios me hizo mujer  
de pelo largo  
ojos  
nariz y boca de mujer.*

*Con curvas  
y pliegues  
y suaves hondonadas  
y me cavó por dentro*

*me hizo un taller de seres humanos*

*[...] las mil y unas cosas que me hacen mujer todos los día*

*por las que me levanto orgullosa*

*todas las mañanas y bendigo mi sexo.*

Pero también, a la animalidad del cuerpo que se asume enérgico para la reproducción de la especie pero al mismo tiempo como “depósito” de la semilla del varón y de sus angustias:



*Yo soy tu cama  
tu suelo  
porque yo amo tu semilla  
y la guardo...*

Más adelante también señalará la posibilidad de convertirse en tierra para guardar la sangre savia del hombre que es, en realidad, el semen. Incluso el ciclo menstrual está típicamente vinculado con el ciclo de la tierra y la menstruación, que en algunos poemas de escritoras peruanas es la marca de una herida profunda y conflictiva, en Gioconda Belli se convierte en la simbolización de su vínculo con la “precisa” naturaleza.

Al mismo tiempo el otro, el varón amado, es quien otorga no sólo la semilla sino incluso la conciencia de la mujer:

*todo mi cuerpo sea hamaca para el tuyo  
y mi mente tu olla.*

La imagen de la mujer como cavidad, —Belli ha titulado a un poema *Tinaja* comparando el cuerpo de la mujer con el depósito del agua del varón— es llevada al extremo en este texto: la mente es la olla, un cuenco vacío que recibe con amor, ternura, sometimiento, las disposiciones del hombre.

Vemos entonces que el discurso autocelebratorio, aparentemente feminista, se contradice en sí mismo. La mujer que se siente contenta, gozosa de serlo, feliz por su relación precisa con la naturaleza, sin conflictos, está totalmente sometida a un discurso falogocentrista y patriarcal.

Al advertir Grosz sobre las relaciones entre las marcas corporales no sólo en el enunciado sino en la enunciación, sospecha de los discursos expresamente feministas. Aquí tenemos un claro ejemplo: una poesía hecha de una gramática escolar más que popular concentra su ingenuidad cuando intenta plantear una relación gozosa con el



propio cuerpo, pero va dejando rastros obvios, de la ideología del sometimiento que combate (debo dejar expresa constancia que los poemas analizados son del primer libro de Gioconda Belli **Sobre la Grama**. Los libros posteriores no distan mucho de su retórica inicial, pero introducen elementos conflictivos con su propuesta de una “sólida conciencia femenina” sobre todo los vinculados con el tema de la revolución, de la pobreza, de la condición del yo poético como “desclasado”).

Por supuesto no es el caso de *todas* las visiones autocelebratorias del cuerpo femenino, pero sí de aquéllas que intentan sesgar su verdadera situación. El cuerpo femenino no *tiene* que ser celebrado como condición previa para asumirnos como mujeres, es importante también precisar aquellos lugares del propio cuerpo que también nos laceran, nos perturban, nos duelen. Tener en cuenta lo que señaló Rosario Ferré en un ensayo sobre poética femenina:

“aprender a explotar su ira y su frustración así como sus satisfacciones ante el hecho de ser mujer” (Ferré citada por Reisz, 1991<sup>a</sup>).

#### 4.3.1.2. Ana Istarú: del sol a la noche oscura del cuerpo

Ana Istarú (1960) es una poeta costarricense cuyo cuarto libro, **Estación de Fiebre** tuvo mucha acogida tras recibir un premio internacional. En él, la escritora poetiza sobre el cuerpo de la mujer sin ambages ni medias tintas, en un recorrido erótico. Su poética, que se inscribe dentro del discurso autocelebratorio del cuerpo, propone un paralelo entre las luchas sexuales y políticas desde la dedicatoria “a los obreros del amor”.

En realidad, para especificar, el gran protagonista del libro de Ana Istarú no es sólo el cuerpo femenino sino sobre todo el cuerpo del amante-masculino, y más precisamente, el pene. La voz poética se afana en describir minuciosamente al cuerpo masculino (no sólo miembros externos, genitales sino también fluidos corporales) con



elementos vinculados primero, a la comida natural (frutas, néctares, semillas), a los animales (moluscos) y posteriormente al cosmos (estrellas, luceros, constelaciones, cielos, soles).

El pene, el punto focal de la atención del yo poético, se eleva sobre el cuerpo condensando todos esos elementos positivos y naturales que ha utilizado en las descripciones generales. Así, sobre todo, el pene es presentado como algo dorado, bruñido, áureo, brillante y refulgente. Además con una textura suave: de pana, de terciopelo, de algodón:

*Pene de pana*

*pene flor del destinado mío  
empuñadura de sol.*

El pene del amante es grato al tacto pero además a la vista, dorado como el cabello clásico de los poemas garcilasistas. Su valor deviene de una deixis lumínica, a su vez, va adquiriendo otros sentidos conforme avanzan los textos del libro, hasta llegar a la hipérbole total del resplandor:

*panal el pene*

*himno*

*cónsul de Dios más excelente excelso  
que ninguno*

El pene es el representante de lo divino: el cuerpo del hombre es sacralizado pero desde un discurso poco sacro, más bien, profano e incluso doméstico, cotidiano. El pene entonces denota poder: un poder que la propia voz poética también percibe, incluso como opresivo, pues desde un inicio convoca a las partes de su propio cuerpo para que resistan la arremetida de ese mástil vibrante:

*y de esta fálica*



*Omnipotencia  
mi rebelión de obreras  
me defienda.*

Pero finalmente el cuerpo se deja seducir porque posee una “sed insaciable” que no es otra que el celo, la llamada del cuerpo hacia el encuentro carnal

*para mi sed ruidosa  
dame tu fuego*

Este encuentro se simboliza además en el color rojo y todas sus variantes (fresa, cárdeno, granada), así como por lo abierto y encendido

*lo mato y lo remato  
con mi sexo abierto y rojo.*

La voz poética va describiendo la forma cómo se deja seducir por este cuerpo de hombre, pero sobre todo, por el falo, aunque al mismo tiempo, plantea una relación tanática y no sólo erótica.

Para explicar este celo, el yo poético va describiendo poco a poco su propio cuerpo: se trata de un cuerpo vinculado asimismo con la naturaleza, con lo que hemos venido llamando *arcaica diosa nutricia*, con la tierra, pero no es un cuerpo tranquilo ni sosegado, se trata de un cuerpo en celo: por eso también se le viste de símbolos vinculados a lo tempestuoso: “la rosa recia del viento”, “fuego y raso”, “ardiente el mediodía”. Es un cuerpo que convulsiona y arde de excitación, de deseo, de *arrechura* (es la palabra exacta). Toda esta lujuria se frena después del himeneo.



En el poema XVI donde se describe la “noche de desposada” —respuesta poética a un poema de Antonio Machado *La plaza tiene una torre*<sup>5</sup>— la voz poética va describiendo cómo el acto de desposarse (más que el acto carnal) van borrando toda huella de dolor, quedando finalmente convertida en “balcón”. En el poema de Machado el hombre se roba a la chica, al balcón, a la alegría del pueblo; en el poema de Ana Istarú la mujer permanece pero “convertida en balcón”, es decir, exhibida como pertenencia del Otro, el hombre no tuvo la necesidad de “robarse” a la chica preciosa del pueblo, allí la defloró y la exhibió como estandarte de victoria.

Más adelante volverá a regresar sobre esta imagen cuando se refiera en el poema XXI a un cambio de estado interior:



*me ha de robar del balcón  
dándome el pozo por nido.  
Así no me hables terrible  
ojo arisco, labio arisco:  
cuando me llames al lecho  
mi lecho el pozo, amor mío.*

Los últimos poemas de alguna manera echan luz sobre la relación que establece la voz poética femenina con este objeto de deseo que finalmente la salva pero al mismo tiempo la hunde en el pozo del lecho (de la deixis lumínica se corre a una deixis de la oscuridad/la negritud). La búsqueda erótica se realiza para evitar el dolor, la pena, la pesadumbre:

*Un hombre, una mujer así  
honestamente  
prescinden del dolor*

---

<sup>5</sup> El poema de Machado dice textualmente: “La plaza tiene una torre/ la torre tiene un balcón/ el balcón tiene una dama/ la dama una blanca flor./ Ha pasado un caballero/ —¡quién sabe por qué pasó!—/ y se ha llevado la plaza,/ con su torre y su balcón,/ con su balcón y su dama/ su dama y su blanca flor”. (AECI, 1998)



*y se levantan  
y ya no comprendemos  
la dictadura, no tiene caso...*

#### 4.3.2.3. La “sensibilidad femenina” del discurso autocelebratorio

Aparentemente el discurso del cuerpo autocelebrado desde la luminosidad se engarza con la celebración del cuerpo del varón: en el nivel superficial del texto la relación entre los dos cuerpos es plena, victoriosa, natural, gloriosa. Tan gloriosa y embriagadora que puede incluso llegar a ribetes divinos. La pareja heterosexual y revolucionaria (hay varios apuntes e indicios que pretenden dejar esto en claro, como lo hemos mencionado, desde la propia dedicatoria de su libro) es perfecta, a pesar del tono ciertamente triste de los poemas finales.

Pero por debajo, en el nivel del subtexto, reconocemos dos necesidades apremiantes que llevan a estos dos cuerpos a reunirse:

1. el celo, la necesidad de relación carnal, la excitación en su nivel más animal.
2. el dolor, pero no sólo el dolor físico, sino el dolor producto de la ansiedad ante una tierra convulsionada (la América Central)

En esta versión del discurso autocelebratorio, Ana Istarú no recrea ingenuamente la idea del cuerpo femenino como ánfora que debe llenarse para el goce. En una propuesta que toma de la poética lorquiana, Istarú recubre los deseos animales y el miedo al terror con una luminosidad que no llega a convertirlo todo en oro. En un intento desesperado por evitar el dolor, el yo poético recorre las cavidades del placer propio y ajeno para perderse en la carne.

Tanto los poemas analizados de Gioconda Belli como los de Ana Istarú podrían considerarse, dentro de las propuestas que hemos venido señalando, como construcciones textuales desde un espacio asumido por sus propias autoras como femenino, inclusive, feminista. Pero una es la intención del autor y otra la intención del texto. Como lo dice Susana Reisz:



“para que el rótulo poesía femenina no adquiriera un sentido trivializador, me parece conveniente no aplicarlo a todo poemario escrito por una mujer sino sólo a las obras que expresan formas de experiencia específicamente ligadas a la situación de la mujer como representante del segundo sexo” (Reisz, 1996:25).

Es decir, en su situación, de mujeres conscientes de su condición de subalternas, marginales y al mismo tiempo como protagonistas que minan la ideología androcéntrica. El cuerpo es recorrido por las dos escritoras desde la celebración. Las huellas de lo corporal en los textos, de la percepción de lo centrípeto y de la relación con el otro desde esta percepción están lo suficientemente ilustradas con los pequeños párrafos mencionados. En estos párrafos podemos ver con claridad cuál es el vínculo entre la autorrepresentación del cuerpo y su posición en el mundo, el estilo del lenguaje trabajado (en el primer caso sencillo, escolar; en el segundo, un lenguaje cercano a la poética lorquiana del **Romancero Gitano**), la relación con el objeto de amor y la ruptura en ambas poetisas con ese “yo poético andrógino” que esconde las marcas sexistas del lenguaje.

Por otro lado, también ha quedado claro que el discurso autocelebratorio no necesariamente está vinculado con una forma de asumir lo corporal como propio, en los textos de Gioconda Belli lo corporal funciona en la medida que tiene una relación especular con el cuerpo del hombre (a la manera en que Laqueur señala cómo los genitales femeninos son los “masculinos volteados”). Si bien es cierto que se canta la libertad de la sexualidad, este cuerpo saturado de sexualidad siempre está marcado por la ideología androcéntrica: menstruación, maternidad, identidad personal se han construido desde la mirada de los masculino. “*Todo mi cuerpo sea hamaca para el tuyo/ y mi mente tu olla*” es el verso que condensa todas las autorrepresentaciones negativas del cuerpo de una mujer, incarnadas no sólo de ideología patriarcal, sino incluso de machismo.



Ser sandinista y asumir una posición ideológica y social no salva al texto de una posición política y de género conservadora en el caso de la poesía de Gioconda Belli. Como lo señalamos anteriormente, el discurso del cuerpo que se plantea en el texto como signo surge de un sistema de codificación que se estructura sobre la base de la cultura: vivenciamos nuestros cuerpos en relación con nuestro medio, nuestros sistemas de significación, nuestras aproximaciones y errores. Los rastros corporales que se filtraron en el texto, más allá de la intención de la autora, son rasgos de una cultura patriarcal vinculada a las representaciones de la mujer y su cuerpo en una sociedad como la nicaragüense, por un lado de un machismo disimulado que también se puede percibir en el texto de José Coronel Urtecho (las disquisiciones retóricas para evitar hablar de la poética de la autora son evidentes e igual de significativa su referencia a la belleza y juventud de Gioconda Belli) y por otro lado de un mundo a punto de cambiar: los textos comentados son anteriores a la revolución sandinista.

El libro de Ana Istarú es más complejo. Para empezar el estilo es mucho más denso: está cargado de imágenes que relacionan lo corporal con las frutas, los animales, las estaciones, los fenómenos meteorológicos y astronómicos. Su lenguaje es además pluridimensional aunque privilegia los elementos “positivos” de la naturaleza. Si bien presenta en una primera mirada una relación de felicidad y plenitud con el cuerpo del varón al que describe de una manera audaz y provocativa, dejando atrás la posición de *cuerpo amado por el amado* y asumiendo un protagonismo más radical, se trasluce un discurso subterráneo que vincula la necesidad de protegerse del dolor y del miedo con el celo animal y la excitación sexual: la pareja se construye desde la necesidad más que desde la libertad, esta relación se pasma con el himeneo (la noche de bodas) pero resurge más adelante como una complicidad no exenta de grietas, fisuras y matices grises que emergen de una deixis oscura otorgada al propio lecho: símbolo de los encuentros sexuales, pero además, trinchera contra las arremetidas de la realidad. En este caso el discurso autocelebratorio es marcadamente femenino pero no feminista, aunque debajo de las grietas de la significación surge una posición contradictoria que anuncia una conciencia rebelde.



