

**EROTISMO, CUERPO Y PROTOTIPOS
EN LOS TEXTOS CULTURALES**

Erotismo, cuerpo y prototipos en los textos culturales

Adriana Sáenz Valadez, Cándida Elizabeth Vivero Marín, Olga Martha Peña Doria, Rosa Ma. Gutiérrez García (Coordinadoras).

Colección: género, literatura y pensamiento.

1a. edición, agosto de 2015

ISBN: 978-607-9438-03-6

Printed in Mexico - Impreso en México

Noé Martínez

Diseño de portada

Cristina Barragán Hernández

Corrección de estilo y cuidado de la edición

Olga Santana Ramos

Formación

Editor responsable: Miguel Ángel García

Cuautilán Núm. 69-A. Col. Guadalupe, C.P. 58140,
Morelia, Michoacán, México.

sillavaciaeditorial@gmail.com

D.R. © Copyright 2015

Todos los derechos reservados conforme a la ley. Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra sin previa autorización escrita del autor.

D.R. © Facultad de Filosofía “Dr. Samuel Ramos Magaña” de la UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO, Red de Enlaces Académicos de Género (UMSNH), UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN, UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA y Centro de Estudios de Género.

Este libro se elaboró con apoyo del proyecto:

P/PIFI 2013-16MSU0014T PrOGES 3

Los capítulos que conforman este libro para su publicación fueron discutidos en una reunión académica y posteriormente arbitrados por pares ciegos, amén de lo anterior, cada autor es responsable de los contenidos en ellos expuestos.

**COLECCIÓN: GÉNERO,
LITERATURA Y PENSAMIENTO**

COORDINADORAS DE LA COLECCIÓN

Adriana Sáenz Valadez
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Cándida Elizabeth Vivero Marín
Universidad de Guadalajara

COMITÉ EDITORIAL DE LA COLECCIÓN

Adriana Sáenz Valadez
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Bernardo Enrique Pérez Álvarez
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Cándida Elizabeth Vivero Marín
Universidad de Guadalajara

Margaret Echenberg
Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey

Olga Martha Peña Doria
Universidad de Guadalajara

Rosa Ma. Gutiérrez García
Universidad Autónoma de Nuevo León

DIRECTORIOS

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Dr. Medardo Serna González
Rector

Dr. Salvador García Espinosa
Secretario General

Dr. Jaime Espino Valencia
Secretario Académico

Dr. Oriel Gómez Mendoza
Secretario Administrativo

Dr. Orlando Vallejo Figueroa
Secretario de Difusión Cultural

C.P. Adolfo Ramos Álvarez
Tesorero

Dr. Raúl Cárdenas Navarro
**Coord. de la Investigación
Científica**

Facultad de Filosofía “Dr. Samuel Ramos Magaña”

Lic. Carlos Alberto
Bustamante Penilla
Director

Prof. Roberto Briceño Figueras
Decano

Lic. Elena María Mejía Paniagua
Secretaria Académica

C.P. María Teresa Ruiz Martínez
Secretaria Administrativa

Dra. Ana Cristina Ramírez Barreto
**Coordinadora del Programa
Institucional de Maestría
en Filosofía de la Cultura**

Lic. Esperanza Fernández Ramírez
Coordinadora de Publicaciones

Lic. Cristina Barragán Hernández
Asistente editorial y Corrección

**Universidad Autónoma
de Nuevo León**

Dr. Jesús Ancer Rodríguez
Rector

M.C. Rogelio G. Garza Rivera
Secretario General

Dr. Juan Manuel Alcocer González
Secretario Académico

Lic. Rogelio Villarreal Elizondo
Secretario de Extensión y Cultura

Dr. Celso José Garza Acuña
Director de Publicaciones

M.C. Ludivina Cantú Ortiz
**Directora de la Facultad
de Filosofía y Letras**

**Universidad
de Guadalajara**

Mtro. Itzcóatl Tonatiuh Bravo Padilla
Rector General

Dr. Héctor Raúl Solís Gadea
**Rector del Centro Universitario
de Ciencias Sociales y Humanidades**

Dra. Jocelyne Suzanne
Pierrette Gacel
**Directora de la División
de Estudios de Estado
y Sociedad**

Dr. Antonio Ponce Rojo
**Jefe del Departamento
de Estudios en Educación**

Dra. Cándida Elizabeth
Vivero Marín
**Coordinadora del Centro
de Estudios de Género**

EROTISMO, CUERPO Y PROTOTIPOS EN LOS TEXTOS CULTURALES

**Adriana Sáenz Valadez
Cándida Elizabeth Vivero Marín
Olga Martha Peña Doria
Rosa Ma. Gutiérrez García
(Coordinadoras)**

Índice

Agradecimientos 13
Adriana Sáenz Valadez

Introducción. Más allá del erotismo y del cuerpo 15
Luz Elena Gutiérrez de Velasco Romo

Teorías del erotismo

¿Es el cuerpo erotizado ese “oscuro objeto del deseo”? 33
Gloria Prado Garduño

Entre Butler y Braidotti: la construcción
política de los cuerpos 51
Neri Aidee Escorcía Ramírez

Los amores de la avispa y la orquídea: aproximaciones
a la teoría de la subjetivación de Deleuze y Guattari 63
Carlos Alberto Bustamante Penilla

Teorías literarias

La muerte del autor y la institucionalización
de la autora: reflexiones sobre
la figura autoral femenina 77
Nattie Golubov

La escritura de mujeres y la escritura
o lectura de mujeres femenina 91
Adriana Sáenz Valadez

Ironía y cuerpo femenino en Rosario Castellanos
desde una perspectiva pragmática 105
Carlos González Di Pierro

Cuerpo

El cuerpo viejo femenino y la negación
de la sexualidad en la literatura 119
Cándida Elizabeth Vivero Marín

El cuerpo femenino en la información
de espectáculos: la fragmentación 133
como norma y lo erógeno como protagonista
Ruth Alejandra Dávila Figueroa

Erotismo

El arte como unión de una pasión. 149
Teatro, música y pintura
Olga Martha Peña Doria

La mujer en *Perra brava* de Orfa Alarcón 163
Rosa Ma. Gutiérrez García

Cuerpo y erotismo en escena 179
Roberto Briceño Figueras

Queer

Abigael Bohórquez: poesía neobarroca y disidencia sexual 195
Gerardo Bustamante Bermúdez

Sobre los autores 213

Agradecimientos

Cuando comenzó este proyecto estaba claro que debía ser el sueño de varias personas, en este marco reconozco a quienes se sumaron a esta utopía. Agradezco la sensibilidad académica del Dr. Jaime Vieyra García, quien desde su administración impulsó los estudios de género y en ello mi integración a la Facultad de Filosofía “Dr. Samuel Ramos Magaña”, así como el proceso de este libro. Gracias a Dra. Flor Gamboa, quien desde la Red de Enlaces Académicos de Género de la UMSNH, creyó, junto con nosotros/as, que la deconstrucción del género se hace desde la diversidad epistémica.

Al Lic. Rogelio Villarreal Elizondo, secretario de Extensión, al Dr. Celso José Guajardo Acuña, director de Publicaciones, a la Dra. Rosa Ma. Gutiérrez García, secretaria de Difusión Cultural de Filosofía y Letras de la UANL y al Centro de Estudios de Género de la U de G, encabezado por la Dra. Elizabeth Vivero Marín, por su reiterada participación en nuestros proyectos.

A las colegas que conforman el “Taller de Teoría y Crítica Diana Morán”, a las Dras. Gloria Prado de la UIA y Luz Elena Gutiérrez de Velasco del COLMEX quienes con su abrazo académico siempre han cobijado nuestras investigaciones.

A Elizabeth, Gloria y Olga Martha, amigas, su amistad es como un cántaro de agua en un día cálido, siempre oportuna, fresca y vigorizante.

Finalmente, gracias Paulina, Esther y Jorge, porque han vivido conmigo momentos inquietantes y sombríos y su paciencia e incondicional amor siempre ha cubierto mis días. Gracias a todos.

Dra. Adriana Sáenz Valadez

Introducción.

Más allá del erotismo y del cuerpo

Luz Elena Gutiérrez de Velasco Romo
El Colegio de México

Explorar el concepto de cuerpo, adentrarse en el erotismo y discutir la compleja urdimbre de las diversidades y la diferencia sexual en su relación con el cuerpo fueron los principales objetivos que lograron reunir a un nutrido grupo de expertos e investigadores los días 5 y 6 de junio de 2014 en el Coloquio Internacional “Erotismo, cuerpo y prototipos en los textos culturales”. Este coloquio se llevó a cabo en la Facultad de Filosofía y el Instituto de Investigaciones Filosóficas de la UMSNH en Morelia, Michoacán, con la colaboración de la Universidad Autónoma de Nuevo León, la Universidad de Guadalajara y la Red de Enlaces de Género de la UMSNH. En este coloquio se presentaron dos ponencias magistrales: “¿Es el cuerpo erotizado ese ‘oscuro objeto del deseo’?”, de Gloria Prado Garduño, y “Entre la seducción y la coerción: las representaciones del amor”, de Edith Yesenia Peña Sánchez, y se desarrollaron diecisiete mesas de trabajo en las que se discutieron temas relacionados con los tres ejes temáticos propuestos en el título del encuentro: erotismo, cuerpo y prototipos. El caudal de las ponencias se organizó para poner de relieve la construcción de un espacio y una discursividad cultural. La categoría primordial fue el cuerpo, circunscrito por sus características, sus modelos y sus deseos. Asimismo, se otorgó importancia a la revisión de las peculiarida-

des del discurso, los géneros literarios y los subtemas vinculados al cuerpo; violencia, historia, filosofía, imágenes.

De estas discusiones se desprendió un tema rector que se establece en la representación como capacidad cultural de reapropiación del cuerpo por el discurso, por la imaginación, por la economía cultural; todas estas vetas nos ofrecen caminos de entrada para analizar, explicar, comprender e interpretar la visión contemporánea sobre el cuerpo y sus particularidades.

El Comité organizador del Coloquio estuvo formado por las doctoras Adriana Sáenz Valadez (UMSNH), Cándida Elizabeth Vivero Marín (U de G), Olga Martha Peña Doria (U de G) y Rosa Ma. Gutiérrez García (UANL).

Como fruto indudable de este coloquio internacional y con el objetivo de reunir algunas de las contribuciones más destacadas en estas discusiones, se presenta ahora en este volumen una selección compuesta por la conferencia magistral de la Dra. Gloria Prado Garduño y once artículos que giran en torno a cinco rubros, destinados al análisis de las teorías del erotismo y las teorías literarias, el cuerpo, el erotismo y lo *queer*. Mediante este recorrido que abarca las teorías y la práctica discursiva y cultural se despliegan diversos problemas en los que la vinculación del cuerpo con otras esferas de la actividad humana, de la producción cultural y de la construcción del imaginario traza líneas de confluencia que inciden en la complejidad de la corporalidad. Volver sobre estos rubros nos conduce a replantear la relación del sujeto con el cuerpo y también la que la sociedad establece con la corporalidad como objeto de producción y deseo.

Conferencia magistral

Con una pregunta incisiva Gloria Prado Garduño titula su conferencia magistral: “¿Es el cuerpo erotizado ese ‘oscuro objeto del deseo?’” y expone desde tres perspectivas complementarias sobre el cuerpo como concepto y problema la vinculación entre cuerpo y

erotismo, así como la representación y peso del cuerpo en las artes, en especial en la literatura.

En una primera parte, revisa las reflexiones sobre el cuerpo elaboradas desde algunas de las voces más reconocidas en nuestra época. Inicia desde la consideración del cuerpo desnudo con la guía de Giorgio Agamben, en tanto se reconoce la desnudez externa e interna, del espíritu, y se concibe la desnudez como un acontecimiento y, por ello, como un proceso que no puede ser apresado en su cumplimiento. Frente a esta separación, se pregunta por el deseo y su objeto.

Asimismo, recupera el concepto de Jean-Luc Nancy, ya que se refiere al cuerpo como peso e invención y como representación de lo extraño en Occidente. Y en esta línea de reflexión suma expresiones que asimilan el cuerpo para ser “habitación del pánico”, entidad llena, densa o bien que no termina en la piel, debido a la sistematicidad y los códigos de valor que lo circundan. En este sentido se pregunta con Rivera Garza: ¿cómo se lleva a cabo la relación entre el lenguaje y cuerpo? De Paul Ricoeur rescata la relación con la apariencia para la construcción de la identidad.

Con apoyo en Judith Butler incide en la materialidad del cuerpo y los procesos performativos que lo vinculan con el poder y los discursos. Se plantean también perspectivas como la biológica, que se pregunta sobre la atipicidad del cuerpo, y la política, que se interesa sobre el cuerpo como “símbolo social”, como “ejecutor” para desplegar las tácticas del poder. Así como también presenta la dificultad expresada por Spivak: el cuerpo como tal no puede abordarse. El proceso de materialización circunda al cuerpo y lo transmuta en carne. Debemos entonces separar el cuerpo de las normas; acudir a la performatividad como poder reiterativo; proceder a la construcción del sexo y conceder que la reconstrucción se asume como una norma cultural y que la identificación se da a partir de lo hetero que repudia otras formas. En ese sentido es abyecto todo lo que permanece fuera de la ley. En el abordaje de los conceptos transgénero y transexualidad, Gloria Prado recomienda la película argentina *XXY*. Se privilegia entonces una definición que apunta hacia el cuerpo

físico que reúne la experiencia de lo privado y lo público, de lo interior y exterior e inquiere si desde la desnudez el cuerpo político performativo y el cuerpo sexuado podrán ser puestos en acción en la práctica hetero, homo, bi. Cierra este apartado con la pregunta: ¿cómo conjugar la erotización del cuerpo para que se constituya en lo deseado, en oscuro objeto de deseo?

En una segunda sección, Gloria Prado Garduño se adentra en la erotización del cuerpo, en su posible conversión en “oscuro objeto del deseo”. En este contexto vuelve sobre la relación entre Eros y Thanatos, entre cuerpo y muerte. Para iluminar esta complejidad del erotismo revisa los planteamientos de Lou Andreas Salomé, Julia Kristeva, Paul Ricoeur y George Bataille. Se desliza el tema de la muerte que se conjuga con el deseo. Desde la perspectiva de Kristeva, el erotismo se considera la cresta del deseo, de la pasión y, a partir de Ricoeur, es un componente de la sexualidad humana, un encontrar el sentido a la existencia en la relación con el/la otro/otra. Para Bataille, el erotismo será la violación del ser que confina con la muerte. Así, el deseo erótico es la disolución del ser, lo desbordado e indiscriminado. A partir de la desnudez, el cuerpo abierto se prepara a la fusión de los cuerpos y se llega a la discontinuidad del ser, porque la fusión no se logra. Se presenta el ejemplo de la película de Lars von Trier *Ninfomanía* y el deseo de numeroso público por ver ese filme: ¿qué elemento atrae hacia ese tema? Así, importa mostrar ese camino que va de la fascinación hacia lo abyecto, de la ilusión del enamoramiento hacia la disolución del ser, porque finalmente “toda actividad erótica tiene como fin abrir la estructura de ser cerrado” de cada sujeto, de remitir en el erotismo a la muerte.