Tenemos entonces dos discursos autocelebratorios bastante diferentes el uno del otro. En el caso de Gioconda Belli se trata de un discurso conservador, patriarcal, femenino sólo en la medida que es “la vuelta del varón”, que defiende en sus marcas las representaciones patriarcales del cuerpo, que trasluce una autoestima femenina vinculada al sometimiento, a la aceptación de una imagen propia apenas especular, y por lo tanto, ajena. Y en el caso de la poesía febril de Ana Istarú nos encontramos ante un discurso complejo, femenino mas no feminista, en donde el yo poético se resiste en las fisuras, en el discurso subterráneo, a aceptar la espléndida propuesta de la autocelebración mutua: el cuerpo del varón de ser representado como un embeleso desde una posición de una audacia erótica poco frecuente, pasa a ser el locus de la oscuridad (*Tu sol. Tu sol. Tu sol./ Mi pozo negro...* es uno de los versos que condensa esta significación) pero al mismo tiempo la unión de los cuerpos es lo único que permite un lugar para elevarse sobre la inmundicia contemporánea de una sociedad opresiva.

#### 4.3.2. Cuerpo y conciencia étnica: dos testimonios.

Junto con la novela de Diamela Eltit (ver parágrafo 4.3.4), los testimonios etnográficos de dos mujeres indígenas dan cuenta también de los traumas, torturas y flagelaciones que infringidos sobre el cuerpo social son vividos, padecidos y sentidos desde el cuerpo doliente de la mujer y la forma cómo desde este lugar se funda la identidad.

Para el análisis se ha escogido dos testimonios contrastantes: el libro de Elisabeth Burgos **Mi nombre es Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia** y el de los esposos Valderrama-Escalante, **Gegorio Codori Mamani**, que también recoge el testimonio biográfico de Asunta, su mujer.

En el caso de la biografía de Rigoberta Menchú, la líder guatemalteca, propone la historia de su comunidad como *su* historia, y de esta manera ella se apropia de las formas cómo la gente de su comunidad superaban día a día los límites del cuerpo: deshidratación, hambre, agotamiento, hipotermia, dolor (Castro-Klarén, 1994). Según



Rigoberta Menchú lo manifiesta, ella aprende a hablar en castellano para poder denunciar el dolor de su comunidad: de su cuerpo simbólico<sup>6</sup>.

#### 4.3.2.1. Rigoberta Menchú

El texto del testimonio de Rigoberta Menchú fue recogido por Elisabeth Burgos, etnóloga venezolana, en 1982 en su departamento en París, ciudad a la que llegó Rigoberta como representante de la CUC (Comité de Unidad Campesina) de Guatemala. La posibilidad, según lo sugiere la autora en el prólogo, fue a propósito de la sugerencia de una colega canadiense quien conocía a Rigoberta Menchú e intuía la calidad de su testimonio.

En el prólogo no se dice lo que podría sospecharse: que fue la propia Rigoberta quien se planteó la posibilidad de que alguien recogiese su testimonio. La sospecha surge de lo que se extrae del propio texto: la necesidad de dejar constancia por escrito del testimonio propio como símbolo de la vida de los indígenas guatemaltecos. Asimismo en una de las entrevistas que dio por la obtención del Nobel en 1992, Rigoberta cuenta que “está escribiendo la segunda parte de *Así me nació la conciencia*”. Se trata del libro **Rigoberta: la nieta de los mayas**, cuya carátula

---

<sup>6</sup>El 15 de diciembre de 1998 el periodista Larry Rohter del New York Times, basándose en el libro del antropólogo David Stoll *Rigoberta Menchú y los indios guatemaltecos*, afirmó que el testimonio de la Premio Nobel publicado en 1983, contiene no sólo inexactitudes y exageraciones, sino incluso falsedades. Stoll, autor de dos libros más sobre los indígenas guatemaltecos, ha llevado durante diez años un seguimiento de los movimientos de Rigoberta Menchú antes de saltar a la fama. Después de entrevistar a 120 personas cercanas a ella, Stoll concluye que miente. Sería excesivamente largo detallar los “hechos imputados” como falsos o exagerados pero sobre todo inútil, en tanto que Rigoberta Menchú –a pesar de que lo ha hecho en una larga entrevista al diario El País y en su web oficial– no tendría la más mínima necesidad de aclarar nada, pues un testimonio, al contrario de lo que opinan el antropólogo y el periodista, no es necesariamente un recuento objetivo de hechos reales. Nada más equívoco. En un testimonio no se cuenta la Verdad sino “mi verdad”, se trata simplemente de una “lectura” de la realidad en clave: una interpretación desde una cosmovisión particular.



resalta la autoría, “por Rigoberta Menchú Tum y en colaboración con Dante Liano y Gianni Mina”<sup>7</sup>.

A través de todo el testimonio queda muy claro que Rigoberta aprendió castellano para poder expresar los dolores y sufrimientos del pueblo quiché. Según Burgos lo señala en el prólogo:

“La palabra es su única arma: por eso se decide a aprender español, la lengua que antaño le imponían por la fuerza, se ha convertido para ella en un instrumento de lucha”. (Burgos, 1983:9).

Rigoberta, más adelante, sostiene que los indígenas de Guatemala hablan en más de 22 diferentes lenguas, entonces más práctico era aprender el castellano y de esta manera comunicar sus estrategias de resistencia. Al momento de narrar este testimonio Rigoberta declara que es analfabeta.

La relación entre su vida personal y la vida social de su pueblo es muy clara y la propia Rigoberta lo expresa así: “mi situación personal engloba toda la realidad de mi pueblo”. Para Rigoberta narrar su propia historia es narrar la historia del pueblo quiché: no se trata de una relación de pertenencia sino una relación de metonimia (de sinécdoque específicamente). Para Rigoberta la parte es igual al todo: su historia no *representa* la historia del pueblo quiché *es* la historia del pueblo quiché. Desplaza el significado de un significante a otro.

Esta concepción premoderna del discurso de su identidad colectiva cohabita con un discurso moderno sobre el desarrollo de su propia individualidad. Si al principio de su testimonio Rigoberta sostiene una visión premoderna del destino de la mujer quiché, poco a poco, conforme avanza el relato y su propia historia de vida, ella se desvincula de este determinismo y desde una actitud racional, asume su propia vida como proyecto personal (por ejemplo en torno a su decisión de no casarse). Esta

---

<sup>7</sup> Asimismo hubo un complejo problema judicial por los derechos de autor que finalmente ganó Elisabeth Burgos.



actitud forma parte de lo que ella denomina “me nació la conciencia”. A partir de esta ruptura con un determinismo fundamental, se toma conciencia de la vivencia la discriminación étnica y de género como una opresión.

Más a pesar de esto, Rigoberta no deja de creer en algunos rasgos animistas vinculados con los elementos más tradicionales de su propia comunidad. Es decir, que en ella —como en los mitos urbanos limeños contruidos por los migrantes andinos en la ciudad— coexisten dos maneras de entender el mundo, cada una de ellas predomina en ciertas ocasiones, se yuxtaponen lo natural y lo sobre natural, el mandato de la comunidad y su propia búsqueda personal. (Portocarrero, 1991:21).

### Ingreso a la comunidad quiché

El testimonio empieza con la historia de sus padres, de sus abuelos y de la fundación de su aldea. Más adelante continúa desarrollando la descripción del ritual del nacimiento: la ceremonia es pormenorizada con detalles desde el momento del embarazo hasta el momento en que las niñas empiezan a aprender las responsabilidades de ser adultas. Lo que destaca de esta ceremonia es la idea de ingreso al sufrimiento del pueblo quiché:

“Para nosotros es como un destino el sufrimiento, se le integra al niño al sufrimiento y ese niño, a pesar de todos los sufrimientos, sabrá respetar y sabrá vivir todos esos dolores. Entonces al niño se le da su encargo de que tiene que ser un miembro y tiene que velar por toda su comunidad...”  
(Burgos, 1983:33).

Para el quiché, pero sobre todo para la mujer, el ingreso a la vida de la comunidad es el ingreso a una suerte de padecimiento estoico del sufrimiento. Se trata de



“... una visión fatalista que rinde *culto al sufrimiento* y que corresponde a la experiencia vital de una persona que no ha podido controlar su destino [...] es muy poco lo que uno puede hacer por sí mismo, pues hay fuerzas extrañas (la naturaleza, Dios, el destino, la brujería, etc) que todo lo deciden, con los cuales además, toda relación es incierta e impredecible” (subrayado mío) (Portocarrero, 1991:18).

El inicio de la vida implica la pertenencia a un destino común, de padecer y sufrimiento, el destino que es el del pueblo al cual pertenece. No hay peor pecado que no aceptar la pertenencia al pueblo y por lo tanto la aceptación resignada de ese sufrimiento. Para Rigoberta Menchú lo peor es “convertirse en ladino”, es decir, olvidarse de las costumbres y creencias de su etnia y actuar según el uso occidental. Convertirse en ladino (mestizo) es traicionar a su pueblo. Más adelante veremos cómo esta conciencia determinista hace crisis y su lucha contra este sufrimiento y padecimiento, sin pasar por la conversión en ladino.

Lo femenino: ser madre

Rigoberta habla sobre las relaciones masculino-femeninas al interior de su pueblo: la identificación del sol con el padre y de la luna con la madre (y por lo tanto con todo lo femenino). Junto con el corte del ombligo, las mujeres son sometidas a la perforación del lóbulo de la oreja y se le coloca un hilo rojo. El hilo rojo significa calor, fuerza, y está relacionado con el sol (lo masculino). Es un ritual simbólico de la desfloración. Desde ese momento la niña entra a la comunidad, “nace”. Se trata de una práctica que pone en evidencia la situación de la mujer dentro de la comunidad y la importancia de la perforación del cuerpo femenino, además de dar cuenta “del nivel de ideologización del cuerpo femenino relegado al servicio exclusivo de la reproducción” (Palma, 1994:22).



El nacimiento de una niña está vinculado con la multiplicación de la tierra: la niña está destinada a ser madre, la maternidad es un mandato de la cultura quiché. Pero esta maternidad no se vive con plenitud y tranquilidad, sino con miedo y aceptación del sacrificio, pues los hijos ante las inclemencias de la situación social y económica, mueren. La altísima mortalidad infantil además es asumida como algo inevitable pero sobre la cual se tiene conciencia desde muy temprano: a los ocho años. Esa es la edad registrada como fundacional de la identidad personal.

Rigoberta recuerda que empezó a trabajar a los ocho años: es el momento del ingreso a la vida adulta y del “nacimiento de la conciencia”, pero además el ingreso a lo que Milagros Palma denomina la educación dolorosa, es decir, que la niña debe socializarse según su género, “engenerarse” (para utilizar el término de Teresa de Lauretis) teniendo en cuenta elementos de pasividad, debilidad, sometimiento según los presupuestos comunales de la feminidad. Paradójicamente es la misma edad que al final de su testimonio tendrá su hermana cuando ingresa a la guerrilla:

“Ocho años tenía mi hermanita cuando se fue a la guerrilla. Ella ya pensaba como una mujer adulta...” (Burgos, 1983:267).

El ingreso a la guerrilla implica un trastorno del mundo quiché que se da después del desmembramiento de la comunidad, de la disolución familiar, de las torturas y del *escándalo del sufrimiento*.

Esta edad tan temprana es la que marca la relación entre el mundo inconsciente de la infancia, con su sufrimiento pero aun desideologizado, y la entrada a la toma de conciencia como mujer. Si se toma en cuenta que a los quince o dieciséis años las mujeres quiché ya están formando una familia, los ocho años serían como la primera puerta de entrada al duro mundo del sufrimiento. A los ocho años las niñas toman conciencia de su futuro como madres y esposas



“desde ese entonces yo tenía, no sé, una rabia y un miedo a la vida porque decía igual me va a tocar una vida como ésta, con muchos hijos y después se mueren” (Ibidem, pág. 62).

El destino de la mujer está trazado: tener hijos y tratar de salvarlos porque mueren por desnutrición o por diversas enfermedades. Se trata sin duda de la ideología del modelo mariano, es decir, de esa representación cultural que se erige como símbolo extendido en toda América Latina vinculada con la imagen de la Virgen María y sus virtudes: la aceptación resignada del dolor, del sufrimiento y la elaboración de una superioridad ética en función de la maternidad y sus sacrificios.

Por otro lado también se encuentra aquí el sustrato de un ancestral mandato natural: la reproducción corre por cuenta de la mujer, es ella la que lleva el peso de la continuidad histórica de la comunidad (“que por nuestros antepasados tienen que tener hijos...”). Este mandato además viene de un tiempo mítico original

“un tiempo incalcanzable, que no se puede trastocar porque se encuentra fuera del alcance humano [...] el control del mundo femenino es inevitable para retrasar el proceso de descomposición del poder masculino, sólidamente garantizado por los valores ancestrales” (Palma, 1994:19).

Por eso el término “me nació la conciencia” es un elemento no sólo polémico hacia el exterior de la comunidad y su vinculación con la opresión étnica en Guatemala, sino y sobre todo, al interior de la comunidad. Esta reflexión de parte de Rigoberta ya implica una rebeldía en relación al rol asignado. Ella duda sobre su propio destino como madre desde los ocho años: se enfrenta a las representaciones que ha internalizado, a la idea de que el cuerpo de la mujer pertenece a la comunidad.

Crisis y proceso de individuación



Si el sentido principal de ser mujer dentro del pueblo quiché es dar vida y prolongar la vida de la comunidad, tomar la decisión de no casarse y no formar una familia es muy dura y problemática. Rigoberta decide sobre “su cuerpo” y una de las funciones de su cuerpo: la reproducción. Esta decisión rompe la relación de homologación entre cuerpo individual y cuerpo social y produce un primer desequilibrio entre su conciencia comunitaria y su identidad personal. Las categorías culturales por medio de las cuales percibe su cuerpo distan de estar en perfecto equilibrio con las categorías de la comunidad, es decir, ella rompe con el control que ejerce el sistema social de su comunidad sobre el cuerpo. Se va perfilando la crisis.

Rigoberta toma la decisión de no tener hijos porque sostiene que es imposible luchar por su pueblo y mantener una familia, aunque considera una pena

“que un revolucionario no dejara una semilla [...] pero al mismo tiempo pensaba en los riesgos de tener un hijo y para mí es más fácil caer en cualquier lugar sin dejar a una persona sufriendo...” (Burgos, 1983:249)

Se nota en esta apreciación que el discurso político revolucionario también incluye, de manera más solapada, el mandato de “dejar semilla”. Por eso es fácil yuxtaponer el discurso étnico de la comunidad, el discurso revolucionario de la CUC y el discurso religioso de su militancia católica; pero por lo mismo es difícil cuando entra “la cuestión de género” a desequilibrar los tres discursos.

Rigoberta deja expresado que tampoco se trata de una decisión final:

“yo estoy abierta a la vida [...] Y como decía yo soy humana y soy una mujer y no puedo decir que rechazo el matrimonio, pero mi tarea principal, pienso que es mi pueblo y después mi alegría personal...” (Ibidem, pág. 249).



Está tan internalizado el mandato de la maternidad femenina que ella se “sacrifica” por su pueblo, sin duda, se trata una vez más del discurso mariano y de la “educación para el dolor”, detrás se esconde una nueva forma de vincularse con la comunidad: portadora y procónsul de los sufrimientos de la comunidad quiché en el mundo exterior, ella ya no es como sus compañeras campesinas quiché. Su condición de mujer-dirigenta la acerca y la aleja de la comunidad.

Rigoberta con su trayectoria ha pasado por un proceso de *individuación* y sus conceptos en relación con los mandatos de su pueblo entran en crisis. Esta crisis se lee por ejemplo cuando ella habla de la ceremonia del matrimonio y lo que sucede con las mujeres que no se casan. Entran a la categoría de *mujer sospechada*:

“Una mujer de veintitres años como yo es una mujer muy sospechada por la comunidad, porque no se sabe dónde ha estado, dónde ha vivido. Entonces es una mujer que pierde la sinceridad de la comunidad...” (Ibidem, pág.86)

Esta reflexión la plantea dentro del contexto de la discusión sobre la virginidad de las mujeres antes del matrimonio. Sabemos, por todo el relato anterior, que la sospecha sobre ella se deshace ante la historia de su propia familia desmembrada: el ejército ha matado a sus hermanos, a su padre y a su madre pero ella no es una paria, ante la orfandad de su familia nuclear se convierte en hija de la comunidad, es más, en hija privilegiada. No se convierte en una *mujer sospechada* debido a la historia de sufrimiento de su familia. El paroxismo del sufrimiento, es decir, la desmembración de la familia, viene a ser el sacrificio por medio del cual Rigoberta limpia su cuerpo sospechado y núbil.



Junto con el nacimiento de la conciencia de género, adquiere una postura frente a su identidad étnica: sabe que los indios son marginados, estigmatizados, calificados de sucios, ignorantes y brutos por los ladinos. Rigoberta empieza a alimentar un odio hacia los ladinos que se inicia cuando entra en contacto laboral con la patrona de una casa en la ciudad. Ella describe cómo era tratada la servidumbre en la casa de esta patrona:

“me dolió mucho que el perro había comido bien y que yo no merecía la comida que mereció el perro...” (Ibidem, pág.118)

Es decir, que no se puede tampoco desvincular su identidad de india con su trabajo como sirvienta semi-esclavizada en la casa de los terratenientes. Etnicidad y conciencia de clase se unen a partir de una práctica concreta y del recuerdo de las enseñanzas de sus antepasados que se deben mantener siempre en secreto. La idea del secreto es muy importante para establecer la continuidad entre los antepasados y las personas de la comunidad. La resistencia indígena contra las costumbres ladinas es radical entre los quichés. Rechazan a las máquinas porque consideran que rompe con la continuidad de su identidad pero también rechazan el uso de otras ropas que no sean las tradicionales o que otros que no son del pueblo usen estas ropas tradicionales.

Otro elemento de la cultura ladina que se rechaza es la escuela. La escuela representa una forma de quitarle a los quichés sus costumbres, se les enseña la cultura de los ladinos que ellos rechazan abiertamente: para los viejos del pueblo aprender a leer y a escribir trae como consecuencia negativa el aprendizaje de usos foráneos. Pero Rigoberta Menchú va más allá de las enseñanzas y las prácticas tradicionales: ella tiene bien en claro que para desarrollarse necesita saber castellano, es la única forma de comunicarse con el exterior, de plantear relaciones exogámicas ante la destrucción de su comunidad por los ladinos.



Junto con este rechazo a la modernidad que llega de la urbe y de la cultura ladina, otro de los elementos de construcción de la etnicidad es el secreto: desde los antepasados se recibe un secreto que sólo se recoge cuando el antecesor está en vísperas de morir. Este secreto es lo más reservado para un quiché, no se puede revelar porque es traicionar a su pueblo. Incluso ella misma dice que con este testimonio trata de dar a conocer el sufrimiento y la lucha de los quichés pero no su esencia: esto está reservado sólo para los propios quichés.

### Los dos cuerpos

La muerte está presente en todo este extraordinario testimonio. La muerte de las personas dentro de la comunidad quiché es algo que se asume como natural: pero cuando se trata de muerte por violencia el equilibrio de la naturaleza se rompe. Es así que la muerte violenta de uno de los miembros de la comunidad se siente como la ruptura del ciclo vital renovador constituido por nacimiento-vida-muerte. Las torturas, la violencia política, es la destrucción de la comunidad.

Rigoberta Menchú lo explica de esta manera: “La idea es, desde un principio, que nos maten a todos o que nos dejen en paz. Pero un solo compañero no vamos a dejar que salga de esta aldea...” Todos juntos forman un cuerpo: no es posible aislar a uno del resto. Como sostiene Mary Douglas en el artículo cuyo título he tomado para nombrar este acápite, el cuerpo social condiciona el modo en que percibimos el cuerpo físico pero al mismo tiempo nuestra vivencia del cuerpo físico produce también una visión determinada del cuerpo social (Douglas, 1988:89).

La necesidad de la unidad del cuerpo social es el mismo sentimiento que se filtra cuando describe el primer cadáver que le toca ver en su vida: el de doña Petrona Chona. Repite cuatro veces que el cadáver es encontrado en partes:

“de modo que la *partió* en veinticinco pedazos...”, “En *pedacitos* quedó la señora...”, “fui a ver el cadáver tirado por el suelo. Por un lado estaban todas



sus *partes...*”, “sus manos, su cabeza, todo todo *partido*. Lo recogimos en canastas, lo metimos todo en una caja, lo enterramos el día domingo...” (Subrayado mío) (Burgos, 1983:177,178).

Lo que parece impresionar a Rigoberta es el cercenamiento del cuerpo más que la propia muerte. La idea de un cuerpo muerto no es tan grave como la idea del cuerpo *des-unido*, separado, más aún si se trata de un cuerpo “matado”. Sin duda la relación entre cuerpo *des-unido* y el cuerpo de la comunidad a punto de fragmentarse es lo que produce horror en la voz testimonial porque:

“la desarticulación de la organización social adquiere su expresión simbólica en la disociación corporal” (Douglas, 1988:100).

Este sentimiento ante el cadáver despedazado es manipulado por los oficiales del ejército en sus torturas pero además en la exhibición ritual de sus torturados: no sólo para amedrentar sino para exhibir el triunfo simbólico ante el cadáver social. Es por este motivo que cuando muere el hermanito de 16 años de Rigoberta, Petrocino, es torturado durante 16 días y luego exhibido en la plaza del pueblo de Chajul ante una ceremonia pública que los militares vocean durante varios días antes. La familia de Rigoberta llega a la plaza y están presentes durante esta macabra exhibición: el chico es expuesto como ejemplo de escarmiento.

La descripción que hace Rigoberta de las torturas es escalofriante:

“el capitán se concentró es explicar cada una de las torturas. Esto es perforación de agujas, decía. Esto es quemazón con alambres. Habían unas tres personas que padecían vejiga. O sea, inflados pero no tenían ninguna herida encima del cuerpo. Pero estaban inflados. Y decía él que esto es de algo que les metemos en el cuerpo y duele. Lo que importa es que ellos



sepan que esto duele y que el pueblo sepa que no es fácil tener un cuerpo como el que ellos llevaban...” (Burgos, 1983:203)

El cuerpo como lugar del dolor: esta colectivización del dolor a partir de la exhibición de cuerpo sufriendo es el mecanismo para intimidar al cuerpo social: la comunidad. Los torturados sufren por sus cuerpos, la comunidad también.

“Uno pensaba que son humanos y que qué dolor habrían sentido esos cuerpos de llegar hasta ese punto irreconocible. Todo el pueblo lloraba, hasta los niños...” (Ibidem, pág. 203).

La construcción del propio cuerpo, además, se da desde la visión del cuerpo de los demás y la incorporación de ese cuerpo a la identidad personal, en este caso, el espectáculo del cuerpo des-unido y torturado es totalmente asimilado a la autorrepresentación del cuerpo propio desde la ética del sufrimiento. Pero en lugar de preservar esa ética, la incorporación lo que hace es liberar el sentimiento de injusticia de esa ética: no exige venganza, pero sí equidad. El dolor no puede *ser* más.

Es por este motivo que después de este horroroso espectáculo, la familia de Rigoberta se dispersa por diferentes lugares de Guatemala para llevar su voz de protesta ante los asesinatos que comete el Ejército y el Gobierno. Su padre, su madre y sus hermanos viajan en distintas direcciones siempre bajo la coordinación del Comité de Unidad Campesina (aunque dos de sus hermanas se van a la guerrilla). Asimismo Rigoberta a partir de ese momento se convierte en una dirigente prominente de su comunidad. La diáspora comunal empieza después de la “visión del ritual de desmembramiento social” pero en lugar de producir una crisis entre los comuneros, se resementiza desde la urgencia de comunicar el dolor a los otros no-comuneros y por lo tanto se lee como otro de los tantos sacrificios necesarios.



Posteriormente la muerte del padre en la toma de la Embajada de España representa un punto importante en la lucha de los indígenas guatemaltecos y la represión de esta lucha: es por esto que se forma una comisión denominada 29 de Enero, fecha de la masacre. Después de este episodio Rigoberta, si quiere sobrevivir y esa es su principal meta no tan sólo por la vida misma, sino porque ella con su vida quiere dar testimonio de los sufrimientos de su pueblo, debe salir de Guatemala. Es así que sale hacia México donde radica al momento de contar su biografía e incluso hasta la actualidad.

Aquí encontramos una clara conciencia de que su vida representa parte de la vida de la comunidad: ella no quiere morir —en un episodio concreto cuando la persiguen los guardias y se esconde en la iglesia— porque sabe que todavía debe contar estos hechos. Su historia no es sólo suya, es la memoria de su pueblo.

#### 4.3.2.2. Asunta, mujer de Gregorio

A diferencia del testimonio de Rigoberta Menchú, quien es una indígena destacada a nivel mundial por haber ganado el Premio Nobel en 1992, este testimonio es el de una indígena común con una vida similar a muchas mujeres de su condición. No se trata de una historia tremenda en la que abundan los asesinatos, pero si, como en toda historia de comunidades oprimidas, las muertes. Tampoco es la recapitación de una mujer que “ha tomado conciencia” de su situación como indígena y como mujer. Asunta, de quien no se consigna ni siquiera el apellido, nos narra la historia de una superviviente: una de tantas.

Para empezar, este testimonio lo recogieron Ricardo Valderrama y Carmen Escalante como un anexo de la autobiografía **Gregorio Condori Mamani**, quizás es por este motivo que los antropólogos cusqueños no consignan los nombres y apellidos de Asunta: la sección apenas lleva de título escuetamente el nombre y el agregado “mujer de Gregorio”, lo que significa que su testimonio, su discurso y su



voz están presentes en la medida que son adyacentes al discurso de Gregorio. De todas maneras me parece sintomático que los antropólogos no mencionen los apellidos de Asunta en ningún momento: a pesar de que la historia de Asunta es muy rica por sus propias experiencias, sobre todo las relacionadas a su vida con su primer marido y el momento de su ostracismo, la historia se presenta sólo como una extensión de la de Gregorio, un anexo, una historia que completa la principal.

A diferencia de Gregorio, quien recuerda los hechos con sumo lujo de detalles y tiene muy buena memoria para los nombres, Asunta apenas registra a grandes brochazos su propia historia (hemos comparado las mismas escenas en los dos testimonios), sin embargo, no por eso deja de ser desgarradora y simbólica.

Yawar karan chayta

(Menstruación y muerte)

La historia de Asunta empieza con dos hechos muy significativos y simbólicos: su primera menstruación y la muerte de casi toda su familia, incluyendo su padre, a causa de una enfermedad contagiosa. Muerte y sangre son las llaves de la puerta de entrada a esta historia de sufrimiento de esta mujer indígena que no recuerda el lugar donde nació.

Avanzando en el relato nos vamos enterando de su primer trabajo: ayudando a su madre que era *arrendire* en la hacienda Pata-pata de los padres dominicos. Es en este momento que Asunta recuerda cómo su madre le jalaba el pelo, cómo le pegaba con correas y chicotes, y cómo un día que a ella se le cayó el porongo de leche recién ordeñada, su madre con el mismo balde le rompió la cabeza: “Yo no sé por qué, pero desde chiquita me hacen algún corte y me sale sangre sin parar...”.

Esta escena de iniciación en la violencia como víctima es muy frecuente entre las indígenas de toda América Latina.



“Para la mujer la violencia no representa ninguna novedad y está preparada para ello pues ha aprendido desde la infancia a recibir golpes y en muchos casos a asistir al maltrato físico de la madre. De ahí la poca resistencia que opone, convencida de que el amor y la violencia son las dos caras de la misma realidad” (Palma, 1994:76).

Es con este tipo de escenas que las indígenas incorporan a su cuerpo el discurso del poder masculino y de la opresión: incarnan, como lo ha señalado Foucault, un sistema de dominación no sólo en prácticas represivas que vienen del exterior sino en formas de autocontrol vinculadas con esa ética mariana del sufrimiento<sup>8</sup>.