En la última sección se relacionan los conceptos de cuerpo, erotismo y literatura. La representación del erotismo en las artes es ejemplificada con el Taj Mahal, el *Kamasutra*, los tratados eróticos japoneses y chinos, el *Cantar de los cantares*, la poesía erótica de las monjas medievales y las beguinas para concluir con el atinado análisis de tres autoras y tres textos de la literatura mexicana contemporánea: Ana Clavel y su libro *Cuerpo náufrago* (2005), Danie-

la Tarazona con *El animal sobre la piedra* (2008) y Cristina Rivera Garza con *Lo anterior* (2004). La transformación de una mujer en hombre, una mutación frente a las prácticas regulatorias; la metamorfosis de una mujer en reptil, cuerpos en la frontera de lo que llamamos materia, transmutaciones genéricas rodeadas por un pertinaz silencio, la presencia de cuerpos abyectos. En los tres textos seleccionados el concepto del cuerpo y su transformación proveen el núcleo de las situaciones narrativas; cuerpos que mutan y tematizan las preguntas formuladas sobre la materialidad del cuerpo. Gloria Prado concluye con una serie de preguntas en torno a los textos: ¿por qué las escritoras tematizan el problema de la materialidad de los cuerpos?, ¿por qué se ejerce tanta violencia sobre los cuerpos?, ¿se debe esa violencia a una forma de control sobre los cuerpos o las mentes? Y se regresa a la pregunta que marcó el comienzo de la conferencia para afirmar que cuerpo, carne, sangre, vísceras se enlazan con amor, sexo, deseo, etc. Los misterios del cuerpo prevalecen. En suma, esta conferencia presenta la necesidad de continuar inquiriendo sobre el cuerpo y las líneas de investigación que genera.

Las dimensiones del cuerpo, el erotismo y la cultura

La sección dedicada a las teorías del erotismo incluye, además de la conferencia magistral ya comentada, dos artículos que se ocupan de las propuestas más estudiadas y comentadas en años recientes en la teoría de género y la teoría de la subjetividad. Butler, Braidotti, Deleuze y Guattari configuran un panorama crítico que influye en gran parte de las discusiones actuales sobre identidad, sexualidad, performatividad y poder. Por su parte, Neri Aidee Escorcía Ramírez revisa los planteamientos de Judith Butler y Rosi Braidotti, a fin de contrastar las reflexiones de ambas en torno a la construcción política de los cuerpos. A partir de la crisis del feminismo en los años 90, con los embates de las feministas negras, lesbianas y del tercer

mundo en contra de las visiones anglo y francesa; embates que dejan de lado la consecución de la igualdad postulada por el concepto de género, considerado excluyente e imperialista y, por otra parte, critican la propuesta de la diferencia sexual, defendida por las autoras francesas. En ese debate, Butler presenta su propuesta sobre el género en disputa.

Si se parte del sistema sexo/género planteado por Gayle Rubin para recuperar el horizonte femenino, para recuperar la diferencia, Butler señala que el sexo es una construcción cultural, y se fundamenta para fortalecer su afirmación en Foucault, Austin y la noción de iteración de Derrida.

Se muestra que Butler rechaza la identidad de sujeto feminista por ser excluyente, en tanto para Braidotti el sujeto feminista se vincula con el compromiso y la responsabilidad ante la emancipación de las mujeres. La diferencia entre ambas posturas políticas está a la vista.

Se analiza también cómo Butler, siguiendo a Foucault en su consideración de los mecanismos de poder, advierte el sexo como un efecto y no como una causa, con lo que se develan las estrategias de ocultamiento de tales mecanismos y se apunta hacia la naturalización del sexo; se establece así una relación de continuidad entre conceptos como sexo, género, deseo y preferencia sexual. En este ámbito, se introduce como límite de la inteligibilidad y la coherencia el concepto de lo abyecto (Kristeva), entendido como lo otro. Para Butler, entonces, el cuerpo se modela desde la abyección y así no hay un afuera de los mecanismos de poder. Su definición del género como performativo conlleva la idea de iteración.

En contraste, para Braidotti la noción de diferencia se presenta vinculada con la historia y el pensamiento europeo; su propuesta se enlaza con la recuperación de la noción de sujeto femenino feminista, ya que se redefine más allá del esencialismo. Escorcia Ramírez tiene en cuenta los tres niveles que Braidotti señala con respecto a la diferencia sexual: entre hombres y mujeres, entre las mujeres y dentro de cada mujer. Y muestra la distinción que la italiana estable-

ce entre la identidad, como proceso inconsciente, y la subjetividad relacionada con la acción política. En Braidotti es evidente el compromiso social con las mujeres reales. Con todo, se marca una limitación en esta propuesta, en tanto invisibiliza “otros ejes de opresión como el de la preferencia sexual”.

La filosofía y la crítica a la modernidad guían la propuesta de Carlos Alberto Bustamante Penilla en su artículo “Los amores de la avispa y la orquídea: aproximaciones a la teoría de la subjetivación de Deleuze y Guattari”. Explora a partir de la “Introducción: Rizoma” del libro *Mil mesetas* el encuentro amoroso *contra natura* entre la avispa y la orquídea como una aproximación, un ejemplo de la teoría de la subjetivación, como proceso, y atiende al problema de la diferencia planteados por ambos autores.

Asimismo, muestra Bustamante Penilla cómo desde la perspectiva del pensamiento rizomático, que evade la delimitación de la realidad como objeto estable, Deleuze y Guattari buscan la posibilidad de seguir los flujos de lo real de “una manera compleja” y proponen al término de “agenciamiento”, como unidad heterogénea de elementos semióticos y pragmáticos. Se trata de captar procesos de subjetivación más que de “sujetos” fijos, para entender ese encuentro amoroso *contra natura*.

Se señala que en los procesos de enamoramiento se pueden considerar diversas posibilidades de relación; algunas son identificadas en la tradición occidental como *contra natura*, perversas, bien sean las relaciones entre individuos del mismo sexo o entre entidades de especies distintas.

En esta línea de los amores *contra natura*, Bustamante Penilla recurre al ejemplo de la avispa y la orquídea para enfrentar el problema en el que “un acontecimiento, en el seno del devenir generalizado, marca el momento en que dos entidades devienen otra cosa”, en tanto avispa y flor se metamorfosean, sin ser una metáfora, se territorializan y desterritorializan, y a la inversa. Avispa, orquídea o persona más que un estado de cosas tienden a organizarse y trazar “líneas de fuga” y devenir en otra cosa. Orquídea y avispa se co-

nectan como entidades con propiedades de signos. Así el encuentro entre ambas entidades genera devenires “que dan lugar a orquídeas que son insectos tanto como avispa vegetales”.

Frente a la conceptualización del sujeto como una entidad estable y capaz de permanecer idéntico a sí mismo, sin importar los cambios accidentales, se pueden extraer consecuencias de importancia; así sobre el hecho amoroso, el amor sólo sería una modificación, una propiedad y no alteraría la sustancia subjetiva. En el contexto de la matriz heterosexual “pervertida”, de acuerdo con una norma diversa, se podría pensar que exista algo en la naturaleza de las personas que las convierta en homosexuales, lo que arrojaría una explicación inadecuada para un hecho complejo.

Por ello, Bustamente regresa al tema de Deleuze y Guattari para ofrecer un ejemplo muy intrincado de una lesbiana, mazahua, de bajos ingresos económicos y entonces se pregunta: ¿cuál de todos estos factores, si acaso alguno, es el que expresa más o mejor el tipo de sujeto que “naturalmente” sería?; y en el caso de elegir algún amor, ¿qué valores privilegiaría? La resolución se vincula con la recomendación de pensar en términos rizomáticos y buscar una forma menos rígida de subjetividad.

En la sección destinada al estudio de las teorías literarias se presentan tres artículos que versan sobre el cuerpo de la mujer como concepto y problema literarios. En este sentido, Nattie Golubov en su artículo “La muerte del autor y la institucionalización de la autora: reflexiones sobre la figura autoral femenina” retorna a un tema que ha dado ocasión a múltiples debates: la muerte del autor, planteada por el teórico y crítico francés Roland Barthes, y las consecuencias de esta decisión en el desdibujamiento de la figura autoral. Si bien se liberó al texto del dominio omnímodo del autor y a la crítica de la necesidad de buscar la intención autoral detrás del texto, así como se dio lugar al nacimiento del lector como fuerza impulsora del texto, esta liberación provoca consecuencias ambivalentes para la crítica literaria feminista. Golubov plantea la pregunta certera ante la muerte del autor: “¿también hemos sepultado a la

escritora?” A lo que responde con un respaldo a la urgencia de defender en el análisis literario la ‘presencia’ de las mujeres, en tanto que en el momento del surgir de las escritoras en Occidente, habían recibido un estatus menor en lo relativo a la autoría. Para el proyecto feminista es importante problematizar la relación entre subjetividad y lenguaje, entre cuerpo y texto. Esta lucha por el control del texto implica otorgar a la escritora un espacio crítico en el momento en que empieza a ser construida e institucionalizada. Así, conviene Golubov que la pregunta sobre quién habla en el texto tiene un sentido pleno en la crítica feminista y sugiere que se intensifique el estudio de la mujer lectora y del fenómeno de la producción de lecturas feministas de textos de cualquier autor o autora desde la perspectiva de los estudios culturales.

Asimismo, Adriana Sáenz Valadez en “La escritura de mujeres y la escritura o lectura de mujeres femenina” aborda un tema que incide en la corporalidad y la textualidad. Desde una perspectiva filosófica, revisa el problema de las mujeres como productoras de cultura en el contexto de la razón patriarcal (Amorós). Destaca así la contraposición entre el ser y el hacer que en ese contexto ha naturalizado los cuerpos de las mujeres y desvalorizado su hacer en la cultura, rescatando sólo lo que responde a esa razón patriarcal. En la práctica de la escritura, Sáenz Valadez propone la diferenciación de la escritura de mujeres frente a la escritura de mujeres femenina, en tanto esta última más allá de las marcas corporales debe operar en la construcción de los textos, de acuerdo con las propuestas de Braidotti, con una toma de conciencia crítica con respecto al patriarcado, que apunte hacia la elección de ser dueñas de sus cuerpos y creadoras de su subjetividad crítica para representar, mediante las ficciones, simbólicamente a las mujeres y a los hombres desde prototipos diversos a los estatuidos por la razón patriarcal. Además, se plantea la necesidad de hacer surgir en términos de la cultura de las mujeres, al lado de la agencia de la escritura, la conciencia del acto de lectura como una reescritura de un texto. Así, tanto la escritura como la lectura de mujeres fe-

menina implica la conciencia de los mecanismos de enajenación a que están sometidas las mujeres.

Ahora bien, Carlos González Di Pierro elige la obra de una de las autoras consagradas de la literatura mexicana, Rosario Castellanos, en “Ironía y cuerpo femenino en Rosario Castellanos desde una perspectiva pragmática” para ahondar en las “marcas de la ironía” en la obra ensayística de la escritora. Divide su artículo en dos partes, una dedicada a la discusión teórico-metodológica y otra al análisis de los textos de la autora chiapaneca. Se ha repetido insistentemente en la crítica sobre esta escritora que uno de los elementos clave de su escritura es la ironía, por ello se presenta esta estrategia como un polo de interés en el análisis y, en este caso, para develar la preocupación de la escritora sobre el drama de lo femenino en las condiciones de vida en México. El estudio se concentra en las referencias irónicas al cuerpo de las mujeres en la obra de Castellanos, con la intención de captar el uso lingüístico-literario empleado en los textos.

La definición de la ironía se enmarca en la perspectiva pragmática, en tanto en la enunciación se comunica más de lo expresado, y se apunta hacia una cosmovisión irónica. Se deslinda entre la ironía intencional y la accidental; y, de acuerdo con Alvarado, se tienen en consideración el contexto, el contexto situacional y el contexto sociocultural. En especial se plantea para la obra de Castellanos la ironía dramática, como resultado del empleo de indicadores que abre una distancia entre quien tiene el conocimiento y quien lo ignora.

Los ejemplos aportados por González Di Pierro son una muestra congruente de los mecanismos irónicos que Castellanos elegía para ironizar sobre la condición de las mujeres en una sociedad que las anulaba (anula) en tres aspectos: el estético, el ético y el intelectual. La escritora denunciaba así mediante “marcas de ironía” patrones de conducta y condiciones de vida que afectaban a las mujeres.

Al ocuparse del cuerpo como elemento central del análisis, en la sección dedicada a este concepto se seleccionaron dos artículos que abordan asuntos muy diversos: el cuerpo viejo femenino y el cuerpo femenino en la información de espectáculos.

Cándida Elizabeth Vivero Marín en el artículo “El cuerpo viejo femenino y la negación de la sexualidad en la literatura” se ocupa de un tema que generalmente no se privilegia en las discusiones en torno a las mujeres: el cuerpo envejecido y sus circunstancias. Esa imagen de las mujeres no responde a la representación ideal y mediática del cuerpo femenino propuesta por el imaginario en la posmodernidad capitalista, en el que se favorece el cuerpo atlético, sano y bello de la mujer joven. Los cuerpos viejos femeninos se asocian con aspectos negativos, y la discriminación en el campo de la representación se magnifica con la negación de la sexualidad y el erotismo para el cuerpo viejo de las mujeres. Sin duda, la consecuencia mayor de esta concepción del cuerpo viejo femenino consiste en su anulación como persona, en tanto no-entidad. Se considera que las abuelas son seres asexuales y carentes de erotismo e, incluso, como afirman Freixas, Luque y Jiménez citadas por Vivero Marín, el ejercicio de una vida sexual en la ancianidad se vuelve reprobable.

El cuerpo viejo femenino es discriminado por no ser apto para la procreación y así la anciana se invisibiliza, a diferencia de los varones viejos que se vuelven interesantes y seductores. La figura de la abuela recibe de nueva cuenta multiplicidad de constricciones sociales y de conducta, por lo que colabora con su trabajo gratuito al enriquecimiento de la comunidad. Simultáneamente, la vieja será ridiculizada si pretende salir de esos imperativos sociales que le han sido impuestos. La autora expone cómo el cuerpo viejo femenino es mostrado en los medios de comunicación y en las artes como un cuerpo feo, enfermo y decrepito, ya que no es deseable y más bien se le asocia con la maldad y la brujería.