Luego de esta escena de violencia familiar —se puede observar también la frustración de la madre— Asunta decide irse de la casa familiar hacia el Cusco. En el Cusco trabaja como sirvienta en dos casas: en la primera la maltratan, en la segunda no pero le hacen trabajar sin parar. Mientras se encontraba trabajando en esta segunda casa, Asunta conoce a su primer marido, sale embarazada. Después de dar a luz tiene que partir y se va a la choza de su marido.

Es a partir de este momento que comienza la segunda historia de sufrimiento de Asunta con Eusebio: una de tantas historias de maltrato, de golpizas, de abandono, de machismo. Anteriormente ella había sido violada por el teniente escolar del colegio de Llulluch'a durante la Fiesta de San Juan. Es importante mencionar aquí que ella describe la Fiesta de San Juan como “el matrimonio de las ovejas”: ese mismo día ella recuerda también con amargura su desfloración. También recuerda en este momento el primer día de su menstruación: el susto que se pegó y la indiferencia de su madre al comentarle los sucesos. Ella comenta que se enteró bien de qué se trataba cuando una amiga de su hermana mayor le explicó. Los maltratos de la madre y la indiferencia en relación a la menstruación de su hija van constituyendo ese aprendizaje del dolor, del sometimiento y de la ética del

---

<sup>8</sup> Se trata de la ética del sacrificio del discurso cristiano que conlleva implícito un dolor y un padecimiento simbolizado en la imagen de la Virgen María.



sufrimiento mariano. El mandato del matrimonio es asumido no desde la individuación como una opción personal, sino desde una visión premoderna como un destino. Por eso mismo Asunta no dejaba a Eusebio y seguía sometida a sus maltratos: “Pero yo habré sido zonza para recordar en ese rato lo que me dijo mi patrona, la señora María Pérez: si te has metido con ese hombre, como mujer cristiana, al lado de él tienes que morir”. No hay posibilidad entonces de salvación, el matrimonio es hasta la muerte aunque sea el causante de la muerte.

La narración es una sucesión de partos y de muertes. Ella llega a tener siete hijos, de los cuales sólo una sobrevive. Repite con constancia la cantidad de partos que ha tenido a lo largo de la narración como una forma de reivindicar su rol tradicional. El mandato de la maternidad es tan fuerte que incluso ella, que sólo tiene una hija viva, debe dejar bien en claro su actuación no como progenitora pero sí como engendradora. Este discurso que recuenta para el testimonio oral a los hijos vivos y a los hijos muertos es frecuente en las diversas comunidades indígenas.

Justamente la hija que viene al mundo después de que ella ha abandonado al marido, que en ese momento trabajaba en una mina, es Catalina, la única hija sobreviviente, que aparece también al inicio del relato y junto con ella el hecho de que se trataba de una sietemesina. Asunta comenta sobre sus partos: cómo vienen sus hijos al mundo sin ayuda de parteras, ni de enfermeras, ni de otra mujer. Ella sola los recibe, ella rompe el cordón umbilical con los dientes. Es como si la maternidad le brindará por medios mágicos, más que naturales, una forma de resistencia más fuerte.

Asunta no comenta en ningún momento sobre las génesis de sus embarazos: nunca menciona ni sugiere la idea de las relaciones sexuales con su marido. Este silencio podría ser interpretado de dos maneras: en primer lugar, como parte del pudor característico del discurso femenino exogámico (fuera de su grupo social); en segundo lugar, porque las relaciones sexuales siempre están englobadas dentro del terreno del sufrimiento y no del placer, puesto que el placer es un derecho reservado al hombre y síntoma de virilidad.



Continúa Asunta narrando la historia de sufrimiento con Eusebio como una cruz: “desde el primer día que me junte con este hombre para mí todo era llorar y sufrir, como si hubiera sido una hija natural negada, vivía con mi cruz que era mi propio marido”. Después de soportar con resignación cristiana el maltrato que sufría junto a Eusebio, ella reconoce que su vida es miserable, que lo poco que junta trabajando duramente el marido lo gasta en borracheras y decide huir. Lo deja en la mina y regresa a la ciudad del Gusco. El silencio acumulado por tantos años de alguna manera estalla de la forma más positiva: rompiendo esa dependencia social —más que afectiva— con el marido que sólo le pega y la somete. La decisión de Asunta no es premeditada: ante el despilfarro de un dinero que ella había estado guardando, reacciona. El gasto de sus ahorros reunidos con tanto esfuerzo es la gota de agua que provoca la huida. Tampoco se trata de un enfrentamiento, ni mucho menos. Asunta se escapa con el mismo silencio que la ha envuelto durante todo el tiempo que duró su vida conyugal.

#### Cuerpo opaco y cuerpo transparente

Las representaciones sociales que están en el sustrato del texto testimonial son las que configuran una moral cristiana aunque siempre vinculadas a la cosmovisión andina. Asunta tiene muy en claro que somos un cuerpo que camina hacia la muerte (“todos somos pasajeros en esta vida”) pero al mismo tiempo asume el dualismo platónico —desde el cristianismo— sobre el alma inmortal (“pero nuestra alma, que es nuestro espíritu, no desaparece. Así también el alma de los antiguos ñawpas, como también de nuestros familiares y conocidos no ha desaparecido, están viviendo la otra vida, en el ukhupacha o en el hanaqpacha...”).

El alma sale del cuerpo con la muerte y se va a cualquiera de los dos mundos: el ukhupacha (la tierra de adentro) o el hanaqpacha (la tierra de arriba). La cosmovisión andina es el sustrato para las ideas cristianas del cielo y el infierno, aunque no se superponen tan automáticamente como uno podría creer. Estas dos



categorías en realidad están vinculadas con otras representaciones: la tierra de arriba es el lugar donde está el Señor que juzgará a todos los muertos el día del Juicio Final. El urkhupacha es la tierra de adentro, pero no necesariamente el infierno (aunque Asunta en algún momento lo señala así). El urkhupacha es el mundo de los enfermos: donde se encuentran las almas cansadas.

Asunta en este relato señala asimismo otra tercera categoría: los cuerpos que en vida se “han ensuciado pecando”. Esta tipo de suciedad sólo se produce por el incesto (“haciendo el pecado que ofende al Señor con su madre o con sus hijas”) o cuando los hijos les pegan a sus padres. Las almas que salen de estos cuerpos están condenadas: no pueden ni acercarse a Dios. No van ni al cielo, ni al infierno. Regresan a la tierra buscando su cuerpo. El día del Juicio Final no se pueden presentar ante el Dios, están condenas a vagar por la tierra buscando su cuerpo y sin poder librarse de esta carga. En cambio los otros, pecadores o santos, se presentarán el día del Juicio Final en “cuerpo y alma ante el Señor del Hanaqpacha”. Los cuerpos de los pecadores se presentarán opacos: “lleno de manchas, como cristal oscuro”, en cambio, los cuerpos de los que no han pecado serán “transparentes como cristales de vidrio, si es que en esta vida hemos sido hombres de buen corazón...”

La transparencia y la opacidad corporal está vinculada con la limpieza o suciedad del alma. Pero si el cuerpo manipuló al alma en vida, es decir, si los hombres se dejaron llevar por sus instintos más animales, si lo corporal no pudo ser manejado por lo espiritual, ni siquiera tienen sitio en el *más allá*. Están condenados a nunca resucitar: almas que vagaran durante toda la eternidad buscando el cuerpo que las utilizó. Para que estas almas condenadas no regresen y se lleven los cuerpos, Asunta recuerda un rito “antes de enterrarlo le repelan sus cejas y sus pestañas, le arranchan desde la raíz las uñas de los pies y con ichu le tuestan los pies y las manos. Así lo entierran de bruces, de espalda al Padre Sol, poniéndole sobre la espalda una pesada roca. Así impiden que el condenado regresando a su tumba se lleve su cuerpo...”



## Conciencia étnica

Las referencias étnicas que señala Asunta a lo largo del relato siempre están vinculadas al maltrato del Otro étnico: el misti. Si para Rigoberta Menchú el maltrato del ladino la sublevó, le permitió tomar conciencia de su situación de indígena, y al mismo tiempo le alimentó su odio a lo no-indio; para Asunta sólo abonó la ética del sufrimiento. Esto se puede observar en el siguiente pasaje de la represión de un Guardia Municipal:

*“Carajo, ¿eres sorda? So gran puta india. Pum, pum, pateó la olla de comida y pisoteó mis platos que eran de puro tiesto [...] ¿Qué le hizo la olla a ese cristiano para que la patee? ¡Nada! ¿Porqué no me pateó a mí?”* (Valderrama y Escalante, 1993:114)

Ante la ruptura y maltrato de sus instrumentos de trabajo —Asunta llevaba almuerzos a un grupo de obreros en el mercado de Cascaparo— ella se siente indignada, molesta y enfurecida. Pero ella reclama que se le pegue a ella —yo fui la que hizo eso, no la olla— y no a sus instrumentos. Asunta prefiere poner el cuerpo para salvar de la destrucción a sus elementos de trabajo, lo importante es la supervivencia y para eso es imprescindible tener tiestos, la autoestima es un lujo.

La conciencia de ser india es la conciencia del sufrimiento: así nos tocó padecer. Aunque ella misma en un momento abandona al primer marido porque la maltrataba, luego reconoce que Gregorio también le pega, “pero con él estamos bien aunque peleando e insultándonos” y sobre todo reconoce el trato que Gregorio le da a su hija como si se tratara de la suya propia (“Ahora mismo dice: ‘mi hija’”). De su matrimonio con Gregorio recuerda sobre todo la imposibilidad de



aprenderse los rezos y lo que él le decía al respecto, no sin cierta ternura en el tono: “Mujer de sesos de barro”.

Esta es su condición: ser mujer y ser india y tener los sesos de barro.

Su reconocimiento es de una mujer que sólo puede sobrevivir con un hombre al lado, a pesar de que tiene la experiencia (aunque breve) de vivir sola. No vive una vida de comunidad: sino de paria. La comunidad rechaza a la familia de Asunta por la enfermedad que su hermana introdujo a la aldea, es desde este momento y desde la falta del padre, que se dedican a vivir por un lado y por otro. No construye de la misma forma que Rigoberta una conciencia étnica, sabe del maltrato pero lo acepta con resignación. Sabe asimismo que por su falta de educación no puede acceder inclusive a otros negocios —aunque probablemente esto no es una traba, ella así lo imagina— y en este momento de su vida se siente cansada y resignada a la muerte:

“Seguro que mi espíritu alma ya comenzó a caminar, dicen que faltando ocho años para morir nuestras almas empiezan a caminar recogiendo sus huellas [...] seguro mi alma ya comenzó a caminar por eso mis pies amanecen cansados...” (Ibidem, pág. 116).

#### 4.3.2.3. Testimonios mediatizados: lo que dice el “silencio”

Para realizar un análisis de la expresión, es decir, de los elementos constructores del relato, es indispensable tomar en cuenta que se trata de testimonios mediatizados por la mano del antropólogo. Ambos han sido recogidos en diferentes circunstancias: el de Rigoberta fuera del contexto de su comunidad, el departamento de París de la etnóloga; el de Asunta en su propio contexto, Escalante y Valderrama eran vecinos de los Condori en una barriada del Cusco.

Según el análisis propuesto por Elzbieta Sklodowska la relación entre etnólogo y testimoniante se puede dar en forma heteróloga (el testimonio se estructura según “el oído occidental”, es decir, la relación de alteridad se traduce conforme el deseo



de Occidente de leer estos productos en la medida en que sus productores “no entienden la importancia de su propio decir) o dentro de lo que Geertz califica de “ventriloquía etnográfica” (una suerte de comunicación de intereses por encima de las diferencias) (Skłodowska, 1993).

En el caso de los dos testimonios los antropólogos prefieren “ausentarse”, dejar hablar a los testimoniados, esconder cualquier marca de autoría del texto, además de la firma en la carátula. .

Esto, por supuesto, no evita que la jerarquización y la valoración de unos pasajes sobre otros, es decir, el propio trabajo de transcripción, no esté exento de las marcas de los propios antropólogos. Es por este motivo que debemos señalar que la estructura del propio relato no ha sido un producto del testimoniado sino que ha sido mediatizado por los testimonialistas, por eso podemos afirmar que se trata de una “conflictiva identidad del sustrato discursivo”. Así que los rastros corporales que se puedan identificar en el texto siempre van a tener la aureola de la mediatización, aunque no por eso disminuye la fuerza del mensaje.

Es por este motivo que, asumiendo el rol de los antropólogos y haciendo evidente la cuestión de la mediatización discursiva, nos asomamos a la marcas corporales del texto en la autorrepresentación del cuerpo femenino.

Como ya lo hemos señalado el cuerpo de la mujer es el *locus* del dolor, asimismo hay ciertas prácticas vinculadas al placer que están totalmente silenciadas en ambos textos. Si suponemos que este silencio no se debe a un manejo del antropólogo, si suponemos mas bien que el antropólogo ha respetado esos silencios “que también hablan”, debemos entonces considerarlos como expresivos de una autorrepresentación corporal: el placer es ajeno al cuerpo femenino.

Si bien es cierto que en los dos testimonios hay muchas referencias a la sexualidad, menstruación y gestación, por ejemplo, las referencias al acto sexual sólo son presentadas de forma metafórica en el caso de Asunta (al narrar su desfloración) y en el caso de Rigoberta sólo vinculada al dolor (al narrar la violación de su madre).



En ambos casos el acto sexual está despojado de todo elemento positivo: es sólo un ejercicio más de la violencia de género y de la violencia étnica. El ejercicio de la violencia de parte del otro genérico y peor aún del otro étnico en el caso de Asunta es asumido con pasividad aunque con dolor y una indignación acallada; en el caso de Rigoberta con rabia y resentimiento.

#### 4.3.2.4. Cuerpo, género y etnicidad

Los testimonios de estas dos indígenas demuestran la versatilidad del discurso de la mujer dentro del ámbito étnico. No se podrá, por lo tanto, homogenizar los testimonios de “las mujeres indias”, sino que hay que analizarlos en sus respectivos contextos, teniendo en cuenta la articulación que se produce entre emisor, receptor y texto, así como las significaciones sociales imaginarias, las representaciones sociales y sus efectos en la autorrepresentación.

Se trata además de alguna manera de dos discursos enfrentados: el de Rigoberta Menchú es la narración de una toma de conciencia, la de su etnicidad y su género; en cambio, el testimonio de Asunta es el reconocimiento de una vida de sufrimiento que la tiene agotada (por eso la referencia al cansancio final) sin asumir conscientemente su rasgo étnico, es decir, sin entender la opresión como una cuestión ideológica y política, sino sólo como parte “del destino”. El testimonio de Rigoberta Menchú, asimismo, es la narración de un proceso de cambio de mentalidad: del determinismo vinculado a los mandatos de la comunidad a una situación de conflicto con esta concepción premoderna de la vida debido a una percepción racional de la génesis de los problemas sociales. No se da tampoco una ruptura con la mentalidad premoderna sino una yuxtaposición conveniente que se encubre o sobresaie según los requerimientos de las situaciones y que a lo largo del testimonio oculta un conflicto personal muy fuerte que sólo se expone ante la cuestión del matrimonio (o por lo menos eso es lo que registra la etnóloga).



Para ambas indígenas el cuerpo es el lugar de la opresión, del dolor, del sufrimiento. Las autorrepresentaciones corporales están vinculadas a esta significación: la mujer indígena debe sufrir, ya sea en nombre de la comunidad (Rigoberta no tiene hijos como sacrificio ante la necesidad de una voz para la comunidad) o porque el destino ancestral lo tiene así prefijado. Esta representación del cuerpo como espacio del dolor viene obviamente de la tradición cristiana, el cuerpo de Cristo crucificado es uno de los arquetipos para que Rigoberta Menchú y Asunta interpreten el cuerpo doliente dentro de su dimensión simbólica: el sacrificio que conlleva a la salvación. El discurso cristiano asimismo está impregnado de representaciones del cuerpo femenino: el marianismo, es decir, la ética de la madre sacrificada (la mater dolorosa) pero al mismo tiempo con una fortaleza moral fuera de lo común (la mater admirabilis). El cuerpo de la mujer es el *locus* de la reproducción y del dolor: ese es su destino. “Parirás con dolor” es la frase que recoge la esencia de esta ideación.

Tenemos entonces que la lectura de ambos testimonios no puede darse de la misma manera que la lectura de los poemas de las escritoras centroamericanas. Ambos textos son testimonios mediatizados, es decir, contruidos desde la “transcripción etnológica”. Por ello entrar al campo de la unidad expresiva es caminar por terreno pantanoso. No obstante el silencio de ambas indígenas sobre el placer vinculado a lo corporal es elocuente y es la base de la construcción de la autorrepresentación del cuerpo femenino. Sobre ella se estructuran las funciones corporales: la reproducción y la maternidad, por un lado; y por otro, el dolor como elemento estructurante de un cuerpo *permitido* que vincula lo individual y lo social.

La simbolización del dolor en el cuerpo lo convierte en el *locus* desde donde se experimenta la represión patriarcal, la fuerza del Poder del Padre, la violencia ejercida por los Poderosos, la censura, la mutilación, las torturas, el deseo descarnado de evitar el propio dolor, la falta de salud en la sociedad. Es tan fuerte esta vinculación que incluso acalla cualquier relación con el placer: el silencio de ambas testimoniadas, en este aspecto, se inserta dentro del discurso patriarcal y lo subvierte. Así entonces, podremos decir que el elemento subversivo del discurso de ambas indígenas está



vinculado con la puesta en evidencia del cuerpo femenino, un discurso propuesto desde ese *otro lugar*, desde una crítica ya no sólo al falogocentrismo sino a sus representaciones más perversas (las torturas, la violencia genérica y étnica) pero al mismo tiempo articulado por un elemento que está fuera del texto (el silencio ante el placer). Sobre el silencio, Asunta Condori y Rigoberta Menchú han construido una forma de escapar a él: el dolor resemantizado. Asunta desde la pasividad y lo acallado pero no por eso totalmente reprimido, Rigoberta desde la urgencia de ser escuchada.

#### 4. 3. 3. El deterioro corporal: el tema de la carne en *Ejercicios Materiales* de Blanca Varela

Plotino fue el primero en sugerir el tema del cuerpo del hombre desde la perspectiva de su degradación: el transcurso de nuestro ser es un camino por la maduración y deterioro de nuestro cuerpo. Apartándose de la tradicional concepción de la antigüedad clásica —exaltación del cuerpo gracioso y perfecto—, Plotino retoma los aportes de los primeros movimientos gnósticos y traslada las referencias anteriores, estetizantes, a otro centro: el cuerpo no es sólo motivo de exaltación narcisista, el cuerpo es también el depósito *momentáneo* del alma inmortal. Pero momentáneo, esto es, esencialmente mortal.

La urgencia de saber sobre *ese cadáver en potencia que somos todos* —como lo señala implacablemente el filósofo rumano Emile Cioran— es una necesidad que ha trascendido el tiempo, las épocas, las ideologías y los diferentes discursos sobre la existencia. La nada y nosotros como protagonistas de un camino hacia esa nada, es un abismo que nos abre un vértigo hacia múltiples significaciones.

Banalizada como una preocupación por la vejez y la decrepitud del cuerpo, la necesidad de detener el tiempo que lacera, lacra y esculpe las imágenes de lo que hemos dejado de ser, se ha convertido hoy en día en apenas una visión del cuerpo en crisis. En realidad, la relación entre cuerpo femenino y muerte es muchísimo más compleja dentro del aparato ideológico y simbólico de la cultura. Como lo señalará



Freud, la mujer es atractiva en la medida en que el ideal de la muerte esté en ella, es decir, en la medida en que su cuerpo —que da vida— suscite el recuerdo de la muerte que conlleva amar y vivir.

La vejez y el paso del tiempo son temas que han competido a la poesía en general pero especialmente a la poesía femenina. El deterioro del cuerpo produce en el ser humano —pero las mujeres con mayor facilidad lo verbalizan— un miedo interno, una parálisis, una situación que no sólo incomoda sino que produce terror: el miedo a que el otro deje de ofrecernos “la imagen que yo necesito y me vea yo a mí mismo”.

Ese Otro no es sino la mirada masculina. Reisz sostiene que en diferentes poemas de Giovanna Pollarolo, las protagonistas de esa lírica ficcional, se comparan unas a otras y hablan, porque les preocupa en extremo, sobre la decrepitud de su cuerpo. El propio cuerpo es tan sólo una mirada masculina mitificada y por lo mismo “no más que una arcilla dócil, puesta allí para ser modelada, cortada y dibujada en consonancia con el supuesto deseo del otro”. Para Reisz, el poetizar sobre la decrepitud del cuerpo es darle estatura poética a las *banalidades femeninas*. Nosotros consideramos que se trata mucho más que poetizar sobre banalidades, la decrepitud es la constancia en vida de la muerte que espera.

Dentro de este último sentido se encuentra la poesía de Blanca Varela cuando se preocupa por la materia que no soslaya su camino hacia la muerte. Si la preocupación de Blanca Varela en la mayoría de sus poemas anteriores a **Ejercicios Materiales** (Varela, 1993) era el desgarramiento metafísico, en este libro es el propio desgarramiento de la carne:

*he dejado la puerta entreabierta  
soy un animal que no se resigna a morir*

Eso nos dice en el poema *Escena Final* que es un primer resumen de sus propuestas filosóficas, a partir de ese miedo que es el de perder la imagen, pero ya no hacia la



mirada masculina, sino hacia la mirada interior. La no resignación ante la muerte más bien plantea la cercanía de la muerte desde su acepción no metafísica sino carnal.

Si los ejercicios ignacianos (ejercicios espirituales) son un “intento de comunicación con la dimensión trascendente que escapa a los condicionamientos del tiempo y del espacio” (Dejo, s/f), esta réplica en versión tangible y casi fisiológica es justamente todo lo contrario: la constatación de la fuerza de la existencia de la materia como manera para predisponernos al escarnio de nuestra carne en permanente estado de descomposición.

El deterioro corporal nace de la condición efímera de la existencia pero al mismo tiempo de la integración del yo, de la identidad, con el propio cuerpo. De alguna manera el yo determina la finitud de la carne. Así Plotino sostenía que el alma se impregnaba de tal manera en el cuerpo que llegaba a “aprisionarse” en él en una búsqueda insaciable de conocimiento sobre el mismo.

Los temas de la poesía de Blanca Varela también plantean esta relación entre conocimiento y cuerpo, esa búsqueda insaciable: el yo poético se interna en el mapa de las cicatrices para buscar una ruta. Pero la ruta no es otra que el tiempo: “ínfima y rebelde herida de tiempo que soy”. La identidad del sujeto poético se vincula con la temporalidad pero además con la condición de herida, es decir, con la perforación o desgarramiento de un cuerpo vivo. “Soy una herida” es relacionar el dolor, la ruptura, el desgarramiento con la condición de individuo, pero decir además “soy una herida de tiempo” es relacionar los elementos antes citados con la condición efímera de lo corporal. Así tenemos entonces que la identidad se establece en la medida que el “tiempo es herido”, esto es, en la medida que el tiempo permite un agujero de inmortalidad. El cuerpo convertido en sujeto es un arrebató de inmortalidad que le inflinge la materia al tiempo.

Más adelante, siguiendo estas reflexiones, el yo poético rechazará los elementos corporales. En primer lugar pasa una revisión a cada fragmento de su propio cuerpo que recrea con elementos simbólicos —digamos que *alegoriza* su esquema corporal— para repudiar una a una sus partes constitutivas.



*Pienso en esa flor que se enciende en mi cuerpo. La hermosa, la violenta flor del ridículo. Pétalo de carne y hueso. ¿Pétalos?, ¿Flores? Preciosismo bienvestido, muertodehambre, vaderretro.*

*Se trata simplemente de heridas congénitas y felizmente mortales [...]*

*Pies, absurdas criaturas sin ojos. No se parecen sino a otros pies. Y además estas manos y estos dientes, para mostrarlos estúpidamente sin haber aprendido nada de ellos.*

*Y encima de todo y de todas las cosas, sobre tu propia cabeza, la aterciopelada corona del escarnio [...]*

*¿Adónde te conducen? ¿A la vida o a la muerte? ¿Al único sueño? El dolor es una maravillosa cerradura [...]*

*Y así, la flor que fue grande y violenta se deshoja y el otoño es una torpe caricia que mutila el rostro más amado.*

*Fuera, fuera ojos, nariz y boca. Y en polvo te conviertes y, a veces, en imprudente y oscuro recuerdo...*

Empieza el yo poético hablando de flores para más adelante calificar esta actitud como hipócrita, exige tanto a su propia ética en ese sentido, que luego hace mención de la “flor del ridículo”. Es esta flor del ridículo el primer momento falso que de todas maneras permite un acercamiento a la cuestión del cuerpo. Se trata del pudor literario (preciosismo) que recubre enmascarando una actitud errónea de acercamiento a lo corporal. Esta actitud es rechazada para luego emprender un discurso sobre la putrefacción: el otoño es la estación donde los árboles se deshojan, donde se inscribe el inicio de todo deterioro. Aquí el otoño no es sólo la metáfora de un cierto tiempo vital, sino la caricia torpe (del cuerpo torpe) que mutila lo que más ama. El otoño y su torpeza es la puerta para la exacerbación del rechazo de las partes del cuerpo, puerta que a su vez da a otra puerta y a otra. Como un juego de espejos interminable.



Para hablar del cuerpo no basta con penetrar en él como lo requería Plotino, también es necesario rechazarlo, hacer patente su escarnio, su abyección, su temporalidad, su efímera certeza.

La voz poética de **Ejercicios Materiales** se deja seducir también por el horror de lo corporal: el menoscabo de lo material. Podríamos repetir las palabras de Emile Cioran al comentario de la obra de Guido Ceronetti: “la maldición de arrastrar un cadáver es el tema mismo de este libro” (Cioran, 1992:180). A pesar de que no admite retratar esos secretos fisiológicos que repugnan (no se trata de una poesía escatológica), todos los versos del libro se debaten entre lo grotesco —manejado con esa poética de la contención característica de toda la obra de Varela— y el desgarramiento.

La escritura otorga a la autora (ya no al yo poético) un espacio de reconocimiento más allá de las construcciones especulares: digamos que la voz poética pone en funcionamiento una herida narcisista que se descubre después de diferentes procesos de desnarcisización.

“El alma narcisista hundiéndose en la materia hace crecer la oscuridad o decretar la luz y por ello mismo queda asociada al Mal (...) El Alma narcisista enamorada de su cuerpo quiere unirse a él” (Aulliez y Feher, 1991:62).

En el caso del yo poético de este libro sucede todo lo contrario: el sujeto (podríamos decir también el alma) quiere “echar afuera” a las partes del cuerpo. Es decir, que no se regodea en lo especular sino que se proyecta hacia lo especulativo, buscando debajo del amasijo de sangre y venas, otra entrada al entendimiento de esa identidad recubierta por un cuerpo. El rechazo del cuerpo es también otro ejercicio.

“La mujer funciona como un hueco” sostiene Irigaray al analizar los procesos imaginarios y simbólicos (Irigaray, 1974:76). En este desvestimiento corporal que realiza el yo poético de **Ejercicios Materiales** va construyendo justamente un vacío. El espacio de la falta, la fisura, la grieta que algunas feministas destacan como el lugar de la mujer. Desde este lugar femenino, desde este *otro lugar*, el cuerpo es



resemantizado, redescubierto, rearmado dejando atrás los discursos falsos, preciosistas, hipócritas.