Con el objeto de captar la figura de la abuela en la literatura mexicana, Elizabeth Vivero reúne un corpus de novelas contemporáneas: *El cuerpo en que nací*, de Guadalupe Nettel; *La noche será negra y blanca*, de Socorro Venegas; *Y si yo fuera Susana San Juan*, de Susana Pagano; *El mecanismo del miedo*, de Norma Lazo; *Tela de sevoya*, de Myriam Moscona; *El lenguaje de las orquídeas*, de Adriana González Mateos y *Un traje rojo para un duelo*, de Elena Garro, para así deli-

near los rasgos que caracterizan a estos personajes. En la diversidad de representaciones y en los tratamientos distintos, estas novelas confluyen en la creación de sujetos independientes y autónomos, en que la viudez les otorga libertad frente a la sujeción del matrimonio y, por último, son personas carentes de sexualidad y erotismo. Además estos textos coinciden en la no representación del cuerpo viejo femenino y, en muchos casos, en la masculinización de estas figuras. La abuela como ser dulce y tierno comienza a desaparecer en esa narrativa, pero aún no consigue la felicidad completa, lo que demuestra que la literatura inicia ya la representación de los cambios en la vida de las mujeres ancianas en nuestra cultura.

En el otro ángulo del espectro y sometidos a la visibilidad, los cuerpos son objeto de reflexión en el artículo de Ruth Alejandra Dávila Figueroa, “El cuerpo femenino en la información de espectáculos: la fragmentación como norma y lo erógeno como protagonista”. En el ejercicio de abordar la construcción del discurso sobre el Otro, el dominado o la dominada, se propone en estas páginas la revisión de la información de espectáculos, publicada en el sitio web *Yahoo noticias de celebridades*, para mostrar cómo se re-presenta el cuerpo de las mujeres. La materia de estudio se concentra en los titulares de esas noticias, elementos paratextuales que indican los temas tratados. Se inicia con algunas definiciones sobre el cuerpo, desde la perspectiva de Marx, Bourdieu y Foucault, en el sentido de su incorporación en el discurso de la modernidad, su vinculación con los capitales sociales, culturales y simbólicos de los agentes, así como en relación con los dispositivos y tecnologías de la sociedad disciplinaria. Se plantea también que el cuerpo de las mujeres es narrado mediante tres tipos de discursos: naturalista, político y objetificante; este último se toma como guía para el análisis de las cualidades que los medios de comunicación difunden sobre los cuerpos: juventud, delgadez, éxito y el aspecto erótico que se asimila a la metáfora de la ‘mujer mercancía’.

Los titulares de las noticias hacen referencia primordialmente a partes de los cuerpos de las celebridades; se fragmenta el cuerpo para dejar en el centro de atención sólo las atractivas zonas erógenas.

Las breves oraciones toman la parte por el todo del cuerpo y se constriñen a los estándares de belleza propugnados por la industria cinematográfica y mediática. Los cuerpos como objeto se incorporan al mercado y al consumo. Así, la identidad de lo femenino se busca mediante un discurso que la fragmenta, la objetiviza y la fractura.

Tres artículos se incluyen en la sección destinada al erotismo, análisis que parten de obras literarias que se enfrentan a la cultura patriarcal. En “El arte como unión de una pasión. Teatro, música y pintura”, Olga Martha Peña Doria rinde homenaje a una pionera del teatro en la época posrevolucionaria en México, una escritora procedente de Guerrero: María Luisa Ocampo. Elige dos obras teatrales de la autora: *Sin alas* (1925) y *La seductora* (1950), con el fin de analizar la selección que realiza con respecto a sus protagonistas femeninas, Regina y Fernanda. Ambas se someten a la voluntad y la violencia de sus parejas, Leonardo y Andrés, personajes masculinos que erotizan el cuerpo de las mujeres, lo utilizan para convertirse en creadores y las transforman en arte: por el predominio de la voz para cantar la ópera de *Tosca* y, en otro caso, por la sublimidad de la figura femenina en la representación pictórica. Las dos mujeres serán convertidas en objetos de arte. En ese momento, después de la Revolución, María Luisa Ocampo desafió a su medio artístico mediante esa decisión de delinear personajes en conflicto con los deseos masculinos.

Por su parte, Rosa Ma. Gutiérrez García, en “La mujer en *Perra brava* de Orfa Alarcón” se centra en el personaje protagonista de esa novela, Fernanda, para demostrar el impacto que los acontecimientos en la ciudad de Monterrey, la violencia propiciada por el narcotráfico, tienen en primera instancia en la autora regiomontana para concebir esa ficción ruda, áspera y también en la conformación de un personaje femenino ambivalente, que se asimila y opone a la cultura patriarcal. Fernanda se presenta como un personaje que encarna una heroína moderna, una joven universitaria que se somete a una relación “tenebrosa” con su amante y que acepta el mal trato en espera del placer que también recibe. En la novela

se advierte el influjo del “discurso social”, ese rumor que impregna el acontecer desde una sociedad abrumada por el narcotráfico y la violencia. La deshumanización se enseñorea de todos los personajes, y Fernanda no resulta inmune. En el contacto con el narco, ella muta desde una actitud conforme a las exigencias de la cultura patriarcal de la sociedad regiomontana hacia un comportamiento violento que se advierte en sus acciones y su lenguaje.

En el texto la manifestación del placer erótico es una constante, ya que Fernanda se asume como sujeto sexual, que disfruta y busca la relación erótica, sin importar las consecuencias que la violencia del otro suscita. Deseo y poder se amalgaman. La acción se enlaza con versos de la música hip-hop, de la banda del Cartel de Santa, lo que proporciona una base para puntuar los pensamientos de la protagonista. Sin embargo, la mujer se transforma y adopta, a partir del abandono del amante y la atmósfera de violencia que la rodea, el código de los valores masculinos. Se produce así una alienación de fuerzas elementales en el personaje: amor, sexo, poder, pulsión de muerte se reúnen. La niña regia se convierte en un sujeto violento que responde a la situación en la que se encuentra inmersa. Por lo tanto, Rosa Ma. Gutiérrez García concluye que la autora de la novela, Orfa Alarcón, nos comunica “un modo de leer el mundo con las acciones caóticas que se manifiestan en él” y que deconstruye el sistema patriarcal que norma el ser mujer en una sociedad violenta.

Roberto Briceño Figueras en “Cuerpo y erotismo en escena”, a partir de entender que el arte y el teatro conforman una realidad paralela a la realidad dada, realiza un perspicaz recorrido por diversos momentos del desarrollo del erotismo y la reflexión sobre el cuerpo. Aprovechando su experiencia en el mundo del teatro y su contacto con los artistas, se interesa por el *cuerpo en situación*, el *cuerpo abismado* y el *cuerpo en acción*. Primordialmente, se adentra en las posibilidades del cuerpo como canal de comunicación, tomando en cuenta la hipótesis del neurobiólogo Cosnier sobre la evocación de emociones con el cuerpo. En las artes escénicas atiende al papel de la voz y la expresión del cuerpo que establecen la relación entre el actor

y su público. Para ampliar esta relación con el cuerpo, nos recuerda el surgimiento mitológico de Eros y su fuerza declinante, por ser primero una gran divinidad y luego un mero “genio”. Después recupera momentos de la reflexión sobre el cuerpo y el erotismo, como la separación que realiza Sade entre erotismo e instinto sexual. Se ocupa también de la representación mediática, con fundamento en las propuestas de Benjamin sobre los medios. En cuanto a la representación de los géneros, considera que no se han dado cambios de gran magnitud a lo largo de los siglos y que se presenta una corporalidad ideal desde el Renacimiento hasta nuestros días, ante todo en la representación de lo femenino.

Briceno se detiene también en la creación de seres artificiales, las muñecas, empleadas para la consecución del erotismo y su vinculación con el arte, y ofrece ejemplos alusivos. Apunta también hacia la inversión de roles en el erotismo para alcanzar el clímax orgásmico. Por lo que considera el erotismo como un ritual sagrado y como un camino de conocimiento de los cuerpos. En este sentido, concluye su revisión volviendo al teatro y a la necesidad de reconocimiento entre actor y espectador, que pasa por los cuerpos de ambos en un proceso de *inferencia empática*. El arte retiene en ese empleo especial del cuerpo la transformación que el erotismo produce.

La sección final del libro se cierra con un artículo en el que se elabora la relación de la poesía con el fenómeno de lo *queer* como una forma de disidencia y reflexión sobre las subjetividades. Gerardo Bustamante Bermúdez rinde un homenaje en su artículo “Abigael Bohórquez: poesía neobarroca y disidencia sexual” al poeta sonorenses que defendió mediante su creación poética el derecho a la libertad en relación con la preferencia sexual. Comienza por señalar que Bohórquez no pertenece al canon literario, ni ha sido incluido en las grandes antologías de la poesía mexicana, ni recibió el apoyo de escritores como Monsiváis. Por ello, se le considera el poeta solitario del Norte, preocupado por la condición homosexual y por los movimientos sociales de lucha en México. A fin de poner de manifiesto la propuesta estética de Bohórquez, Bustamante revisa la obra

poética de este autor desde sus *Ensayos poéticos* (1955), donde se advierte su sensibilidad social y la presencia de la figura de la madre. Se adentra también en la producción del escritor a partir de su llegada a la ciudad de México y sostiene que, además de la preocupación social, este autor se distingue por el tratamiento de temas como el homoerotismo y la experiencia homosexual. Por lo tanto, analiza las principales estrategias empleadas en los poemarios *Memoria en la Alta Milpa* (1975), *Digo lo que amo* (1976) y *Poesida* (1996). Caracteriza esta escritura por la importancia otorgada al tema del cuerpo del yo lírico homosexual, como alteridad digna contra los discursos homofóbicos; por la oposición a la censura mediante tácticas como la escritura dolorosa, o bien por el empleo de estrategias plenas de jocosidad o también por su defensa abierta, sin reservas, del amor disidente como desafío claro a la moral predominante. Divide los textos del poemario *Digo lo que amo* de acuerdo con los temas abordados: poemas de amor homoerótico, poemas de desafío social y poemas de denuncia y represión homosexual frente a la persecución policiaca. No sólo analiza los juegos lingüísticos empleados por el escritor, sino que lo inscribe en la corriente del neobarroco latinoamericano (Sarduy), procedimiento al que recurrió Bohórquez para parodiar la poesía precedente y para constituir un contradiscurso que lo situó en los márgenes del canon y en los discursos disidentes. La apropiación que logra el poeta del discurso amoroso heterosexual se revierte en una práctica de saturación del poema, que lo convierte en contracultura en contra del rechazo y los prejuicios.

Para finalizar este recorrido sólo resta comentar que la conveniente reunión de estos trabajos dedicados a objetos de estudio de enorme interés actual: teorías literarias y del erotismo, el cuerpo, el erotismo y lo *queer* cumplen el cometido de discutir estas cuestiones con el rigor y la profundidad que estos temas requieren y que abren, sin duda, innumerables posibilidades para ampliar estos debates en futuros encuentros.

Teorías del erotismo



¿Es el cuerpo erotizado ese “oscuro objeto del deseo”?

Gloria Prado Garduño
Universidad Iberoamericana

1
*El cuerpo es material. Es denso. Es impenetrable.
Si se lo penetra se lo disloca, se lo agujerea, se lo desgarrar.*

2
*El cuerpo no está vacío. Está lleno de otros cuerpos,
pedazos, órganos, piezas, tejidos, rótulas,
anillos, tubos, palancas y fuelles.
También está lleno de sí mismo: es todo lo que es.*

JEAN-LUC NANCY, *58 indicios sobre el cuerpo* (2007)

I. Del cuerpo y sus alrededores

Mucho se habla, se ha hablado y se sigue hablando del cuerpo sin saber específicamente a qué nos referimos, lo que conduce a la pregunta de qué entendemos por cuerpo. Sin embargo, no resulta fácil responderla ya que podemos enfocar y abordar la noción de cuerpo desde muy diversas perspectivas, de las que aquí incluiré solo algunas.

El filósofo Giorgio Agamben (2011) se refiere en este sentido a la desnudez del cuerpo humano, desnudez externa, pero también interna, y para ello se remonta a una visión teológica con el objeto de

indagar, a partir del mito fundante del estadio de Adán y Eva en el Paraíso Terrenal cuando transitaban desnudos sin percatarse de que lo estaban, hasta que desobedecen la prohibición divina e incurrn en el pecado con lo que dejarán de ser inmortales y se revelará su “corporeidad desnuda”. Se avergüenzan y cubren los genitales con hojas de parra. La desnudez externa quedará entonces parcialmente cubierta, no así la interna que será signada por la falta y la caída. Habrá, por tanto, una desnudez del cuerpo-carne y una desnudez del espíritu debido a que ya no están cobijados por la vestimenta de la gracia divina (Agamben, 2011: 107). Afirma Agamben: “La desnudez del cuerpo humano es su imagen, es decir, el temblor que lo hace cognoscible, pero que sigue siendo en sí, inaferrable. De aquí, la fascinación tan especial que las imágenes ejercen en la mente humana” (107).

Ahora bien, la desnudez no es un estado, siempre será un acontecimiento, “una puesta al desnudo” (87), esto es, un desnudamiento, que no será nunca estable. “En todo caso, difícil de aferrar, imposible de retener” (87). Y pone por ejemplo el *streaptease*, que define como “la imposibilidad de desnudez” (87) y, por tanto, “el paradigma de nuestra relación con ella” (87), ya que la desnudez nunca deja de acontecer, jamás “alcanza su forma cumplida” (87), debido a que no permite ser apresada por su continuo acaecer, y es, por ello, infinita. “Nunca puede saciar la mirada a la que se ofrece y que continúa buscándola con avidez, incluso cuando la más pequeña porción de vestimenta ha sido removida, cuando todas las partes ocultas se han exhibido con desfachatez” (88).

Entonces, pregunto yo, ¿es ese cuerpo desnudo, carne desnuda, la que el deseo desea? ¿O más bien aquello que oculta a pesar de su desnudez? ¿Qué imagina el deseo: la posesión, su integración a la propia carne-cuerpo para hacerla una sola y retenerla para siempre?

Por otro lado, Jean-Luc Nancy, uno de los filósofos actuales que más atención ha dedicado a la cuestión del cuerpo, en su obra *Corpus* (2003) pregunta:

“¿Hay algo en el mundo conocido más pensado que el cuerpo?” (2003: 9), y continúa argumentando que a lo largo de los siglos de

nuestra cultura occidental es el producto más tardío, la imagen, el nombre más trabajado, investigado, refinado, desmontado y vuelto a montar (9). Pero ante todo el cuerpo es peso. Las leyes de la gravedad conciernen a los cuerpos y el cuerpo pesa. Está hundido en sí mismo, de acuerdo con una específica ley de gravedad que lo ha empujado tan abajo que no puede distinguirse y “se confunde con su propia carga” (9). Sin embargo, continúa diciendo que no dejamos aparecer el cuerpo desnudo: lo inventamos, y la desnudez es lo que es, no es otra cosa más, solo es algo extraño, “y lo que ella es, es ser más extraña que todos los cuerpos extraños” (10). En este sentido, una de sus conclusiones es que “el cuerpo” puede servir como el nombre para lo extraño en Occidente (11). Tal vez por ello nos resulte tan difícil referirnos al cuerpo de manera puntual y explícita.