*Hablando. Soy el dios de un cielo vacío como un huevo vacío. Mi piel al revés del cascarón donde la vida ardía.*

El lado inicial de la piel es dentro: movimiento centrípeto de internamiento hacia la vida que arde. No se trata de un espacio vacío sino de un espacio lleno, centrípetamente la mujer encuentra su lugar como mujer sin necesidad de robar significación. Pero para hablar, para tomar en sí la palabra del padre (*soy el dios*), no tiene más remedio que ir “hacia afuera”, centrífugamente, y presentarse como falta, como hueco, como vacío. Para hablar el sujeto debe darse vuelta, con piel y todo, es decir, asumir su posición de falta dentro de la significación patriarcal. Para dentro la mujer se construye como un espacio propio. En este juego de ir y venir va asumiendo el deterioro corporal como otra forma de conocimiento del sujeto.

En el caso de Blanca Varela las autorrepresentaciones se construyen desde una intuición primordial: dentro del cuerpo es posible la existencia de una identidad femenina, fuera del cuerpo es necesario tomar prestado la palabra del Otro genérico y por eso la única manera de autorrepresentarse es a través del vacío.

La poesía vareliana insisten en una reflexión sobre el deterioro del cuerpo y su influencia en nuestra forma de asumir el mundo, en nuestra capacidad de obrar (desde un afuera incompleto hasta un adentro completo), en nuestra sensibilidad (desde un movimiento pleno y centrípeto, hasta un movimiento desafiante aunque frustrado y centrífugo) y en nuestras propias metas creativas: ese otro lugar del que hemos venido hablando ya no sólo desde lo que está fuera del encuadre (su-puesto) sino desde una visión interior de lo trazado por el cuerpo como pleno de significación.

El cuerpo no es sólo un lugar, sino EL LUGAR de la reflexión pero también del menoscabo, del daño y la plenitud, del quebranto y la resistencia. Sólo a partir del reconocimiento del deterioro de la carne se procura la trascendencia, pero no por una



victoria pírrica sobre la mortalidad de la carne sino por la búsqueda de ese lugar diferente, diferenciado, que está en el propio cuerpo. El conocimiento es el grado cero por donde entrar a la puerta que es el cuerpo, el lugar que se abandona porque ya está nombrado, para retornar al otro aún sin nombre.

#### 4.3.4. El cuerpo lacerado: una nueva forma de asumir la textualización.

##### Diamela Eltit y su *Lumpérica*

En el ángulo opuesto al discurso autocelebratorio, otras escritoras proponen en sus textos un cuerpo femenino desde donde se experimenta el dolor. Al respecto, Sara Castro-Klarén ha escrito un polémico, audaz y bien documentado artículo (Castro-Klarén, 1994) en el cual analiza tres textos que proponen al cuerpo femenino como el lugar desde donde se experimenta el dolor y la represión, la fuerza del Poder de la Palabra del Padre, así como la violencia de sociedades marcadas por los excesos de los regímenes dictatoriales. Contrastando con las poetas centroamericanas, que también asumían el cuerpo como el lugar desde donde se canta y se exige la liberación, los textos de estas escritoras no autocelebran proponiendo una lucha paralela, sino que dan cuenta de los traumas que someten a un país, a partir también de una propuesta en paralelo entre el cuerpo doliente de la mujer y el cuerpo enfermo y torturado de la patria.

Justamente a partir de esta misma dimensión, el texto de Diamela Eltit, *Lumpérica* (Eltit, 1983), recuperado, estudiado y levantado como paradigma por Castro-Klarén en el artículo referido, es también una (re)visión de un cuerpo que se ha construido como una sumatoria de cicatrices recibidas. La propuesta poética (en el sentido de poiesis) de Diamela Eltit no sólo es radicalmente original sino *subversivamente femenina* porque en sus novelas<sup>9</sup>, así como en sus textos des-generados e

---

<sup>9</sup> Diamela Eltit ha publicado *Lumpérica*, *Por la Patria*, *Los Vigilantes*, *El Cuarto Mundo*, *Vaca Sagrada* y *Los trabajadores de la muerte*.



inclasificables como **Padre Mío**<sup>10</sup> o **El Infarto del Alma**<sup>11</sup>, Diamela Eltit ha logrado no sólo re-escribir y resignificar tópicos del mundo latinoamericano sino que ha conseguido romper, desde el plano de la expresión, desde la materia textualizada, con los órdenes de un poder patriarcal y falogocéntrico: el poder de la pretendida neutralidad de la literatura occidental.

Diamela Eltit es una escritora chilena que irrumpe (éste es el término exacto) en el mundo literario durante la dictadura de Pinochet (y esto, por supuesto, no es irrelevante). El año 1983 —año durante el cual aún se practicaron las desapariciones y las torturas— y cuando ella tenía 34 años publica en las ediciones del Ornitorrinco, una editorial marginal y alternativa, el texto de ficción **Lumpérica**, novela que puso en juego el debate sobre el poder de la palabra más allá de los previsibles órdenes culturales, me refiero a los discursos afines a la ambigüedad y a la mentira del orden de la opresión dictatorial y de la derecha chilena; y los predecibles discursos de izquierda, generalmente chatos y centrados en tímidos ataques frontales, que no planteaban una salida alternativa y creativa al momento histórico que lo exigía.

**Lumpérica** viene dentro del formato novela sólo para entrar de alguna manera al orden de lo literario, porque en realidad **Lumpérica** es una anti-novela, en tanto que rompe con las estructuras narrativas y lingüísticas clásicas del género, desde dentro del género. No estaríamos hablando de una novela de vanguardia dirigida a una elite, ni de una novela poética, sino de una novela marginal dirigida hacia un lector marginal. Quizás se podría acercar estos textos de Eltit a la propuesta de

---

<sup>10</sup> **Padre Mío** es una investigación sociológica muy sui generis sobre el discurso de la psicosis a partir de una entrevista y un diálogo casi monológico con un loco en las calles de Santiago.

<sup>11</sup> **El Infarto del Alma** se trata de un ensayo sobre el amor y la locura pero en realidad es una pieza experimental no ficcionada sobre los límites de la propia literatura y del ser humano. Paz Errázuriz, fotógrafa, y Diamela Eltit, escritora, recorrieron el manicomio de Putaendo, pueblo perdido cerca de Santiago, para fotografiar y recoger testimonios sobre las relaciones de pareja en los hospitales psiquiátricos. Los locos enamorados, sus caras, sus cuerpos deformados, sus dedos entrelazados, su agotamiento, sus manías de a dos, la fragilidad de la demencia y la ternura en medio de las tinieblas, son los temas que tanto fotógrafa como escritora recorren en esta "guía" perturbadora.



*relato acausal* que el crítico Sergio Ramírez ha propuesto como un nueva forma de entrar a la realidad desde lo literario (Ramírez, 1998).

Ramírez, siguiendo a Paglia, sostiene que la percepción actual de la realidad no es una “lectura” de la misma sino un “escaneo”, en este sentido, Lumpérica por ejemplo, plantea una construcción simultánea y sintética a partir de los recursos cinematográficos que incluye o de las diferentes voces que la protagonizan y que nunca logran una armonía coral sino más bien una cacofonía estridente y perturbadora, que la acercaría a este escaneo de la realidad real. No estamos, por supuesto, ante una novela gratificante.

Explicado brevemente su montaje, podemos sostener que Lumpérica no se deja taxativamente decodificar. Es imposible hablar de una línea argumental, por ejemplo. No hay una historia clásica y aristotélica. Estamos ante una propuesta narrativa totalmente diferente: es la historia de los lumpenes, los harapientos, los “pálidos” como los llama ese narrador intradiegetico no específico (muchas veces protagonista, otras tantas testigo; algunas masculino, otras femenino) y de su reina, su lideresa, su actriz privada: L. Iluminada, puede ser una loca de la plaza o una histérica que actúa, pero en cualquier caso L. Iluminada es la protagonista de esta épica lumpen, que pasa arrastrando su cuerpo por todas las páginas pero no lo deja en ninguna y en ningún momento. Podríamos decir que se trata de una metáfora (no una metonimia) de otro cuerpo: el de la Patria.

La propuesta narrativa de Lumpérica es la de desequilibrar, por medio de sus recursos narrativos, la creencia en una Verdad racional y logocéntrica; se trata entonces de una novela fundamentalmente anti-autoritaria, que se opone al discurso unívoco y que abre permanentemente nuevas significaciones, desde la hibridez y la heterogeneidad, pero sobre todo, desde la potencialidad de una deconstrucción literaria que opera una mujer que escribe consciente y políticamente como mujer.

La propuesta de escritura de Diamela Eltit opera en forma inversa a la construcción novelística tradicional. En lugar de centrar la narración construyendo caminos que



consoliden un final, Eltit utiliza la técnica de la elucidación, es decir, que va expandiendo los significados o creando significantes múltiples en tanto que, por ejemplo, yuxtapone varias versiones sobre el mismo hecho o mantiene la idea constante de “la mentira” de los protagonistas (¿quién le miente a quién, tal o cual protagonista, o de repente, el propio narrador?). No se trata, por otro lado, de ir creando pistas falsas que luego el lector entenderá como “trastornos” de la narración por tensión y suspenso en la ansiada búsqueda de la verdad (como en el caso de la novela negra). Al contrario: esas mentiras, esas verdades a medias, esas perturbaciones, son las que le otorgan significación a la propia propuesta: no son pistas falsas, forman parte de un camino sin sendero, como el mar, múltiple y polimorfo.

Es decir que en todo momento la autora elude una sola perspectiva de lectura, de tal manera, que en sus novelas constantemente se duda de lo que se afirmó una página atrás. A esta técnica el crítico chileno Juan Carlos Lértora (Lértora, 1993:27-35) la ha denominado la *autonarratividad desconfiada* y por supuesto se trata de un recurso dentro de su coherente propuesta poética radical.

Diamela Eltit, propone como lo hemos venido señalando, un acercamiento a ciertas marginalidades, en la medida en que éstas se convierten en espacios, momentos y personajes de sus obras, construyen estructuras de significación.

“Y pienso que quizás es en la estructura donde verdaderamente radique lo que puede entenderse por marginalidad y lo que ha marcado mi propio margen como escritora. La palabra y su centramiento o descentramiento, su acuerdo estético, su juego y su burla y la torsión, constituyen dentro del proceso de escritura el mayor desafío que debo afrontar” (Eltit, 1993: 20).



Torsiones, burlas, decentramientos. Eludir, esquivar, dispersar. Ampliar los sentidos de un texto, mentir, no acabar, regresar. Divagar, fragmentar. Apostar por la pluralidad, las aristas, los bordes, las fisuras, las grietas...

“explorar vagamente (a la manera vagabunda) los géneros, las mascaradas, el simulacro y la verbalizada emoción...” (Eltit, 1993:20).

Todo lo que significa la construcción de ese *otro lugar* más allá del logos occidental que reclaman las teóricas literarias feministas, desde Toril Moi pasando por Teresa de Lauretis hasta Raquel Olea o desde hace muchísimos años Marta Traba y Eveline García, como el espacio desde/hacia donde debe apuntar la escritura de una mujer: la imposible posibilidad de nombrar lo innombrado (pero quizás nombrable); o en términos lacanianos el esfuerzo impracticable de “simbolizar lo real” más allá del síntoma o dentro de la perspectiva deconstructiva de Derrida — menos desencantada que Lacan— la búsqueda de ese pliegue al que ha denominado *diferenzia* y que concibe como “ese perturbador fenómeno que escapa de la Razón”. Se trata por supuesto de una propuesta poética y por lo tanto de un ejercicio escritural libre y consciente: una aventura que empezó intentando decir lo que no se podía decir por la censura y la amenaza de muerte y tortura en el Chile de la represión, y que terminó asumiendo una de las tareas más titánicas, perturbadoras y totalizantes de la posmodernidad: escribir más allá del lenguaje.

“Escribir más allá del lenguaje” parecería ser una oración vacía de sentido, una propuesta banal e incoherente en sí misma. Pero se trata de uno de los intentos más arriesgados para romper con el falogocentrismo. En principio esta propuesta implica usar el lenguaje para no utilizarlo: quebrar sus significaciones desde sus propios significantes pero además partir de un hecho dado que está más acá que las dicotomías masculino/femenino, razón/intuición, cultura/naturaleza: el cuerpo.



El cuerpo femenino, en este caso, como el locus desde donde se experimenta

“el dolor, la represión, la fuerza del Poder del Padre, la violencia ejercida por los Poderosos, la censura, la mutilación y otras manifestaciones psicópatas de la falta de salud en las sociedades latinoamericanas” (Castro-Klarén, 1994).

Pero también el cuerpo como el locus de la expresión, desde donde van a surgir las huellas, que permanecerán como tales (incluso difusas o difuminadas pero siempre presentes) en los textos de toda su obra.

Las novelas de Diamela Eltit no proponen un discurso ingenuo de lucha paralela, sino que dan cuenta de los traumas que someten a un país, pero a partir justamente de una propuesta en paralelo entre el cuerpo doliente de la mujer y el cuerpo enfermo y torturado de la patria. **Lumpérica** es la ficción de un cuerpo femenino asolado por las torturas y los perversos rituales interrogatorios en la época de la dictadura en Chile, recuperado por y para la escritura.

“El cuerpo escrito en este texto innovador y desconcertante está lejos de ser la ocasión para una celebración o una protesta intermedias (...) *Lumpérica* es un texto cautivante, profundamente inteligente, que llama a la meditación y que explora y escribe el espacio del cuerpo en un dolor extremo...” (Castro-Klarén, 1994:125).

L. Iluminada, la protagonista, es una mujer torturada durante el transcurso de toda la obra que sobre todo rompe con la continuidad temporal. Para Castro-Klarén, esta ruptura ya no sólo de las secuencias narrativas sino del concepto de temporalidad en la novela, es una puesta en evidencia que cuando un cuerpo sufre insoportablemente no tiene conciencia de lo temporal, el tiempo se pierde, “pues el cuerpo doliente siempre está desconectado de contenidos referenciales”.



Lo trascendente en esta novela es la simbolización de lo material como saturación de contenidos simbólicos, la palabra sólo existe después del grito, ese sonido emitido por el cuerpo y que carece de representación léxica, pero que se instituye como la piedra en donde reposará el discurso subversivo, un discurso propuesto desde ese *otro lugar*, desde una crítica ya no sólo al falogocentrismo sino a sus representaciones más perversas (las torturas).