Por su parte, Cristina Rivera Garza en su libro de ensayos *Los muertos indóciles. Necroescrituras* (Rivera Garza, 2013) comenta:

Nos ponemos el cuerpo. Nos vestimos de él y con él. Tenía que pasar [...] Es fácil ver pasar los cuerpos por esos rectángulos de 140 caracteres [*el Twitter*]. Ahí andan haciendo todas sus cosas de todos los días. Comen, por ejemplo. Beben (y no me dejará mentir al respecto cualquier TL de fin de semana). Caminan y, a veces, corren. Y se corren. Suben escaleras, toman autobuses, descansan. Roncan. Eructan. Cagan, en efecto, y la cagan también. El cuerpo se desliza por el TL, que sube o baja según se va o se viene (y aquí cito literalmente una línea de *Pedro Páramo*), dejando sus huellas, sus jirones, su esqueleto. Hay líquidos, ciertamente. Hay sombras. Tal vez una respuesta acerca de cómo se lleva a cabo la relación entre la sexualidad y el lenguaje en nuestros días se encuentre, precisamente, aquí [...] el cuerpo irrumpe y se dice. ¿Es el cuerpo una habitación del pánico? (Rivera Garza, 2013: 224).

Más adelante afirma, parafraseando a la poeta canadiense Lisa Robertson, “hablar del cuerpo, no es cosa menor” y continúa comentando que los hombres del texto *The Men* escrito por esa autora:

distan mucho de ser entidades abstractas hechas para representar “algo más”. Cargados de historia, de género y de contexto, estos hombres son así y por eso mismo, y sobre todas las cosas, cuerpos. Y son esos cuerpos llenos, densos, celebrados incluso, lo que irrumpe la sintaxis y corta la respiración (225).

Mientras que Judith Butler, para citarla de nuevo a pesar de los años que han transcurrido de su publicación y las vicisitudes que este texto ha padecido, en *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”* (Butler, 2002) inscribe tres epígrafes:

“¿Por qué deberían nuestros cuerpos terminar en la piel o incluir, en el mejor de los casos, otros seres encapsulados por la piel?”, tomado de Donna Haraway. *Manifiesto para cyborgs*.

“Si uno reflexiona realmente sobre el cuerpo como tal, advierte que no existe ningún perfil posible del cuerpo como tal. Hay pensamientos sobre la sistematicidad del cuerpo, hay códigos de valor acerca del cuerpo. El cuerpo como tal no puede concebirse y, por cierto, yo no puedo abordarlo”. Gayatri Chakravorty Spivak. *In a Word*, entrevista con Ellen Rooney.

“No hay ninguna naturaleza, solo existen los efectos de la naturaleza, la desnaturalización”. Jacques Derrida. *Dar (el) tiempo* (Butler, 2002: 16).

Páginas más adelante, Butler plantea una propuesta acerca de la materialización del cuerpo en la que sostiene que se trata de: “*un proceso de materialización que se estabiliza a través del tiempo para producir el efecto de frontera, de permanencia y de superficie que llamamos material*” (Las cursivas son del texto, 28). Entonces, vuelvo a preguntar, ¿qué estamos entendiendo por cuerpo? ¿Esa materialización de la que habla Butler? Tal vez. Ella misma ofrece una posible respuesta para abordar el aspecto de la materialidad de los cuerpos, y plantea varios puntos a tomar en cuenta:

1. La reconsideración de “*la materia de los cuerpos como el efecto de una dinámica de poder, [que impide separar] la materia de los cuerpos de las normas reguladoras que gobiernan su materialización y la significación de aquellos efectos materiales*” (19).

2. En segundo lugar, se refiere a *la performatividad* como ese “poder reiterativo del discurso para producir los fenómenos que regula e impone” (19).

3. “La construcción del sexo como una norma cultural que gobierna la materialización de los cuerpos” (19) *en tercer lugar*.

4. Una “reconcepción del proceso mediante el cual un sujeto asume, se apropia, adopta una norma corporal” con lo que asume el sexo (19).

5. “La vinculación de dicho proceso con la identificación y los medios discursivos que emplea el imperativo heterosexual para permitir ciertas identificaciones sexuadas y excluir y repudiar otras” (Las cursivas son mías, 19).

De esto se infiere que aquellos sujetos que no adopten las normas vigentes, la discursividad patriarcal heterosexual hegemónica, y no se ciñan a la concepción del sexo como una construcción ideal que se materializa a partir de tales prácticas reguladoras y la reiteración forzada de esas normas, será considerado abyecto, esto es, fuera de la ley, la norma y la aceptación social (28).

Tomando en cuenta lo anterior, tenemos que distinguir, entonces, entre cuerpo, sexo, género, discurso y texto y, si tal cosa hacemos, tendríamos que recurrir de nuevo a Butler:

Admitir el carácter innegable del “sexo” o su “materialidad” es siempre admitir cierta versión del “sexo”, cierta formación de “materialidad” [...] y admitir eso implica hacerlo con un discurso en el cual y a través del cual se hace esta concesión [...] lo que significa que no hay ninguna referencia a un cuerpo puro que no sea al mismo tiempo una formación adicional de ese cuerpo (31).

Por otro lado, más allá del discurso y la materialidad entendida de esta manera, Alice Dreger en su conferencia intitulada: “*Is anatomy destiny?*” (2010), afirma que al ser ella historiadora de la anatomía, desde esta disciplina o rama del saber, estudia la forma en que la gente aborda los cuerpos humanos y los de los animales, por lo que, entre otros aspectos, ha trabajado con personas de “sexo atípico”, esto es, individuos cuya tipología física no encaja en los esquemas masculinos y femeninos convencionales, individuos considerados, por ello, hermafroditas o intersexuales. El planteamiento que hace, entonces, no es ya de índole filosófica como ocurre con Butler, sino en su abordaje interviene una serie de factores de diversa índole: cromosómica, genética,

otros relacionados con los órganos genitales, esto es, la materialidad del cuerpo y el género ya no desde una perspectiva discursiva, sino biológica. Y esto conduce, digo yo, al abordaje no solo del hermafroditismo, sino del transgénero y de la transexualidad, así como de las metamorfosis y aun de los sujetos nómades de Rosi Braidotti. Acerca de estos aspectos, recomiendo la película argentina *XXY*.

Viviana Rangil se refiere en “El cuerpo: un texto físico en un contexto político” (2003) al cuerpo desde una doble perspectiva: como “símbolo social” y como “el significado de carne, de lo real” y establece la “conexión entre ambos usos” en la “condición de corporeidad” (Rangil, 2003: 55). Sostiene que el cuerpo representa el aspecto “ejecutor” en el sentido del performance al que alude Butler, agrego yo, “más visible de cualquier combinación de discursos tanto políticos como personales (y otros)” (55) y, desde esta concepción, considera que se constituye en el vehículo, el espacio y el tiempo donde se establecen y se despliegan “las estrategias y las tácticas” del poder (55). A ese respecto cita a Elaine Scarry (1988), citada a su vez por Outram (1989), quien proporciona una definición de cuerpo físico:

El cuerpo físico es a la vez la experiencia más íntima y nuestra forma pública más inescapable. Por ser a la vez inalienablemente privado y tan ineluctablemente público, también se ha constituido, en la mayoría de las culturas occidentales, en el recurso político más básico (56).

Vuelvo, entonces, a la pregunta inicial que le da título a esta exposición: ¿es el cuerpo erotizado ese “oscuro objeto del deseo”? ¿Es la representación externa, la materialidad visible, la carne, el cuerpo físico capaz de ser desnudado en una imposibilidad de serlo totalmente debido a que es éste, el desnudamiento, una acción que continúa y no queda estática; es el cuerpo político performativo o ejecutor acorde a las normas regulatorias dominantes y al discurso hegemónico; es el cuerpo sexuado para ser puesto en acción en la práctica hetero, homo, bi, inter, transexual? Y ya en este campo de los cuerpos sexuados en su presencia material y su representación a través de diversas

artes: pictórica, escultórica, dancística, musical, su actuación social, política, ¿cómo conjugar el erotismo o la erotización del cuerpo material, carnal, apto de ser desnudado para que se constituya en oscuro objeto de deseo? Oscuro por el misterio que entraña, porque a pesar de ser tan deseado nunca podrá ser entendido, aprehendido y esclarecido en tanto que aquello a lo que apunta el deseo.

II. Del cuerpo y el erotismo

Se tome por el lado que se quiera el problema de lo erótico, se queda uno con la sensación de haberlo abordado de una forma muy parcial; pero sobre todo cuando se ha tratado con los medios de la lógica, o sea desde su aspecto exterior.

LOU ANDREAS SALOMÉ, *El erotismo* (1993)

¿Cómo puede erotizarse el cuerpo, tal vez ese cuerpo materializado, para convertirse en “oscuro objeto del deseo”?

Escuchar, escribir o hablar sobre erotismo resulta siempre sumamente atractivo, despierta una gran curiosidad, y activa, en forma desenfrenada, la imaginación. Las fantasías que suscita son maravillosas y en ellas se juega de manera evidente el deseo. Sin embargo, lo que se ignora es que, agazapado en ese deseo, está el impulso de muerte. *Eros* y *Tánathos*, por tanto, tomados de la mano. De cualquier forma, no deja de ser un tema de alta taquilla que nos atrae siempre y genera amplias expectativas.

Tal como lo afirma Lou Andreas Salomé en su texto *El erotismo* (1993), hablar o referirse a lo erótico siempre resulta problemático, ya que se suele quedar en la superficie. Ella va más allá y ofrece una formulación conceptual, psicoanalítica, filosófica e histórica de lo erótico conjugada con el saber de sus propias vivencias. Sostiene que “para [la comprensión d]el problema de lo erótico sigue siendo típica la paradójica dualidad, partición, como si [el erotismo] se

moviera entre las líneas imprecisables de lo corporal y lo espiritual” (Andreas Salomé, 1993: 68). Por lo que “lo erótico debe estudiarse como un caso especial dentro de las selecciones, psíquicas, físicas y sociales, y no sólo como algo autónomo en sí, como a menudo sucede” (68). “El eros que arraiga en el suelo de todo ser, crece por ello, en una tierra feraz y sólida levantándose hacia las alturas hasta convertirse en un poderoso árbol que lo cubre todo” (69)

y pretende [...] con medios espirituales, abrirse un camino, un camino espiritual, a través de las trabas corporales, para llegar a un cierto paraíso perdido. Lo experimentamos con mayor certeza cuanto más auténtico es el amor; pero si mezcla la fuerza de nuestro cerebro, entonces lo sentimos de la forma más alocada (77).

Por otra parte, Julia Kristeva, lingüista, semióloga, psicoanalista, filósofa e inscrita en los estudios de género, en su obra: *Historias de amor* (1987), propone, respecto al amor-erotismo, que el amor es “una mezcla exquisita de posesión destructora y de idealización, cresta entre el deseo que es un flujo y la prohibición que pone fronteras, el amor cruza el umbral de la literatura moderna en la literatura” (52):

Tristán e Isolda, símbolos de la pareja prohibida, del amor-muerte, de la carne sublevada contra la ley. Don Juan, el seductor incrédulo, invadido por la pasión de poder subyugar sin poseer, hijo eterno que no encuentra gozo más que en el abrazo mortal del padre, tan idealizado como terrorífico. Romeo y Julieta, los hijos malditos de Verona, que creen triunfar sobre el odio cuando el odio los consume en los elementos más puros de su pasión (52).

Paul Ricoeur también tiene algo que decir a este respecto. En su pequeño ensayo intitulado *Sexualidad: la maravilla, la errancia, el enigma* (1991), afirma que:

El término *erotismo* es ambiguo: en principio puede designar uno de los componentes de la sexualidad humana, el instintivo y sensual; también puede designar el arte de amar edificado sobre la cultura del placer sexual: como tal, es todavía un aspecto de la ternura, si bien hace tiempo que desde la preocu-

pación por la reciprocidad, la gratificación mutua del don, se lo ha vinculado al egoísmo y al narcisismo del goce; pero el erotismo se hace deseo errante en busca de placer, cuando se disocia del conjunto de intereses ligados al mantenimiento de un vínculo interpersonal duradero, intenso e íntimo (15).

Se desprende de todo lo anterior, por tanto, que a pesar de la dificultad de aprehender en su totalidad eso que llamamos erotismo, sin Eros, sin la ilusión amorosa, nos resulta imposible vivir, encontrarle sentido a nuestra existencia. El amor, el enamoramiento, sin embargo, es producto de la investidura de objeto que le conferimos a otro, a ese otro con su propio ser, sentimientos, cualidades, defectos que en la pasión amorosa no queremos o no alcanzamos a vislumbrar. Lo inventamos, lo configuramos a nuestra propia imagen y semejanza de manera injusta y, una vez pasado el enamoramiento, se nos revela siniestramente en toda su dimensión de otredad, de ese ser otro que rechazamos porque no cumple nuestro deseo. Entonces, o bien caemos en una insalvable melancolía que nos sumerge en un mundo de dolor, oscuridad y desesperanza, o bien sublimamos, a través del arte u otros recursos –“paraísos artificiales”–, la insatisfacción, el vacío, la desesperación. Aquí se inserta George Bataille con su texto *El erotismo* (1992), quien inquiriere:

¿Qué significa el erotismo de los cuerpos sino una violación del ser de los que toman parte en él? ¿Una violación que confina con la muerte? ¿Una violación que confina con el asesinato? Toda la actuación del erotismo tiene como fin alcanzar al ser en lo más íntimo, hasta el punto en el que el ánimo falta (30).

Y continúa asegurando que el deseo erótico lo que conlleva es una “disolución” del ser. Al hablar de disolución relaciona este término con el de llevar una “vida disoluta”, lo que implica una actividad erótica desbordada e indiscriminada. Para un actuante masculino la disolución de la parte pasiva, esto es, femenina, “sólo tiene un sentido: el preparar una fusión en la que se mezclan dos seres que, en la situación extrema, llegan juntos al mismo punto de disolución” (31). Por tanto, toda actividad erótica tiene como fin abrir la estructura de ser cerrado que es la de cada uno de los sujetos fuera del acoplamiento. Para este encuentro,

“la acción decisiva es quitarse la ropa” (31). Ya que la desnudez abre, el estado cerrado que propicia, a su vez, el que los cuerpos se abran a la continuidad y se disuelva, por un tiempo, su estado de discontinuidad al entrar en comunicación, con lo que “se logra continuidad por esos conductos secretos que nos dan un sentimiento de obscenidad” (31), y define la obscenidad como “la perturbación que altera el estado de los cuerpos que se supone conforme con la posesión de la individualidad, firme y duradera” (31), lo que conduce a una desposesión tan completa en la desnudez que hace que la mayoría de los seres humanos se sustraiga de ella, y con mayor razón si la acción erótica sigue a la desnudez, con lo que se completa la desposesión. No obstante, la destrucción real, el matar como tal, el asesinato, el homicidio, no se da más que simbólicamente aunque es a la muerte a lo que apunta el deseo. “Lo que está en juego en el erotismo es siempre una disolución de las formas constituidas. [...] una disolución de esas formas de vida social, regular, que fundamentan el orden discontinuo de las individualidades que somos” (32). Aquí entra en el escenario del erotismo la pasión que conduce a la fusión de los cuerpos. Sin embargo, la pasión puede tener un sentido más violento que el deseo de los cuerpos, y provoca desavenencia y perturbación a pesar de la felicidad que promete (33). Porque tal felicidad es la sustitución de la discontinuidad por una continuidad aparentemente maravillosa que, sin embargo, se hace sentir por la angustia y entonces sobreviene el sufrimiento porque “la posesión del ser amado no significa la muerte, [...] pero la muerte se encuentra en esa posesión” (33). Sin embargo, la pasión promete una salida a tal sufrimiento que radica en la ilusoria fusión de los cuerpos de manera total.

Por tanto, vivimos siempre, propongo, en la ilusión, la fantasía de que el erotismo es la culminación y la satisfacción plena de nuestro deseo sexual sin percatarnos de que simultáneamente le estamos llamando a la muerte. Una muestra de esto, para citar solo un ejemplo, lo tenemos en la película *Ninfomanía 1* (2013), del director Lars von Trier, que se estrenó la tercera semana del mes de abril de 2014 en la Cineteca Nacional de la Ciudad de México, y se agotaron total-

mente las entradas de las diecisiete funciones que se ofrecieron en únicamente seis días. Entonces, cabe preguntarse ¿qué es lo que atrae a esas 6,719 personas que acudieron anhelantes y llenas de expectativas a ver la película?, ¿es acaso el deseo y la muerte?

III. Cuerpo, erotismo y literatura

Las artes constituyen una fuente de tramitación por excelencia de ese estado físico y emocional que propicia el erotismo, a partir del desnudamiento del cuerpo, con todas las posibilidades que ofrecen y que se invierten como capital de la creación. De lo anterior podemos percatarnos en todas las manifestaciones a la mano: la pintura, la escultura, la música, la danza, la literatura, la arquitectura, si no ¿qué es el Taj-Mahal? Así, Eros se convierte en instigador, en *medium* de la creación artística, aquello que puede salvar de *Tánathos*, la muerte, pero que a la vez la propicia. La literatura en este contexto aparece, se autopropone, como campo privilegiado que abraza en su seno a las demás artes a partir del lenguaje, lenguaje que pinta, esculpe, crea música, danza, proyecta composiciones arquitectónicas, teatraliza, acoge al cine incluso, y a la vez que la creación artística le da rienda suelta al erotismo, puede referirse a éste en un juego de espejos reflector de su propia imagen. Así, todo arte se torna erótico, todo arte apunta al erotismo, y todo arte nace de él, de su seducción, de su engaño.

A lo largo de la historia, tanto oriental como occidental, el erotismo ha estado presente y ha jugado un papel determinante. De esta manera, la literatura india con su *Kamasutra* ofrece un manual de erotismo en el que se aborda el tema en forma desenfadada e incluso educativa y orientadora. Lo mismo ocurre con los tratados japoneses y chinos a este respecto, o bien con la formación de las geishas y de las hetairas griegas. En todos esos documentos o preparaciones de las mujeres dedicadas al arte del erotismo hay una enseñanza y un aprendizaje cifrados en una actitud seductora, en la sensualidad, en el despliegue de los sentidos, en la propiciación

de la ternura, en la fineza y suavidad de las caricias con todos los órganos sensoriales: con el gusto, la escucha, el tacto, el olfato, la mirada, mas todo ello embozado por el misterio y cierto ocultamiento. Un registro que queda entre líneas, sugerido solo e íntimamente vinculado con una dimensión estética, logrado, por lo general, mediante un discurso lírico, metafórico y simbólico. Cosa muy distinta de la pornografía en la que todo es obvio y a la vista, en donde el acto sexual se explicita en forma cruda, sin erotismo, de una manera mecánica, solo como un desahogo fisiológico de ambas partes, simulacro de la satisfacción plena del deseo.

¿Y cómo da cuenta del erotismo la poesía, término que abarca en sentido amplio la literatura en general: narrativa, dramática, ensayística incluso? ¿Y qué tienen que decir al respecto las escritoras y escritores: poetas, ensayistas, narradores, dramaturgos?

En un breve repaso ahora por la historia de la literatura, encontramos algunos ejemplos que dan respuesta a la pregunta anterior: en *Las mil y una noches*, de origen indio, y luego obra refigurada por los árabes musulmanes, aparecen con frecuencia alusiones a encuentros eróticos de gran finura que han sido, lamentablemente, expurgados en versiones para niños o incluso para adultos. *El Cantar de los Cantares*, por otra parte, quizá el más bello poema de amor que se haya creado, está configurado con un enorme erotismo que se expresa a través de un diálogo amoroso entre “él” y “ella”, pareja de apasionados amantes. Los griegos, por su parte, tampoco se quedan atrás. Safo, la gran poetisa de la isla de Lesbos, entre otros, canta también con gran erotismo a la amada. La Edad Media europea, que pareciera traspasada solamente por la religión cristiana, aprisionada en una enorme represión e impedida para el erotismo, se encuentra plena de manifestaciones del deseo que no oculta y expresa a través de la poesía. Quizá la más erótica de todas: la de las monjas místicas o la de las beguinas, así como la de las trovadoras o troveras. Podríamos seguir con una historia del erotismo en la literatura universal, sin dejar de lado, por supuesto, al romanticismo, pero no me extenderé más, hasta llegar a los siglos xx y xxi.

En la literatura de este periodo los ejemplos de erotismo son numerosísimos. No podré detenerme en ellos, pero quisiera referirme a un segmento muy especial de la creación literaria de fines de siglo xx y principios del XXI, la escritura de mujeres. Se ha insistido en que las escritoras tratan sólo asuntos sensibleros, autobiográficos, diarios, cartas, esto es, estrategias discursivas y tópicos insignificantes para una “literatura mayor”, y mucho menos aquellos relacionados con el erotismo, ya que una suerte de recato o represión se los impide. Yo quiero aquí oponer un mentís a tales afirmaciones y para ello citaré de manera muy breve a tres escritoras mexicanas nacidas en las últimas tres décadas del siglo pasado quienes, entre muchas otras contemporáneas suyas, enfocan la materialidad del cuerpo de sus protagonistas, así como la construcción discursiva del mismo, en sus novelas, creando cuerpos mutantes o si se prefiere “nómades”, como los define Rosi Braidotti: Ana Clavel (1961), Daniela Tarazona (1975) y Cristina Rivera Garza (1964).

Ana Clavel, en *Cuerpo náufrago* (2005), crea a la protagonista como objeto de una transformación sexual y de género que la conduce a actuar (performance) conforme a los roles determinados por el discurso y las normas regulatorias del poder patriarcal. De ser mujer, se ve convertida en hombre, literalmente de la noche a la mañana. Le surgirán de la nada genitales masculinos y la materialidad de su cuerpo se verá afectada. Ignora qué hacer con ese cuerpo extraño que ahora tiene en el que además de los genitales masculinos, le ha empezado a aparecer una sombra de bigote, las mandíbulas se le han hecho más cuadradas, los hombros más anchos, la voz más grave y le ha surgido una “manzana de Adán”. Antonia, ahora Antón, tendrá que aprender, en un proceso semejante al de una *Bildungsroman*, a actuar (performance) conforme a las “prácticas reguladoras y la reiteración forzada de las normas” establecidas mediante un discurso “oficial” falogocéntrico, en el que intervienen factores sociales y legales principalmente. La materialidad externa del cuerpo de Antonia ha mutado, pero no ha sucedido lo mismo con su interioridad. ¿Cómo actuar “masculinamente” de acuerdo con esa materialidad que le re-

sulta tan extraña? Se pregunta una y otra vez. Es ya un transexual sin agentes externos como hormonas, intervenciones quirúrgicas u otros recursos para llevar a cabo un cambio de sexo y de género, esto es, transexual, por lo que podemos replantear la pregunta de Butler: “cómo vincular la cuestión de la materialidad del cuerpo con la performatividad del género”, y cuestionar a la vez si esto es posible. Aquí recomiendo otra película, en este caso, *Transamérica*, en la que se presenta precisamente el conflicto que se da tras la realización del deseo del protagonista de convertirse en mujer siendo hombre, al contrario de la protagonista de la novela. ¿Cómo actúa ahora el erotismo cuando el deseo de la transmutación se ha cumplido? Antón, antes Antonia, sostiene relaciones sexuales con hombres y mujeres, casi de manera mecánica, ya que no acaba de reconocerse con una identidad interna que responda a los prototipos hombre/mujer, masculino/femenino, a pesar de su cuerpo externo, su carne sexuada. Al final pareciera que se logra una definición de género, aunque no queda del todo explícita, y se da una relación heterosexual plena de erotismo. Mas la duda persiste.

Por otro lado, en *El animal sobre la piedra* (2008), la novela de Daniela Tarazona, ocurre una metamorfosis, ahora no de género ni genital, sino la transformación de la protagonista en un reptil difícil de identificar, pareciera una suerte de saurio, en este caso, sin embargo, femenino. La metamorfosis va ocurriendo paulatinamente en el cuerpo de la mujer a quien cuida, en apariencia, un hombre cuya casa se sitúa en la orilla del mar y tiene como mascota un oso hormiguero que parece perro. Lo primero que le ocurre es la transformación de los ojos: “mis globos redondos de color rarísimo que combinan el verde y el rojo. Restriego mis párpados y compruebo que he perdido las pestañas” (Tarazona, 2008: 51). Luego se tornan transparentes, la piel sobre las articulaciones se hace cada vez más gruesa, su olor cambia, pierde gran cantidad de peso y tiene un nuevo color de piel (59). “Soy una mujer pero de otra especie”, piensa (59). Después cambian sus órganos sexuales pero no de sexo, sino devienen genitales del reptil femenino en el que se ha trasmutado. La piel que los recubre es

semejante a la de las articulaciones, más gruesa, y es sólo un orificio. Su compañero, después de reflexionar por largo tiempo, le asegura: “eres una mutación, vas a ser otro animal antes de la madurez, pero no lo sabías” (63). Empieza a respirar de distinta manera: “mi caja torácica no se hincha como antes y ese movimiento ha cambiado de ritmo. La garganta me palpita al igual que la lengua, los pálpitos van acompasados con el aire que entra en mi cuerpo” (65).

Finalmente, ya con el cuerpo de saurio y con un hoyo como genital, ante su deseo erótico con el que provoca al hombre, éste deja caer su semen en la arena, ella se sienta sobre él, y queda preñada. Un tiempo después, pondrá un huevo. La piel le ha ido cambiando cada día y tiene pequeñas crestas sobre los brazos. El cuerpo material, así, va metamorfoseándose aunque la mente y el pensamiento no cambian, siguen siendo los de una mujer que, si bien no actúa conforme a las normas reguladoras del discurso del poder patriarcal, sí continúa sintiéndose animal de sexo femenino con discernimiento humano, capaz de engendrar y dar a luz a un ser de su nueva especie que se gesta dentro de un huevo. El final de la novela resuelve aparentemente el problema de la materialidad del cuerpo y su vinculación con la discursividad del género cuando se sabe que está en un hospital para enfermos mentales, supuestamente las enfermeras le consienten la historia de su nuevo cuerpo y lo que pareciera sólo un delirio se pone en duda porque ella halla debajo de la cama el huevo, pero vacío. Aquí la cuestión de la transformación del cuerpo, como en el caso anterior, es evidente, aun cuando en este no se sepa a ciencia cierta si ocurrió o solo lo imaginó la protagonista, pero de cualquier forma no puede separarse, o es lo que la anima, del deseo erótico.

La tercera novela a la que me referiré es *Lo anterior* (2004), de Cristina Rivera Garza. Se trata de un texto configurado fragmentariamente mediante trasposiciones temporales-espaciales, con personajes por demás extraños que encierran enigmas: el hombre del desierto, la extraterrestre que no lo es en realidad, pero su conducta no obedece a las normas discursivas del poder oficial y encierra un

gran misterio acerca de su origen, por lo que a su amante le resulta siniestra y, por ende, la imagina extraterrestre; un sordomudo que parece, pero no es, ventrílocuo, y un cirujano. En la historia, un hombre, el cirujano, recoge a una mujer, la que le da la impresión de ser extraterrestre, quien camina sola por una carretera en medio del desierto. Él no sabe de dónde viene ni a dónde va, le pregunta y no obtiene respuesta. Un tiempo después, ella encuentra a un hombre tirado en el desierto, no sabe si está vivo o muerto. Al acercarse, se cerciora de que está vivo y lo lleva a su casa.

Los tres hilos conductores son el silencio frente a la posibilidad de la palabra, el tiempo y el amor íntimamente unido a la muerte. No hay una mutación de los cuerpos como ocurre en los dos casos anteriores, pero sí afecciones por enfermedad o discapacidad en los cuerpos. Hay una constante contemplación de los cuerpos desnudos: “Encendió el abanico de techo y, con movimientos familiares y anodinos, lo desnudó poco a poco. Un parapléjico. Un convaleciente. Un cadáver. Luego lo cubrió con las sábanas” (Rivera Garza, 2004: 25). O bien:

añade después cuando el otro ya se ha incorporado sin quitar la mano derecha de ese lugar sobre el abdomen donde un hoyo negro amenaza con agujerearle todo el cuerpo. Y lo ve partir, con el pesar de quien ha estado ahí, en ese agujero dentro del cuerpo, por donde todo el cuerpo se difumina (52).

Mientras el sordomudo, que parece ventrílocuo:

se siente orgulloso [...] de su producción de ecos, resonancias, eufonías, ruido. Él puede crearlos todos en ese lugar de su cuerpo que es el vientre, el vientre que es siempre femenino y proyectarlos después, hacia diferentes ángulos de ese lugar donde nos reunimos (119).

La mujer enferma tiene alta fiebre, baja seis kilos de peso, tenía ojeras color púrpura bajo los ojos, llagas llenas de pus en el interior de la boca y el cabello enmarañado. —No entiendo cómo pudo hacerse esto a sí misma —murmuró el doctor al enterarse de la peculiar conducta de la enferma. Desde su posición horizontal, con la cabeza hundida en la almohada maloliente la mujer apenas si podía distinguir las facciones regulares del hombre que la atendía (95).

Como puede constatar, aquí se trata de cuerpos abyectos, esto es, fuera de la norma que no se transforman externamente excepto por la enfermedad provocada consciente o inconscientemente. Cuerpos como materialidad externa e interna que parecen cadáveres, que tienen limitaciones o discapacidades: el sordomudo; que enferman; encierran enormes enigmas; que responden a la noción de materia, no como sitio o superficie, sino como “*un proceso de materialización que se estabiliza a través del tiempo para producir el efecto de frontera, de permanencia y de superficie que llamamos material*”, citando de nuevo a Butler (2002: 28, las cursivas son del texto), y que sin embargo interiormente de alguna manera siguen rigiéndose por las normas regulatorias del poder hegemónico heterosexual patriarcal.