Tanto para Diamena Eltit como para su compañero de generación, el poeta Raúl Zurita<sup>12</sup>, otro escritor que configura similitudes y paralelismos entre el propio cuerpo y el cuerpo de la patria, las heridas conferidas a la Patria, a ese cuerpo social que simboliza una propuesta liberadora además de una historia común, son sufridas en el propio cuerpo pero asimismo lo censurado en el cuerpo social, se transforma en imagen dentro del espacio textual. Es así que lo que no puede verbalizar L. Iluminada lo dice en su cuerpo, lo pone y lo expresa, llena a su cuerpo de símbolos, le quita el habla y las palabras pero le otorga significación. Lo que no se *escribe*, en el texto o en el aire, se *inscribe* en el cuerpo.

Como lo sostiene Jean Franco para referirse a Ana de Aramburú, una “ilusa” mexicana del s.XVII, la única arma que poseía para “escribir” en un texto social donde se encontraba marginada y subalterna (por formar parte de una clase social peligrosamente emergente) era su cuerpo.

“... de forma muy distinta a Sor Juana estas mujeres luchaban por un espacio discursivo en una sociedad que se los negaba. Como carecían de instrucción empleaban el único instrumento que en realidad poseían: su cuerpo [...] La mujer-araña urde su tela con materia sacada de su propio cuerpo, el cual es el

---

<sup>12</sup>Menciono aquí como dato ha tener en cuenta, que otro escritor chileno muy cercano a Diamela Eltit, el poeta Raúl Zurita, en casi todos sus libros, pero sobre todo en *Purgatorio*, también establece el mismo paralelismo entre el cuerpo del poeta -el yo de la enunciación- y el cuerpo de la patria, sobre todo en relación con las heridas producidas en el cuerpo de la patria y recibidas simbólicamente en el cuerpo del poeta, pero ya no sólo en el yo de la enunciación sino también del enunciado: Zurita se marcó la mejilla con un fierro candente. Para Zurita esta marca es el primer grito, la primera palabra, el inicio del resto de su poesía. Para mayor información sobre el tema se puede revisar Silva-Santisteban, 1997.



único recurso que le queda cuando las instituciones oficiales monopolizan todos los demás espacios para el discurso... ” (Franco, 1992:37).

Las formas como el cuerpo de estas mujeres hablaban era a través de los arrobamientos, los raptos místicos, la reproducción histérica de los estigmas crísticos, el vómito de “sangre menstrual” y la simulación de lactancia y éxtasis. A través de todas estas manifestaciones el cuerpo emitía un discurso místico y al mismo tiempo subalterno/marginal con el poder de ser escuchado y también asimilado (creído). Esta fuerza y presencia era tan amenazante que debió ser acallada por la Inquisición. Se trataba sin duda de un discurso subversivo que ponía en evidencia la fragilidad de los límites. Por eso la Inquisición con sus juicios y autos de fe entra nuevamente a “marcar” con la única estrategia que le quedaba —la represión— la separación entre la verdad y las fantasías, las cosas del diablo y las cosas de Dios.

En su novela, Eltit insiste en re-presentar la relación entre cuerpo doliente y cuerpo gozante: derriba los hitos que marcan la diferencia entre dolor y placer porque durante las torturas, las violaciones y otras representaciones infamantes que describe en su novela, ya no sabemos si el cuerpo de L. Iluminada goza o padece, si se resiste a las penetraciones o se masturba histéricamente. Estos contornos difuminados nos dan una pista sobre el carácter de esta forma de asumir el cuerpo propio como lugar de encuentro de los más antagónicos *sentidos* (en su acepción semiótica).

Así como lo señala el anónimo presentador del libro **O un cuchillo esperándome** de Patricia Alba,

“El tema, claramente emboscado en el rito carnal, registra el intenso contrapunto entre el terror y la voracidad, entre la soledad y la voluptuosa conciencia de saberse codiciada (...) El estertor del llanto se parece al estertor del placer. El grito agudo en el torbellino de la lucha no se sabe si es del que hiere, o del que muere” (Alba, 1988).



Gritos confundidos otorgan al texto ese poder amplificatorio que Sergio Ramírez propone como uno de las coordenadas del relato acausal: desde un repertorio mínimo de signos, el texto libera una carga energética, semántica y simbólica, que los excede y los amplía.

Esto permite a la autora un quiebre perverso: las heridas que le infligen y se autoinflige L. Iluminada (ya hemos dicho que la novela es el espacio textual donde se representa el cuerpo censurado) no sólo producen esa mezcla entre los gritos de violador y violada, sino que no sabemos con precisión si esos gritos son de dolor o de goce. L. Iluminada goza de sus heridas antes de lamerlas.

“Estrella su cabeza contra el árbol hasta que la sangre le baña la cara. Se limpia con sus manos... las lame... el goce de su propia herida... su estado conduce al éxtasis. Dice: Tengo sed”

En esta última oración, por lo pronto, hay un tercer quiebre: la introducción de “la palabra de Dios”, esa palabra que se pronuncia en el momento de agonía del humano que está a punto de deificarse por su acción simbólica y crística. El cuerpo así golpeado, magullado, distorsionado, resemantizado, goza de sus propias laceraciones y en ese goce se asemeja a Dios (desde la perspectiva de la *experiencia interior* de Bataille). Es el cuerpo el lugar de las heridas, pero de las heridas que asumidas desde el espacio del placer-displacer se constituyen en universos simbólicos de una representación diferente de la feminidad, más cercana a la simbolización de la divinidad, pero también de la resurrección. El cuerpo escapa entonces a la microfísica del poder a través de su textualización.

Una lectora no-profesional, es decir, una mujer con educación superior pero no especializada en literatura, y que ha leído **Vaca Sagrada**, hizo el siguiente comentario después de admitir que su lectura fue difícil pero estimulante:



“el título **Vaca Sagrada** me recuerda lo doméstico, lo sencillo y común pero al mismo tiempo viene acompañada de eso, lo sagrado, que tiene un halo de misterio, poder y sabiduría. Qué brava, qué complicada, ¡eso de querer regresar por el camino de la sangre!”<sup>13</sup>

Querer regresar por el camino de la sangre es un manera de volver al cuerpo (más allá de las tesis esencialistas y biólogistas) y encontrar en él una forma, un quiebre, un agujero, desde donde perforar con constancia, sabiduría, paciencia y un gesto subversivamente femenino, el sujeto falsamente andrógino y neutro de la Razón occidental. Porque el cuerpo de la mujer *suen*a más allá del logos occidental.



---

<sup>13</sup> Comentario recogido el lunes 19 de octubre de 1998 en el curso *Novela Latinoamericana - Nuevas Tendencias*, que he dictado en el centro cultural Antares. Ese día se revisó *Vaca Sagrada*.



## CONCLUSIONES

1. El cuerpo femenino es el locus donde la mujer construye no sólo la opresión sino también la expresión. Desde el cuerpo la mujer emite, a través del lenguaje y sus juegos (tanto simbólicos como expresivos) una significación diferente que atraviesa las representaciones sociales tradicionales fallogocéntricas para inscribir *otro lugar* ajeno al que se le ha asignado dentro de la cultura patriarcal.
2. Ese *otro lugar* aparentemente es el de los márgenes, lo subalterno, lo ausente. Sin duda se trata de una falta cuando se inscribe en una percepción masculina y centrífuga. Pero desde el cuerpo de la mujer y sus rastros se trata de un lugar más allá de lo nombrado, centrípeta, que construye hacia adentro, no una omisión sino una presencia: una expresión.
3. Esta expresión diferente y diferenciada surge del cuerpo discursivo, que a su vez se estructura sobre la autopercepción corporal. La autopercepción corporal asimismo resulta del cruce de nuestro esquema corporal con nuestra imagen del cuerpo y, en el caso de la mujer, esta autopercepción es centrípeta, es decir, se vivencia de afuera hacia adentro.
4. Las autorrepresentaciones del cuerpo que propone la mujer desde la literatura tienen diversos y variados registros y no se limitan únicamente al discurso erótico. Se pueden rastrear muchos discursos (el cuerpo lacerado, el cuerpo autocelebrado, el cuerpo deteriorado en camino a la muerte, el cuerpo construyéndose, el cuerpo del otro como espejo del uno, el cuerpo embarazado como símbolo mágico pero también como símbolo de lo abyecto, el cuerpo nómada, entre otros) en la poesía, la novela, los cuentos, los testimonios y los ensayos de las escritoras latinoamericanas.



5. El discurso autocelebratorio del cuerpo femenino no es homogéneo, aunque siempre está relacionado a las representaciones con las que el falogocentrismo ha recubierto a la mujer y su cuerpo. En este sentido reproduce, más allá de las intenciones optimistas de sus autoras, las marcas corporales de la palabra del Padre, esto es, de la palabra opresiva y trasluce una percepción de la identidad femenina vinculada al sometimiento y a la aceptación de una imagen propia apenas especular a la del hombre.
6. El discurso del cuerpo lacerado como metáfora/metonimia del cuerpo social plantea en su propia expresión (expresividad) un elemento de conflicto que perturba su autorrepresentación; o por un lado textualiza lo innombrable (el dolor), o por otro lado, calla lo celebrado en otros discursos (el placer). Es desde el silencio o la expresión desgarrada que este discurso construye los cimientos de un cuerpo *permitido* que vincula lo individual con lo social, el dolor físico con el sufrimiento moral de la comunidad.
7. El discurso del deterioro corporal no está vinculado tan sólo a la problemática de la belleza y su corrupción sino que está inserto dentro de la búsqueda de trascendencia y de la aceptación lúcida de la intrascendencia material. Este discurso registra la muerte que llevamos dentro, el cadáver en potencia que somos. Desde la conciencia de este deterioro y de su futura destrucción, la mujer asume su cuerpo en el espacio exterior y centrífugo como una falta (vacío, subalternidad, marginalidad) pero centrípetamente, para adentro, como un espacio propio: deconstruido, resignificado, resemantizado.



## BIBLIOGRAFÍA

Alba, Patricia

1988 **O un cuchillo esperándome.** Seglusa/ Colmillo Blanco, Lima.  
Contracarátula.

AECI

1998 Plaquette *La palabra en el tiempo* (Homenaje a la Generación del 98).

Aisenson Kogan, Aída

1981 **Cuerpo y Persona.** Filosofía y Psicología del cuerpo vivido. Fondo de Cultura Económica, México.

Aulliez, Eric y Feher, Michelle

1991 *Las reflexiones del alma.* En: **Fragmentos para una historia del cuerpo humano.** Tomo II. Editorial Taurus, Madrid.

Belli, Gioconda

1984 **Amor insurrecto.** Nueva Nicaragua, Managua.

Bennington, Geoffrey y Derrida, Jacques

1994 **Jacques Derrida.** *Derridabase y Circonfesión.* Cátedra, Madrid.

Bourroghs, Catherine & Ehrenreich, Jeffrey

1993 **Reading the social body.** University of Iowa Press, Iowa City.

Bourdieu, Pierre

1994 **Cosas Dichas.** Grijalbo, Barcelona.

Burgos, Elisabeth

1983 **Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia.** Argos-Vergara, Barcelona.

Catalá, Magda

1983 **Reflexiones desde un cuerpo de mujer.** Anagrama, Madrid.

Castoriadis, Cornelius

1994 *Lo imaginario: la creación en el dominio histórico social.* En: **Los dominios del hombre: las encrucijadas del laberinto.** Gedisa, Barcelona.

Castro-Klarén, Sara



1994 *La escritura y el espectáculo del cuerpo encendido*. En: **Mujeres por Mujeres**. Moisés Lemlij Editor. Biblioteca Peruana de Psicoanálisis, Lima.

Cioran, E.M.

1992 **Ejercicios de admiración y otros textos**. Tusquets, Barcelona.

Cixous, Hélène

1995 **La risa de la Medusa**. *Ensayos sobre la escritura*. Serie Cultura y diferencia. Anthropos-Comunidad de Madrid, Madrid.

Chirinos, Eduardo

1998 **La morada del silencio**. Una reflexión sobre el silencio en la poesía a partir de la obras de Westphalen, Rojas, Orozco, Sologuren, Eielson y Pizarnik. Tierra Firme, FCE.

Culler, Jonathan

1984 **Sobre la Deconstrucción**. *Teoría y crítica del estructuralismo*. Cátedra, Madrid.

Dejo, Juan

S/f *Apostillas a los Ejercicios Espirituales de San Ignacio de Loyola*. Inédito.

De Lauretis, Teresa

1992 *La tecnología del género*. En **El género en perspectiva**. Carmen Ramos Compiladora. México, Universidad Autónoma de México.

Descartes, René

1976 **Discurso del Método/ Meditaciones Metafísicas**. Universo, Lima.

Dolto, Françoise

1986 **La imagen inconsciente del cuerpo**. Biblioteca de Psicología Profunda, Buenos Aires.

Douglas, Mary

1988 **Símbolos Naturales: exploraciones en cosmología**. Alianza, Madrid.

Dujovne Ortiz, Alicia

1982 *El cuerpo transparente*. En: FEM, Vol.IV, N.21, febrero-marzo.

Elejabaita, Carmen de

1980 **Quizás hay que ser mujer**. Zero/Zyx, Madrid.



Eltit, Diamena

1983 **Lumpérica**. Ornitorrinco, Santiago de Chile

1991 **Vaca Sagrada**. Planeta Sur, Santiago de Chile

1993 *Errante, errática*. En: Lértora, Juan Carlos. **Una poética de la Literatura Menor: la narrativa de Diamela Eltit**. Paratextos-Cuarto Propio, Santiago de Chile.

1996<sup>a</sup> **El cuarto mundo**. Seix Barral, Biblioteca Breve, Santiago de Chile.

1996b *Cuerpos Nómadas*, En: DEBATE FEMINISTA, Año 7, Vol.14, octubre.

1999<sup>a</sup> **Los trabajadores de la muerte**. Seix Barral-Biblioteca Breve, Santiago de Chile.

1999b **El infarto del alma**. Zegers Editores, Santiago de Chile, Segunda edición.

Feher, Michel; Nadaff, Ramona y Tazi, Nadia (Editores)

1992 **Fragmentos para una historia del cuerpo humano**. Parte segunda y Parte tercera. Madrid, Taurus.