Tres novelas, tres posibilidades de mutar los cuerpos materializados por un proceso de materialización que puede transmutarse de mujer a transexual; devenir reptil siendo mujer; de seres humanos “normales” a seres humanos abyectos con fuertes limitaciones de diversa índole, enfundados en un pertinaz silencio encubridor de los enigmas que guardan celosamente. Seres con cuerpos que no actúan conforme a “demarcaciones discursivas”, y en los que se cumple lo que Butler sostiene, que “por lo regular la diferencia sexual se considera a partir de diferencias materiales. Sin embargo, “ni unas ni otras son decisivas ni en exclusividad”. Como tampoco podemos dejar de lado:

[La] reconsideración de la materia de los cuerpos como el efecto de una dinámica de poder, de modo tal que la materia de los cuerpos sea insoluble de las normas reguladoras que gobiernan su materialización y la significación de aquellos efectos materiales (Butler, 2002: 19).

De este modo podemos concluir como empezamos, formulando una serie de preguntas: “¿cómo vincular la cuestión de la materialidad del cuerpo con la performatividad del género?”, ¿por qué tres escritoras mexicanas nacidas en la segunda mitad del siglo pasado tematizan la cuestión de los cuerpos y sus transformaciones de manera tan insistente a través del deseo, la enfermedad, el miedo y la locura

y por qué se ejerce tanta violencia sobre los cuerpos, aun cuando la mutación como en el caso de la transexualidad se haya hecho posible por un inconmensurable deseo de que ocurriera? Ficción, sí, en los tres casos, pero ficción mimética arraigada en un referente real resultante de la imposibilidad de controlar la conciencia, la psique o, por el contrario, la revelación del inconsciente, aquello que debiendo haber quedado reprimido aflora a la conciencia, dirá Freud, o como se quiera definir esa otra instancia más allá de la voluntad y del intelecto, que conduce a actuar sobre esa materialidad, el cuerpo, carne, sangre, vísceras, flujos continuos que lo recorren, entre el erotismo, la abyección, el deseo, el amor y la muerte.

Bibliografía

- AGAMBEN, G. (2011). *La desnudez*. Barcelona: Anagrama. Colección Argumentos.
- BATAILLE, G. (1992). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.
- BRAIDOTTI, R. (2000). *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Trad. Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós.
- BUTLER, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Argentina: Paidós.
- CLAVEL, A. (2005). *Cuerpo naufrago*. México: Alfaguara.
- DRESER, A. (2010). *Is anatomy destiny?*, Recuperado de http://www.ted.com/talks/alice_dreger_is_anatomy_destiny
- KRISTEVA, J. (1987). *Historias de amor*. México: Siglo XXI.
- NANCY, J.-L. (2003). *Corpus*. Madrid: Arena Libros.
- _____ (2007). *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*. Traducción y postfacio de Daniel Álvaro. México: Ediciones La Cebra.
- RANGIL, V. (2003) "El cuerpo: un texto físico en un contexto político" en Luzelena Gutiérrez de Velasco (coord.). *Género y cultura en América Latina. Arte, historia y estudios de género*. México: El Colegio de México.
- RICOEUR, P. (1991). *Sexualidad: la maravilla, la errancia, el enigma*. Buenos Aires: Almagesto.
- RIVERA Garza, C. (2004). *Lo anterior*. México: Tusquets.
- _____ (2013). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. México: Tusquets.
- SALOMÉ, L. A. (1993). *El erotismo*. Trad. Mateu Grimaet. Barcelona: Hesperus.
- TARAZONA, D. (2008). *El animal sobre la piedra*. México: Almadía.

Entre Butler y Braidotti: la construcción política de los cuerpos

Neri Aidee Escorcía Ramírez¹
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

*La vida del texto ha rebasado mis intenciones...
a medida que lo fui escribiendo comprendí
que yo misma estaba en una relación
de combate y antagonista a ciertas formas
de feminismo, aunque también entendí
que el texto era parte del propio feminismo.*

JUDITH BUTLER

*No considero que la diferencia sexual postule
un simbólico que rebase lo social, sino todo lo contrario.
Comienzo a sospechar que donde más diferimos
[con Butler] es en nuestra manera de entender la postura
teórica de hablante y la actividad del pensamiento.*

ROSI BRAIDOTTI

En la década de los ochenta la categoría *género* entró en crisis por los cuestionamientos que provenían de las mujeres de color, las tercermundistas y las lesbianas. En todos los casos se trataba de subrayar la naturaleza excluyente, imperialista y hasta normalizadora de la principal herramienta de los discursos feministas. Ahora bien, la crítica hacia la categoría *género* ya tenía antecedentes. En la década

de los setenta, las llamadas teóricas de la escritura femenina (Luce Irigaray, Julia Kristeva y Hélène Cixous) opusieron a la categoría de origen anglosajón la voz francesa *diferencia sexual*. El principal argumento para utilizar esta denominación era que *género* en francés –o incluso en otras lenguas– no hacía referencia a la diferencia entre los sexos, sino que más bien era neutro (Braidotti, 2000: 172).

La oposición entre las partidarias de la *diferencia sexual* y las apologistas de *género* se convirtió en un corolario de carácter continental de una discusión más que se encontraba al interior de los discursos feministas anglosajones y franceses. La discusión a la que me refiero es la de la igualdad *versus* diferencia (Fraser, 1997: 231-235). Más allá de que la igualdad se relacione con *género* y diferencia con *diferencia sexual*, conviene tener a la vista los objetivos políticos que tenían uno y otro bando.

Del lado de las feministas de la igualdad el objetivo era la obtención de derechos políticos y sociales –lo que explica la denominación de *liberales*–. Del lado de las feministas de la diferencia, el propósito era desmantelar las jerarquías y exclusiones en el ámbito de lo simbólico. De allí que en Francia, por ejemplo, a las de la igualdad se les asociara con el *materialismo*, mientras que a las de la diferencia se les denominara *simbólicas*, *culturalistas* o *psicoanalistas* (Marini, 2005: 382-387).

Toda esta discusión se llevaba a cabo desde los setenta, así que para los ochenta la crisis que mencioné al principio se agudizó más. Es importante destacar que los cuestionamientos de las mujeres de color, las tercermundistas y las lesbianas atacaban por igual tanto al bando de las de la igualdad como al de las de la diferencia. En este contexto, en que las teóricas del feminismo intentan redefinir la categoría *género*, con el objetivo de que pierda sus sesgos excluyentes e imperialistas, surge el texto de Judith Butler titulado *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*.

Aunque el texto rápidamente se convirtió en la bandera de los llamados estudios *queer*, Butler nunca perdió de vista que el debate que su texto inauguraba tenía lugar en el centro mismo de las teorías feministas. El discurso feminista parte de la distinción establecida

por Gayle Rubin entre *sexo* y *género*.² De acuerdo con esa distinción –señala Butler– el sexo es lo natural o biológico, mientras que el género es lo culturalmente instituido. Pero ¿no será que el sexo mismo ya es una construcción cultural que se aparece como natural?

La respuesta de Butler a esta cuestión es afirmativa y para apoyar sus conclusiones recurrirá a los análisis de Michel Foucault en *La voluntad de saber*, pero también al psicoanálisis lacaniano, la teoría de los actos de habla de John L. Austin y la noción de *iteración* defendida por Jacques Derrida. La posición provocativa de Butler genera una serie de respuestas críticas orientadas sea a mantener un horizonte claro de normatividad (Fraser, 1997), sea a recuperar la idea de un sujeto femenino feminista. Esta última posición corresponde a la teórica de ascendencia italiana, radicada en Holanda, Rosi Braidotti (2004: 33-54).

En lo que comienza siendo una entrevista por parte de Butler a Braidotti, se gesta un debate en el que se reproduce la disyunción *género/diferencia sexual*. Mientras que Butler está empeñada en demostrar que no hay un *afuera* a las relaciones de poder, Braidotti confusamente sostiene que, si bien no hay un *afuera*, la diferencia sexual o el cuerpo sexuado están más allá de toda representación (2000: 83).

Más todavía, allí donde Butler deshecha la idea de cualquier sujeto feminista pues éste siempre será excluyente, Braidotti lo instaaura en nombre de su compromiso y responsabilidad para con la emancipación de las mujeres (2000: 83-84). Pero ¿es realmente necesario recuperar la noción de *diferencia sexual* y vincularla con la idea de un sujeto femenino feminista? Tal es la pregunta que guiará las siguientes reflexiones.

1. Contra el sujeto en el feminismo: Judith Butler y la desnaturalización de las normas del género

Butler rechaza la idea de un sujeto feminista porque asume –igual que otras teóricas del feminismo como Iris Marion Young– que esto

implica una lógica de la identidad. Y la identidad –como ya notaba Adorno– se forja a costa de las particularidades o diferencias. Ahora bien, la idea de un sujeto habría que analizarla con detalle porque para Butler no hay sujeto que no esté ya sexuado. En otras palabras, aquello que hace que un sujeto se vuelva inteligible, coherente y legítimo son las marcas de género: “Los géneros diferenciados son una parte de lo que ‘humaniza’ a los individuos dentro de la cultura contemporánea; de hecho, constantemente castigamos a quienes no representan bien su género” (2001: 171).

Cuando Gayle Rubin identifica al sexo como lo natural y al género como lo cultural, está asumiendo la postura estructuralista de que naturaleza y cultura se oponen. Pero ¿realmente –pregunta Butler– la naturaleza es algo exterior a los mecanismos de poder? Apoyándose en la teoría del poder foucaultiana Butler insiste en que esa noción que suponemos la más natural de todas, el sexo, es el punto de anclaje de todo un dispositivo de poder-saber que es la sexualidad (2001: 128).

Se nos hace creer –dice Butler parafraseando a Foucault– que el sexo es natural, aquello que unifica varias funciones sexuales y que dota de sentido a nuestros actos o comportamientos; sin embargo, el sexo, más que un origen, es un *efecto* que se presenta como causa a fin de ocultar los mecanismos de poder que lo ponen en juego:

En oposición a esta falsa construcción del “sexo” como unívoco y causal, Foucault emprende un discurso contrario que trata al “sexo” como un *efecto* en lugar de un origen. En vez del “sexo” como la causa continua y original [...] propone la “sexualidad” como un sistema histórico abierto y complejo de discurso y poder que produce el término equivocado de “sexo” como parte de una estrategia para ocultar y, por lo tanto, perpetuar las relaciones de poder (Butler, 2001: 128).

De esta manera, cuando pretendemos emanciparnos apelando a la noción naturalizada de sexo, lo único que hacemos –menciona Butler– es reproducir aquello que nos constriñe. El planteamiento de Foucault se vuelve muy útil para los análisis feministas si lo combinamos con la idea de Monique Wittig de que existe una matriz de

normas heterosexuales. Aquello que fundamenta a la cultura y la sociedad es la heterosexualidad obligatoria. Dicha norma supone un tabú previo contra la homosexualidad.

Así, se va estableciendo una relación de continuidad –que también se supone natural– entre sexo, género, deseo y preferencia sexual, y justamente esta continuidad es lo que hace que un sujeto se vuelva, en términos butlerianos, inteligible y coherente. Pero la inteligibilidad y la coherencia suponen la noción de límites y la noción de lo *abyecto* desarrollada por Kristeva. Lo *abyecto* es lo otro, lo que se debe desechar o quedar fuera para que el sujeto pueda constituirse como sí mismo (Kristeva, 2004: 12-14).

De esta forma, la distinción entre el yo y el otro es el producto del mecanismo de la abyección. Más aún, la distinción o el límite mencionado es interno al sujeto, es algo que se *incorpora* o se *corporealiza*. En otras palabras, el cuerpo para Butler es modelado por ese mecanismo que exige dejar fuera algo de él. Lo que queda fuera no es otra cosa más que aquellas manifestaciones que no demuestren una continuidad entre sexo, género, deseo y preferencia sexual:

La construcción de la coherencia oculta las discontinuidades de género que están presentes en el contexto heterosexual, bisexual, gay y lésbico, en que el género no necesariamente es consecuencia directa del sexo, y el deseo, o la sexualidad en general, no parece ser la consecuencia directa del género (Butler, 2001: 167).

Ya queda claro por qué Butler no puede aceptar la idea de un sujeto feminista, porque éste está construido por relaciones de poder que excluyen y vuelven no inteligibles o no legítimos a aquellos/as que no cumplan con los requisitos de la heterosexualidad obligatoria. Surge ahora una pregunta: si el cuerpo se modela por el mecanismo de la abyección y si la abyección sigue los criterios de una heterosexualidad obligatoria, ¿habría algo que escapa a la regulación de la matriz heterosexual? La respuesta de Butler es negativa.

No hay un afuera de los mecanismos o relaciones de poder. Cuando se postula un origen se hace con la intención de detener la crítica

y perpetuar la dominación. Pero, entonces, ¿cómo resistir a aquello que nos oprime? La respuesta a esta cuestión nos conduce a la idea de género desarrollada por Butler. El género es *performativo*, lo que significa que no es causa sino efecto; es algo que se supone por anticipado y se repite.

Siguiendo la teoría de los actos de habla de Austin, Butler insiste en que el género es performativo porque cuando se *dice* se actúa en consecuencia. Pero también es *iterativo*, es decir, es repetitivo (Butler, 2005: 18). Lo repetimos como si fuera un ritual porque no hacerlo nos dejaría fuera de la inteligibilidad cultural. Pero en esa repetición que carece de un original, está la posibilidad de revelar que todo ha sido una comedia, una farsa. Y aquí aparece el sentido teatral de la performatividad: siempre hemos estado actuando, siempre hemos vivido en el centro de una parodia (Butler, 2001: 169-171).

La opción política ofrecida por Butler no es otra más que la repetición paródica. Si repetimos revelamos que no hay un sexo o un género verdadero, y al hacer esto ampliamos la gama de posibilidades para otras expresiones sexuales: “Los géneros no pueden ser ni verdaderos ni falsos, ni reales ni aparentes, ni originales ni derivados. Sin embargo, como portadores creíbles de esos atributos, los géneros también pueden volverse total y radicalmente *increíbles*” (2001: 172).

2. Rosi Braidotti, la redefinición de la *diferencia sexual* y la recuperación del sujeto femenino feminista

La noción de *diferencia* ha estado, de acuerdo con Braidotti, bastante arraigada en la historia europea. Aunque el concepto fue colonizado por el nazismo y derivó en sinónimo de inferioridad, la crisis de la modernidad abrió la puerta para revalorizarlo y extraer sus consecuencias emancipatorias (2000: 165-170). En este mismo contexto se puso en cuestión la noción de un sujeto soberano y plenamente autónomo. En oposición a Butler, Braidotti interpreta este

fenómeno como la posibilidad de dismantelar las bases patriarcales del sujeto autónomo, sin deshacerse de la noción misma de sujeto.

Ahora bien, Braidotti también busca responder a la crisis que se presenta al interior del feminismo. La propuesta de la europea es recuperar la noción de *diferencia sexual* y aderezarla con ingredientes posestructuralistas. Hay que decir que la elección de Braidotti lleva implícitas dos críticas a la categoría *género*: por un lado, no repara en la asimetría simbólica de los sexos y, por el otro lado, esencializa el sexo (2004: 90-91).

La *diferencia sexual* como herramienta teórica tiene sus antecedentes en Irigaray. Para Irigaray el sujeto se constituye en la dialéctica del *sí mismo* y lo *otro*, pero el otro no es tal, sino que en realidad es una proyección deformada y devaluada del sí mismo. Allí donde Simone de Beauvoir relacionaría el otro con lo femenino, Irigaray sostiene que lo femenino no tiene lugar en dicha dialéctica. Acercándose demasiado a la imagen de la mujer barrada de Lacan,³ Irigaray concluye que lo femenino es *irrepresentable* en este esquema.⁴ La apuesta política sería entonces deconstruir la lógica falocéntrica que instaaura en las estructuras simbólicas la asimetría sexual.

Consciente de las críticas que se le han hecho a la categoría *género*, Braidotti se apresura a hacer notar que lo suyo no es un retorno a un esencialismo como el que puede desprenderse del planteamiento de Irigaray:

yo quiero valorizar la diferencia sexual como proyecto. También me he referido a esta postura como a un proyecto político nómade, porque ese énfasis en la diferencia que encarnan las mujeres suministra positivas bases fundacionales para redefinir la subjetividad femenina en toda su complejidad (2000: 170).

La noción de diferencia sexual manejada por Braidotti implica tres niveles interrelacionados: el de “la diferencia entre hombres y mujeres”, el de “las diferencias entre las mujeres” y el de “las diferencias dentro de cada mujer” (2004: 81-84). El primer nivel queda implícito en la postura de Irigaray. Desde esa perspectiva continuada por Kristeva y Cixous, el hombre se entiende como un ser que aspira

a la universalidad, que tiene consciencia, que actúa racionalmente y que es capaz de trascender la corporalidad. La mujer, por el contrario, asume todos los atributos apuestos: es particular, carece de consciencia, es irracional y nunca logra salir de la inmanencia del cuerpo.

El segundo nivel reconoce el hiato existente entre la “representación de la mujer” y las mujeres concretas y reales. Éstas tienen a su disposición múltiples maneras de constituirse de acuerdo con su situación específica. Si el primer nivel se movía en el plano de la representación, el segundo intenta corporalizar las distintas experiencias de las mujeres. Este nivel, prosigue Braidotti, arrastra una consecuencia más: la contradicción entre la *feminista* y la mujer (2000: 192).

La feminista es la crítica que impugna constantemente las representaciones sociales y culturales de las mujeres, pero sabe que las mujeres concretas y reales son el punto de partida para una política verdaderamente emancipatoria. Si bien es cierto que entre las mujeres reales hay una experiencia compartida y cuasi-idéntica (el *affidamento* de las italianas), no todas ellas se constituyen de la misma forma:

el reconocimiento de un vínculo de comunidad entre las mujeres es el punto de partida para alcanzar la conciencia feminista por cuanto sella un pacto entre las mujeres [...] Pero este reconocimiento de una condición común de hermandad en la opresión no puede constituir el objetivo final; las mujeres [...] no son, de ningún modo, *todas iguales* (Braidotti, 2000: 192).

El tercer nivel desvela “la complejidad de la estructura corporizada del sujeto” (Braidotti, 2000: 195). Asumiendo la idea freudiana de que la conciencia no es transparente para el sujeto, Braidotti insiste en que este último siempre es cuerpo y el cuerpo, insiste la teórica, es un sustrato de materia viva, un fluir de energía puro que excede la representación (2004: 83), y ¿no es esto –pregunto yo– un más allá de las relaciones de poder denunciadas por Butler?

El sujeto que siempre es cuerpo entra en un juego en donde la identidad se dispara en varias direcciones: una *relacional* que tiene que ver con los otros; una *retrospectiva* que tiene que ver con la

memoria y el recuerdo y, finalmente, una serie de *identificaciones múltiples* que no pueden ser entendidas a través de la racionalidad:

Para mí, la identidad es un juego de aspectos múltiples, fracturados, del sí mismo; es “relacional”, por cuanto se requiere un vínculo con el “otro”; es retrospectiva, por cuanto se fija en virtud de la memoria y los recuerdos, en un proceso genealógico. Por último, la identidad está hecha de sucesivas identificaciones, es decir, de imágenes inconscientes internalizadas que escapan al control racional (Braidotti, 2000: 195).

En este punto conviene distinguir, como lo hace Braidotti, entre la identidad y la subjetividad. La primera remite a los procesos inconscientes de identificación o, como diría Butler, de incorporación. La segunda nos conecta con la acción política, la cual, a diferencia de la primera, sí es consciente y deliberada (Braidotti, 2004: 83). Así, la cuestión del sujeto femenino feminista se redefine.

Braidotti apuesta por una subjetividad compleja, corporalizada, en la que no es posible guiar la acción política únicamente por la racionalidad. Si la conciencia no coincide con el sujeto, entonces tampoco podemos separar claramente entre la identidad y la subjetividad, entre la razón y las pasiones. Hace rato mencioné que la feminista es la crítica que impugna las representaciones de la mujer, pero esa impugnación no está guiada sólo por la razón sino también por el deseo.

Reconocer la dimensión del deseo es hacerse responsable, según Braidotti, de sí misma y de las otras, pues ¿qué otra cosa son la búsqueda de la libertad y la justicia, sino manifestaciones de un deseo intenso?

Deseo que el feminismo pueda despojarse de su estilo entristecido y dogmático para redescubrir el carácter festivo de un movimiento que procura cambiar la vida. Como observa Italo Calvino, las palabras clave para ayudarnos a salir de la crisis posmoderna son: levedad, agilidad y multiplicidad (Braidotti, 2000: 198).

Conclusión

El empeño de Braidotti por colocar al deseo junto con la racionalidad tiene una finalidad que Butler no compartiría: el compromiso social con las mujeres concretas y reales. Aunque el debate empieza tomando la forma de la disyunción *género* versus *diferencia sexual*, pronto se transforma en algo más. En la discusión se plantea la necesidad o no de un sujeto para el feminismo. Mientras que Butler rechazaría tajantemente dicha necesidad, Braidotti insiste en mantenerla pues de ella depende emprender proyectos políticos liberadores.

Sin embargo, el énfasis de Braidotti en la *diferencia sexual* –por más que la redefina como un proyecto nómada– invisibiliza, en mi opinión, otros ejes de opresión como el de la preferencia sexual. De hecho, una buena parte de la entrevista de Butler a Braidotti se centra en la pertinencia de los estudios *queer* para las discusiones feministas. Braidotti alega razones continentales para que la crítica de Butler a los esquemas heterosexuales resulte un tanto “anticuada” en Holanda (2004: 94). Habría que recordarle a Braidotti las cruzadas actuales provenientes de algunas zonas de Europa –Francia por ejemplo– cuyo objetivo es reforzar la institución de la familia heterosexual.

Ahora bien, me queda claro que la postura de Braidotti implica un compromiso ético y político hacia las mujeres concretas pero, ¿no encontramos algo similar en la deconstrucción emprendida por Butler? Butler, haciendo frente a las múltiples críticas que ha recibido por la ausencia de un horizonte normativo en sus planteamientos, arguye que su escritura “obedece a un deseo de vivir, de hacer la vida posible, y de replantear lo posible en cuanto tal” (2001: 20). ¿No es esto un mandato ético que busca ser incluyente con otras formas de existencia?

Es cierto que de la posición de Butler no se puede desprender un proyecto político de gran alcance. Del hecho de deconstruir la heterosexualidad obligatoria no se sigue la emancipación de otros ejes de opresión como el de clase social, pertenencia cultural, etcétera. Pero

una limitación semejante encuentro en las posiciones de Braidotti. El énfasis en que el cuerpo excede la representación impide realizar un análisis crítico de los mecanismos que pueden estar detrás de semejante idea. Como Butler diría: ¿a qué intereses sirve mantener la idea de que el cuerpo está más allá de toda representación?

Cierro aludiendo a una sugerencia de Nancy Fraser. Una propuesta feminista que se pretenda emancipatoria –y en esto percibo limitaciones tanto en Butler como en Braidotti– tendría que combinar la deconstrucción de las identidades genéricas con la intersección de múltiples ejes de opresión. La noción de la *diferencia sexual* ha sido fácilmente colonizada por una sola experiencia femenina. La línea desarrollada por Butler tampoco ha sido muy abierta a otro tipo de diferencias. El reto sería entonces tal como lo plantea Fraser: “¿podremos ‘nosotras’ articular ‘nuestra’ concepción en términos que resulten lo suficientemente atractivos como para persuadir a otras mujeres –y hombres– de que interpreten de nuevo sus intereses” (1997: 292).

Notas

¹ Habría muchas razones por las cuales querría agradecer a Adriana Sáenz. La principal de ellas es por su congruencia y apertura. Siempre he creído que las posiciones feministas por muy diversas que sean conllevan una visión ética del mundo y, por consiguiente, de las relaciones prácticas con los/as otros/as. Nuevamente he sido sorprendida por los actos de una mujer que no separa entre sus convicciones, sus intereses académicos y su trato para con los/as demás. Muchas gracias por esa lección ética. También me gustaría agradecer a los/as estudiantes de Literatura Intercultural de la ENES, unidad Morelia. En 2014 impartí el curso de Análisis del discurso y gracias a sus constantes objeciones al denominado “giro lingüístico” me vi obligada a precisar las posiciones teóricas de los/as autores/as que se insertan ahí. Ello me arrojó nueva luz sobre los planteamientos de Judith Butler.

² Es importante no perder de vista que la distinción *sexo/género* tiene su antecedente en los discursos de las ciencias médicas (Haraway, 1995: 224-226).

³ De acuerdo con Lacan la mujer está *no toda* sujeta a la función fálica. De allí la fórmula “La mujer no existe”. Ella tiene un plus de goce (*jouissance*) que escapa a la lógica impuesta por la castración (Wright, 2004: 41-42).

⁴ Esta intuición se remonta a la denuncia que hiciera Virginia Woolf en *Un cuarto propio*. En dicho texto la escritora menciona que las mujeres han servido de espejos para que los varones agranden “dos veces” su imagen frente a ellas (1998: 33). Así, cuando Irigaray sostiene que lo femenino es irrepresentable en la dialéctica del sí mismo y el otro, está asumiendo –como Woolf– que el otro o lo femenino es el espejo en que se refleja el sí mismo (masculino).

Bibliografía

- BRAIDOTTI, Rosi. (2000). *Sujetos nómades*. Buenos Aires: Paidós.
- _____ (2004). *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómade*. Barcelona: Gedisa.
- BUTLER, Judith. (2001). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México: Paidós/PUEG/UNAM.
- _____ (2005). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós.
- FRASER, Nancy. (1997). *Iustitia Interrupta. Reflexiones críticas desde la posición “postsocialista”*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores/Universidad de los Andes.
- HARAWAY, Donna J. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres, la reinención de la naturaleza*. Madrid: Ediciones Cátedra/Universitat de València/Instituto de la Mujer.
- KRISTEVA, Julia. (2004). *Podere de la perversión*. México: Siglo XXI.
- MARINI, Marcelle. (2005). El lugar de las mujeres en la producción cultural. El ejemplo de Francia. En Duby, Georges & Perrot Michelle, *Historia de las mujeres. T.5 El siglo XX* (pp. 358-387). México: Taurus.
- WOOLF, Virginia. (1998). *Un cuarto propio*. México: Colofón.
- WRIGHT, Elizabeth. (2004). *Lacan y el posfeminismo*. Barcelona: Gedisa.

Los amores de la avispa y la orquídea: aproximaciones a la teoría de la subjetivación de Deleuze y Guattari

Carlos Alberto Bustamante Penilla
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Un evento tal como un encuentro amoroso *contra natura* podría revelar algo importante acerca del tema de la subjetivación. Este enunciado implica al menos un supuesto importante, pues al hablar de “subjetivación” se alude mucho más a un proceso que a un estado determinado –el estado al que una buena parte de la tradición filosófica denomina “sujeto”–. Así, lo que se insinúa es que un acontecimiento de cierta clase permite arrojar alguna luz sobre tal proceso. Ahora bien: algo peculiar debe haber en los amores llamados *contra natura* para que todo lo anterior tenga sentido. ¿Por qué?

Para responder a esa pregunta acaso sea buena idea echar mano de la obra conjunta de los franceses Gilles Deleuze y Félix Guattari, y particularmente de algunas líneas en la “Introducción: Rizoma” en *Mil mesetas* (2004). Deleuze, hacia el final de los años sesenta del siglo xx, se esforzaba por elaborar una suerte de ontología general que atendiera al problema de la diferencia como una instancia que podría ser considerada en sí misma, y no ya como algo subordinado a las distinciones abstractas entre conceptos o a una “imagen del pensamiento” que la volviera siempre secundaria respecto a lo

mismo, lo que no difiere (Deleuze, 2002: 21-59). Guattari, por su parte, combinaba el trabajo psicoanalítico en la clínica La Borde con la militancia de izquierda frente al orden social de la naciente Quinta República, pero también frente al estalinismo “oficial” del Partido Comunista galo (Guattari, 1976: 121-156). Reunidos, ambos emprendieron el trabajo de convertir la crítica al psicoanálisis de Freud –y de Lacan– en un tipo de arma política que respondiera primero a las inquietudes desbordadas en el 68 francés (en *El Anti-Edipo*) y después a las condiciones generales del capitalismo global, al cual habría que hacerle frente por medio de la creación de nuevas formas de realidad (en *Mil mesetas*). El resultado de la colaboración fue una serie de obras extrañas y seductoras que intentan ir más allá de la mera representación de pensamientos para dar pie a lo que ellos considerarían “libros-máquina”, ingenios complejos capaces de conectarse de muchas maneras con muchas situaciones (Deleuze y Guattari, 2004: 9-10).

De este modo, Deleuze y Guattari se involucraron en las corrientes que intentan una crítica de algunos de los fundamentos filosóficos de la modernidad occidental: la concepción de la teoría como representación total del mundo, la dominancia de la dimensión semántica en el lenguaje, la idea misma de que la subjetividad es el punto de partida para el pensamiento que se pretende correcto y verdadero –al estilo de lo que diría un Descartes o un Kant–. Lo original en nuestros autores será la forma en que tal tipo de crítica se reúne con cierta concepción general de la realidad y del pensamiento. Primero que nada habrá que decir algunas palabras respecto a tal concepción; después de eso, se analizará lo que el marco general de la ontología de *Mil mesetas* puede aclarar respecto al ejemplo –que no metáfora– de los amores de la avispa y la orquídea, ejemplo que se encuentra en la “Introducción: rizoma”. Finalmente se intentará mostrar, *grosso modo*, algo de lo que ese ejemplo y aquel marco general insinúan para una teoría de la subjetivación.