Fernández Guardiola, Augusto

1994 *Las alteraciones del esquema corporal: herramientas para una teoría de la percepción sensorial*. En: Pérez Rincón, Héctor. **Imágenes del Cuerpo**. Fondo de Cultura, México.

Forgues, Roland

1991 **Las poetas se desnudan**. Cultura Viva, Tomo IV, Edit. El Quijote, Lima.

Foucault, Michel

1980 **La microfísica del poder**. La Piqueta, Madrid.

1987 **Historia de la Sexualidad 3**. La Inquietud de sí. Siglo Veintiuno, México.

Franco, Jean

1992 *El poder de la Mujer-Araña: la ilusa y la Inquisición*. En: LA GACETA DEL FONDO DE CULTURA. Nueva Época, N.260, agosto.

Gambaroff, Marina

S/f *El Poder de la Mujer*. En: **Ver desde la Mujer**. Olga Grau Editora La Morada – El Cuarto Propio, Santiago de Chile.

García, Evelyn



1982 *Lectura: N.Fem.Sing. ¿Lee y escribe la mujer en forma diferente al hombre?* En: QUIMERA N.23, setiembre.

Geertz, Clifford

1997 **La interpretación de las culturas.** Gedisa, Barcelona.

Glantz, Margo

1982 *La escritura y el cuerpo.* En: FEM. Vol. IV, N.21, Feb-Marzo.

Grau, Olga

1990 *Desde el revés.* En: **Mujer y Poder.** La Morada - El Cuarto Propio, Santiago de Chile.

Grozs, Elizabeth

1995 *Feminis after the death of the autor.* En: **Space, Time and Perversion.** Routledge, London.

Guerra, Lucía

1994 *Silencios, disidencias y claudicaciones: los problemas teóricos de la nueva crítica feminista.* En: **Escribir en los bordes. Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana 1987.** Carmen Berenguer y otros compiladores. Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile.

Irigaray, Luce

1974 **Spéculum.** Espéculo de la otra mujer. Saltés, Madrid.

Istarú, Ana

1982 **La estación de fiebre.** EDUCA, San José de Costa Rica.

Kogan, Liuba

1993 *Género, cuerpo, sexo. Apuntes para una sociología del cuerpo.* En: **DEBATES EN SOCIOLOGÍA N.18,** PUC.

1998 *Género, cuerpo y sexualidad en la época de las tecnologías interactivas.* En: **Posmodernidad. Preguntas, debates y perspectivas.** José Juncosa Editor. Abya – Yala Editores, Quito.

Kristeva, Julia

1987 **Historias de Amor.** Siglo Veintiuno, México.

Lacan, Jacques

1971 *Ideas directivas para un congreso sobre la sexualidad femenina.* En: **Escritos.** México, Siglo Veintiuno Editores.



1985 **Aun.** *El Seminario de Jacques Lacan 1972-1973, Libro 20.* Edit. Paidós, Barcelona-Buenos Aires.

Lamas, Marta

1985 *La antropología feminista y la categoría género.* En: NUEVA ANTROPOLOGÍA. Vol. VIII, N. 30, México.

1995a *Usos, dificultades y posibilidades de la categoría género.* En: **La Ventana.** Año 1, N.1. México. .

1995b *Cuerpo e Identidad.* En: **Género e identidad.** Luz Gabriela Arango y otras compiladoras. Bogotá, Tercer Mundo Editores.

1996 *Cuerpo: diferencia sexual y género.* En: DEBATE FEMINISTA Año 5. Vol.10, setiembre.

Laqueur, Thomas

1994 **La construcción del sexo.** *Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud.* Madrid, Cátedra.

Lemlij, Moisés

1991 *Cuerpo, tiempo y erotismo.* En: **Sobre femineidad.** Moisés Lemlij y Carmen Morales Compiladores. Lima, Biblioteca Peruana de Psicoanálisis.

León, Magdalena

1997 *El empoderamiento en la teoría y práctica del feminismo.* En: **Poder y empoderamiento de las mujeres.** TM Editores-Facultad de Ciencias Humanas, Universidad de Bogotá.

Lértora, Juan Carlos (compilador)

1993 **Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit.** Cuarto Propio, Santiago.

LeVay, Simon

1996 **El cerebro sexual.** Madrid, Alianza Editorial.

Lohman, Guillermo

1993 **Amarilis Indiana.** Lima, Pontificia Universidad Católica.

Madoo, Patricia y Niebrugge-Brantley, Jill.

1996 *Teoría feminista contemporánea.* En: **Teorías sociológicas contemporáneas.** Gedisa, Barcelona.



Manca, Valeria

1989 **El cuerpo del deseo.** *Poesía erótica femenina en el México actual.*  
Xalapa, UAM-Universidad Veracruzana.

Marcel, Gabriel

1953 **El misterio del ser.** Sudamericana, Buenos Aires.

Martin, Emily

1993 **The Woman in, the Body.** A cultural analysis of reproduction.  
Buckingham, Open University Press.

Méndez, Adriana

1994 *Tradición y escritura femenina.* En: **Escribir en los bordes.** *Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana 1987.* Berenguer, Carmen y otros compiladores. Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile.

Mignolo, Walter

1982 *La figura del poeta en la lírica de vanguardia (V. Huidobro, O. Gironde, O. Paz).* En: REVISTA IBEROAMERICANA, N.118-119, enero-junio.

Moi, Toril.

1988 **Teoría Literaria Feminista.** Cátedra, Madrid.

Monsiváis, Carlos

1986 *De la construcción de la sensibilidad femenina.* En: FEM, Año 10, N.49, diciembre 86-enero 87.

Montero, Rosa

1995 **Historias de mujeres.** Madrid, Alfaguara.

Moraga, Cherrie y Anzaldúa, Gloria

1988 **Esta puente, mi espalda.** *Voces de mujeres tercermundistas en Estados Unidos.* Ism Press.

Olea, Raquel

1994 *La mujer ha salido al escenario. Es suya la palabra.* En: FEMINARIA LITERARIA. Año VIII, N.13.

1997 **Lengua Víbora.** Producción de lo femenino en la escritura de mujeres chilenas. Cuarto Propio-La Morada, Santiago de Chile.

Oyarzún, Kemy



1993 *Literaturas heterogéneas y dialogismo genérico-sexual*. En: REVISTA DE CRÍTICA LITERARIA LATINOAMERICANA. Año XIX. N.38, 2do semestre.

Palma, Milagros

1994 *El gusano y la fruta*. Indigo, Colombia.

Peretti, Cristina de

1990 *Entrevista a Jacques Derrida*. En: DEBATE FEMINISTA, Año I, Vol.2, Septiembre.

Plath, Sylvia

1989 *Ariel*. Madrid, Hiperión.

Plotino

1951 *Selección de las Eneídas*. Editorial Nacional, México.

Portocarrero, Gonzalo y Valentín, Isidro.

1991 *Sacaojos: crisis social y fantasmas coloniales*. Tarea, Lima.

Ramírez, Sergio

1998 "Elementos para una poética de la narración de finales del s.XX: hacia una narrativa acausal". Ponencia presentada al *Coloquio sobre Poéticas del Siglo XX* organizado por el Instituto de Investigaciones Humanísticas, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Universidad Nacional de San Marcos (inédito).

Rawdon Wilson, Robert

1995 *Cyber(body)parts: Prosthetic Consciousness*. En: Featherstone, Mike and Burrows, Rober. *Cyberspace/ Cyberbodies/ Cyberpunk*. Cultures of Technological Embodiment. SAGE Publications, London.

Reisz, Susana

S/f *Escritura femenina y estrategias de autorepresentación*. Lehman College y The Graduate Center of The City University of New York. Inédito.

1991 *Las Mujeres sí tienen afán*. Reseña al libro "Entre Mujeres solas" de Giovanna Pollarolo. En: HUESO HÚMERO N. 28. Lima, Francisco Campodónico y Mosca Azul, diciembre.

1991a *¿Una Scheherazada hispanoamericana? Sobre Isabel Allende y Eva Luna*.



En: MESTER, Vol. XX, N. 2, 1991.

1994 *Conflicto de 'género' (y de géneros) en la poesía peruana de nuestro fin de siglo.* Ponencia presentada en la Graduate Center y Lehman College, CUNY, Nueva York.

1996 **Voces Sexuadas.** *Género y poesía en Hispanoamérica.* Serie América, Universidad de Lleida-Asociación Española de Estudios Literarios.

Richard, Nelly.

1993 **Masculino/Femenino.** *Prácticas de la diferencia y cultura democrática.* Francisco Zegers Editor, Santiago de Chile.

Rodó, Andrea

1996 *El cuerpo ausente.* En: DEBATE FEMINISTA N.10, año 5, setiembre.

Ruiz Bravo, Patricia

1996 *Un balance de los estudios de género en el Perú.* En: **Detrás de la Puerta. Hombres y Mujeres en el Perú de hoy.** Pontificia Universidad Católica, Lima.

Sábato, Ernesto

1982 **Heterodoxia/De hombres y engranajes.** Edit. Alianza, Madrid.

Schilder, Paul

S/f **Imagen y apariencia del cuerpo humano.** Estudios sobre las energías constructivas de la psique. Paidós, Buenos Aires.

Silva-Santisteban, Rocío

1994 *Un animal para el sacrificio.* En: HUESO HÚMERO N.30. Lima, Francisco Campodónico y Mosca Azul, marzo

1997 *Una performance de Raúl Zurita. Estudio de significantes.* LETEO, REVISTA DE ARTES Y LETRAS. N.1, agosto.

Sklodowska, Elzbieta

1993 *Testimonio Mediatizado: ¿ventriloquía o heteroglosia? (Barnet/Montejo; Burgos/Menchú).* En REVISTA DE CRÍTICA LITERARIA LATINOAMERICANA. Año XIX. N.38, 2do semestre.

Spacks, Patricia

1980 **La imaginación femenina.** Madrid, Editorial Debate-Pluma.



Traba, Marta

1982 *Hipótesis sobre una escritura diferente*. En: FEM, Vol. VI, N.21, Feb-Marzo.

Turner, Bryan

1989 **El cuerpo y la sociedad**. Fondo de Cultura Económico, México.

Ureta de Caplansky, Matilde

1992 "Claroscuros". Ponencia presentada para el Primer Festival de Videos de Mujeres, Lima.

Valderrama, Ricardo y Escalante, Carmen

1993 **Gregorio Condori Mamani**. *Autobiografía*. Municipalidad del Qosqo, Cusco.

Varela, Blanca

1959 **Ese Puerto Existe** (y otros poemas). Universidad Veracruzana, Xalapa, México.

1972 **Valses y otras falsas confesiones**. INC, Lima.

1980 *Casa de Cuervos*. En: HUESO HÚMERO N.4. Lima, Francisco Campodónico y Mosca Azul, enero-marzo.

1986 **Canto Villano, Poesía Reunida 1949-1983**. Fondo de Cultura, México.

1993 **Ejercicios Materiales**. Jaime Campodónico, Lima.

1993 **El Libro de Barro**. Del Tapir, Madrid.

1996 **Canto Villano, Poesía Reunida 1949-1994**. Fondo de Cultura, México.

Wittgenstein, Ludwig

1988 **Investigaciones filosóficas**. Instituto de Investigaciones Filosóficas-Editorial Crítica, México-Barcelona.

Woolf, Virginia

1980 **Un cuarto propio**. Sur, Buenos Aires.

1981 **La Literatura y las Mujeres**. Lumen, Ediciones de Bolsillo, Barcelona.

1997 **Cartas a Mujeres**. Lumen, Barcelona.



# ÍNDICE

<b>Introducción</b>	3
<b>Capítulo I</b>	
<b>Algunas Lecturas del cuerpo: la perspectiva de género</b>	11
1.1. El cuerpo desde la filosofía (de Platón a Mearleau-Ponty)	13
1.2. La construcción del cuerpo (Laqueur)	18
1.3. El cuerpo y el goce (Lacan)	21
1.4. El cuerpo locus del biopoder (Foucault)	22
1.5. La perspectiva de género (de Lauretis, Lamas)	24
1.5.1. La tecnología de género (Teresa de Lauretis)	25
1.5.2. El cuerpo, el filtro y la armadura (Marta Lamas)	27
<b>Capítulo II</b>	
<b>La percepción corporal y la diferencia: centrífugo y centrípeta</b>	32
2.1. Esquema corporal e imagen del cuerpo	32
2.2. Centrífugo y centrípeta	40
<b>Capítulo III</b>	
<b>Escribir como Mujer</b>	46
3.1. La literatura, el género y la diferencia: releyendo a Virginia Woolf	46
3.2. Leer como mujer/ escribir como mujer	55
3.3. La construcción del yo poético	60
3.3.1. Construyendo paradigmas	60
3.3.2. La figura del poeta	61
3.3.3. La huella derrideana	63
3.3.4. Campo textual y la construcción de un texto femenino	68
3.4. La problemática construcción del yo poético femenino	70
<b>Capítulo IV</b>	
<b>Cuerpo y textualización</b>	79
4.1. Escribo con el cuerpo	79
4.2. Desde el cuerpo surge la significación: el locus	80
4.3. Discursos sobre/desde el cuerpo	87
4.3.1. Discurso autocelebratorio: dos poetisas centroamericanas	89
4.3.1.1. Gioconda Belli y su propuesta “feminista”	90
4.3.1.2. Ana Istarú: del sol a la noche oscura del cuerpo	93
4.3.1.3. La “sensibilidad femenina” del discurso autocelebratorio	97
4.3.2. Cuerpo y consciencia étnica: dos testimonios	100
4.3.2.1. Rigoberta Menchú	101



4.3.2.2. Asunta, mujer de Gregorio	113
4.3.2.3. Testimonios mediatizados: lo que dice el “silencio”	120
4.3.2.4. Cuerpo, género y etnicidad	122
4.3.3. El deterioro corporal: el tema de la carne en <i>Ejercicios Materiales</i> de Blanca Varela	124
4.3.4. El cuerpo lacerado: una forma de asumir la textualización. Diamela Eltit y su <i>Lumpérica</i>	130
Conclusiones	140
Bibliografía	142