I. Ontología, pensamiento y devenir

En la obra conjunta, y en especial en *Mil mesetas*, la realidad es algo complejo, un compuesto de fuerzas y procesos mucho más que de entidades bien determinadas como objetos estables; por otro lado, el pensamiento es algo bastante plástico que podría seguir los devenires de una realidad que no deja de agitarse, o bien se esforzaría por “fijar” de algún modo lo que es básicamente flujo y escape. Intentos de esta última índole son justamente los modelos de pensamiento “árbol” y “raicilla”, así llamados por los autores (2004: 11-12). Tales modelos se esfuerzan –en vano– por delimitar algún aspecto de la realidad que conserve la función de fundamento de todo lo demás: alguna realidad intangible, el *cogito* cartesiano, etcétera (Deleuze, 2002). Frente a tales intentos, Deleuze y Guattari proponen un pensamiento “rizomático”, capaz de seguir los flujos y los cortes de lo real de una manera compleja. ¿Qué quiere decir esto? Que el pensamiento debe esforzarse por no perseguir como su meta la adecuada representación de las cosas (Deleuze, 2002: 61-118); de hecho, el pensamiento mismo es una parte más de lo real, no una especie de nivel “suplementario” que se eleva por encima del ser para conseguir dar cuenta del mismo de manera “correcta” o “verdadera”. Así, resultará más conveniente aceptar de entrada que el pensamiento y los estados de cosas se sitúan en un mismo plano, el “plano de inmanencia” (Deleuze y Guattari, 1997). Desde luego, tal aceptación obligará a replantear por completo la relación entre ambas instancias.

Para dar cuenta de dicha relación, Deleuze y Guattari proponen el término “agenciamiento”. Un agenciamiento es la unidad mínima para el pensamiento y la práctica (Pardo, 1990: 58). ¿En qué consiste tal unidad? Básicamente en un conjunto heterogéneo de elementos semióticos y elementos pragmáticos (Deleuze y Guattari, 2004: 514). Desde luego, habrá que desarrollar un poco esta descripción.

Muchas filosofías, así como muchas teorías lingüísticas –incluido el estructuralismo– toman como punto de partida una distinción nítida entre los estados de cosas (*ta pragmata*, dirían los

griegos) y los regímenes de signos –o lenguajes– que pretenden expresar lo que se piensa respecto a aquellos estados de cosas. Una vez asumida tal distinción, las cuestiones consideradas relevantes se plantean en torno a la relación entre el pensamiento, su expresión lingüística y las cosas, o bien en torno a la manera en que el código semiótico se estructura en tanto tal. La historia de la metafísica es un muestrario de ejemplos del primer tipo, como ocurre ya con el Aristóteles del *Peri Hermeneias* (Aristóteles, 2008: 35-36); el estructuralismo, de nueva cuenta, ilustra bien la segunda posibilidad –como en el Roland Barthes que se esfuerza en reducir el análisis literario al estudio del modo en que los signos se configuran en la obra (Barthes, 2004).

Pero Deleuze y Guattari encuentran una importante desventaja en esta suerte de esquema recurrente: cuando el pensamiento, el lenguaje o el código semiótico se ajustan a él, tienden a conformar dominios claramente diferenciados respecto a los estados de cosas, y ¿cuál podría ser el problema con esto? Que desde el momento en que el pensamiento o sus expresiones son entendidos de tal modo, parece inevitable la tentación de convertir algún objeto del pensamiento –o alguna instancia del lenguaje– en fundamento necesario para todo lo demás. Con base en semejante esquema, casi inevitablemente se otorgará a alguna instancia –las Ideas platónicas, la razón absoluta de Hegel o el significante lacaniano, por ejemplo– el estatuto de fundamento general de la realidad, la clave para la inteligibilidad del todo, el tronco de un pensamiento tipo “árbol” o el eje principal de una “raicilla” (Deleuze, 2002: 196; Guattari, 1996: 91). Si se desea evitar a toda costa este escenario, como ocurre en *El Anti-Edipo* o en *Mil mesetas*, el pensamiento ha de esforzarse por buscar para sí un modelo que le permita entenderse como una instancia que se conecta de manera más directa con los estados de cosas, sin esforzarse en volar por encima de ellos para representarlos correcta o verdaderamente. Y eso se consigue, al parecer, justo con ayuda de la noción “agenciamiento”: un complejo de signos y estados de cosas explica mejor cómo un cierto régimen semiótico marca su impronta en los *pragmata*, y cómo

éstos a su vez alteran el comportamiento de los signos o del pensamiento entendido como sistema de signos.

Ahora bien: un agenciamiento mantiene al mismo tiempo la heterogeneidad entre signos y estados de cosas, pero permite que unos y otros actúen entre ellos. La ontología que resulta de estas coordenadas es una que se esfuerza por mantener el registro del devenir por encima de la presunta estabilidad de las entidades. Esto último es, al parecer, una condición importante para hablar mejor de procesos de subjetivación que de “sujetos” fijos en el ser, al estilo de una *psyché* griega o un *cogito* moderno. Pero, como se verá en seguida, el panorama de la ontología “rizomática” permite entender también cómo un acontecimiento –por ejemplo, un encuentro amoroso considerado habitualmente *contra natura*– puede incidir en el proceso de subjetivación mismo (Pardo, 1992: 156-162).

II. Avispas que se enamoran de orquídeas

En principio, nuestras habituales maneras de pensar nos dirían que dos individuos se enamoran uno del otro de acuerdo con ciertas condiciones. Se trataría, en primer lugar, de sujetos definidos según una gama finita de posibilidades: varón-varón, mujer-mujer, varón-mujer. Si nos viésemos forzados por la discusión, podríamos incluir posibilidades tales como las que hablan de individuos de la misma especie viviente y de individuos de especies distintas. Por otro lado, el enamoramiento y el encuentro mismo se producirían en función de ciertos factores: atracción hacia alguien del mismo sexo, atracción hacia alguien de otro sexo, atracción hacia otra especie, etcétera. Ahora bien: de acuerdo con valores más o menos identificables con la tradición occidental, suele entenderse como *contra natura* el amorío entre individuos del mismo sexo, o tal vez entre representantes de especies distintas. Es curioso, dicho sea de paso, cómo el psicoanálisis freudiano no rehusó la palabra “perversión” para aludir a estas situaciones: ello muestra que no en todos los casos se requiere explícitamente de

la moralidad cristiana –o de una moral religiosa cualquiera– para considerar que un comportamiento resulta “desviado” respecto a la norma (Freud, 1992: 123).

Conviene subrayar los supuestos de una descripción como ésta: hay individuos o “sujetos” dotados de características más o menos estables, y hay ciertas condiciones que permiten que alguno de ellos se enamore de alguno más. Esas condiciones pueden ser entendidas, diría el propio Deleuze, como “emisión de signos amorosos” que hacen que alguien se vuelva único para alguien más (Deleuze, 1989). Si todo se redujera a esto, llamar *contra natura* a un tipo peculiar de encuentro amoroso revelaría tal vez una concepción estrecha de lo que *natura* puede hacer, pues bien podría darse el caso, por ejemplo, de que “naturalmente” una mujer se sintiese atraída por otra. Sin embargo, el esbozo ontológico de la sección anterior nos alerta acerca de que las cosas no pueden ser tan simples –no al menos para Deleuze y Guattari.

Aquí puede traerse a cuento, por fin, el ejemplo de la avispa y la orquídea con el que inicia *Mil mesetas*:

La orquídea se desterritorializa al formar una imagen, un calco de avispa; pero la avispa se reterritorializa en esa imagen. No obstante, también la avispa se desterritorializa, deviene una pieza del aparato de reproducción de la orquídea; pero reterritorializa a la orquídea al transportar el polen. La avispa y la orquídea hacen rizoma, en tanto que heterogéneos. Diríase que la orquídea imita a la avispa cuya imagen reproduce de forma significativa (mímesis, mimetismo, señuelo, etc.). Pero eso sólo es válido al nivel de los estratos –paralelismo entre dos estratos de tal forma que la organización vegetal de uno imita a la organización animal del otro–. Al mismo tiempo se trata de algo totalmente distinto: ya no de imitación, sino de captura de código, plusvalía de código, aumento de valencia, verdadero devenir, devenir avispa de la orquídea, devenir orquídea de la avispa, asegurando cada uno de esos devenires la desterritorialización de uno de los términos y la reterritorialización del otro, encadenándose y alternándose ambos según una circulación de intensidades que impulsa la desterritorialización cada vez más lejos. No hay imitación ni semejanza, sino surgimiento, a partir de un rizoma común que ya no puede ser atribuido ni sometido a significativo alguno (Deleuze y Guattari, 2004: 15-16).

¿Qué quiere decir este denso pasaje? En primer lugar, conviene mantenerse alerta frente al riesgo de entender la imagen de la avispa y la orquídea como metáfora de algo: por desconcertante que parezca, Deleuze y Guattari hablan aquí estrictamente del insecto y de la flor a las que solemos dar esos nombres. Puede entenderse por qué: mal se avendría una metáfora con una filosofía que emprende una crítica generalizada a la noción de representación. ¿Y bien? La historia de la avispa y la orquídea tiene otra finalidad: hablar de un caso en el que un acontecimiento, en el seno del devenir generalizado, marca el momento en que dos entidades devienen otra cosa. Puede anticiparse, claro está, que “devenir otra cosa” es una noción importante a su vez cuando se piensa en procesos de subjetivación.

Sólo se puede hablar de que una planta “imita” la forma de una avispa –o de “imitación” en general– a condición de suponer que una planta es exactamente lo que es y no otra cosa, y que por tanto debe “disfrazarse” de avispa para atraer a un insecto poco perspicaz. Más aún: una orquídea es *lo que debe ser*, y entonces definitiva y literalmente engaña a la incauta avispa para lograr la polinización. Pero esta manera de hablar hace de la orquídea un objeto ontológicamente estable, tanto que sólo a costa del engaño puede pasar por otra cosa y, claro, la también estable avispa debe ser un insecto capaz de caer en la trampa.

Según la crítica de Deleuze y Guattari, esta situación atrae sobre sí todos los problemas del mundo, pues una realidad que incluye entidades que no pueden ser sino lo que son “por naturaleza” es exactamente el tipo de escenario filosófico que solicita a gritos un fundamento que lo organice. Podría invocarse para ello a la “Idea” –en el sentido platónico del término– que hace de la orquídea lo que ella es, o bien a la “esencia” o modo de ser propio de la flor que nunca será un insecto, y la del insecto que no se convierte en orquídea sino falsamente, etcétera. Pero las cosas cambian bastante si se abandona lo que nuestros autores llaman “nivel de los estratos” –donde las entidades aparentan estar constituidas de modo básicamente estable (Deleuze y Guattari, 2004: 512)–. Cuando se mira desde el nivel

de los agenciamientos, aparece el devenir y sus transformaciones respecto tanto a los estados de cosas como a los códigos de signos.

Es a propósito de estos movimientos que Deleuze y Guattari introducen los términos “desterritorialización” y “reterritorialización” (Deleuze y Guattari, 2004: 15-17). Una entidad estratificada –avispa, orquídea o persona– es básicamente un segmento de “territorio” ordenado de modo relativo: un estado de cosas que se organiza de acuerdo con un código peculiar, justo el de la “avispa”, la “orquídea” o el ser humano. Pero los territorios así organizados no son inmóviles: hay elementos en ellos que tienden a descodificarse, a trazar “líneas de fuga” –por utilizar otra célebre expresión de *Mil mesetas* (2004: 213-238). Así, lo que ocurre entre la orquídea y la avispa es que la segunda recodifica la flor, mientras que ésta se descodifica para admitir los signos propios del animal y, claro, el movimiento inverso es también parte del juego: heterogéneos como son, la avispa y la orquídea se agencian y devienen otros. Nada será lo mismo después de su encuentro amoroso.

A lo anterior debe añadirse que ni la avispa ni la orquídea –ni las personas, ni el resto de las entidades– son, en tanto avispas, orquídeas o personas, entidades estratificadas “puras” y ajenas a territorializaciones y desterritorializaciones previas. Algo o alguien siempre es lo que resulta de devenires anteriores, devenires que en algún instante de reterritorialización dieron lugar a ese estado de cosas conocido con el nombre “avispa” o con el de “persona”, por ejemplo. La realidad entera, de este modo, se define en términos de procesos que van de la desterritorialización a la estratificación y viceversa. Tal cosa es justamente lo que corre el riesgo de ser olvidado cuando se piensa según los modelos “árbol” o “raicilla”, pues tales estilos llevan a concebir la realidad como un conjunto de entidades más o menos fijas. Los amores monstruosos, las “perversiones” *contra natura* muestran, por el contrario, que la naturaleza nunca determina a algo o alguien para toda la eternidad. El encuentro de la orquídea y la avispa genera una serie de devenires que dan lugar a orquídeas que son insectos tanto como a avispas vegetales. Puestas

así las cosas, tal vez no cueste demasiado imaginar lo que el ejemplo de *Mil mesetas* tendría que decir desde el punto de vista de una teoría de la subjetivación.

III. Del sujeto a la subjetivación

En esa tradición filosófica contra la cual se sitúan Deleuze y Guattari, el término “sujeto” ocupa un lugar similar al de nociones como “Idea” y “esencia”. A partir de Descartes, por lo menos, la mayor parte de la filosofía tiende a suponer que hay algo estable en lo más íntimo de los individuos humanos, y que lo que hace y deja de hacer cualquiera, lo que piensa y deja de pensar, en buena medida depende de aquella instancia (Descartes, 1999). Pero no es imprescindible identificar a tal subjetividad con la *res cogitans* cartesiana: un cierto énfasis en el cuerpo podría contar como versión alternativa de una misma clase de “sujeto estable”. La condición para un sujeto de esa índole no es exactamente pertenecer al reino de las cosas espirituales o al de las materiales; es, más bien, que alguien sea capaz de permanecer idéntico a sí mismo a pesar de los cambios accidentales y otras peripecias ontológicas.

Esta manera de entender al sujeto tiene consecuencias importantes. Una de ellas remite al hecho amoroso: si el sujeto es una sustancia –espiritual o corpórea– entonces el amor no pasa de ser una modificación, una propiedad o una relación, pero en todo caso algo que no alteraría por sí mismo la naturaleza de la sustancia subjetiva primigenia. Siempre habría una suerte de “Yo” predeterminado que adquiriría, en tanto sustancia, la propiedad de “estar enamorado”, o bien ejercería la acción de amar, etcétera. Pero a pesar de las alegrías y las tristezas, el amor y los encuentros amorosos dejarían a este presunto “Yo” siendo básicamente el mismo, tal vez sólo más o menos feliz o desdichado respecto a un estado anterior. El amor sería un accidente, en el pleno sentido aristotélico de la palabra (Aristóteles, 2000: 238; Düring, 1990: 416).

Otra consecuencia de la perspectiva que hace del sujeto una entidad estable es que su propia naturaleza tendría que determinar el objeto de sus amores. Así, por ejemplo, si la naturaleza es entendida como “masculina” o “femenina”, en términos de lo que Judith Butler llamaría “la matriz heterosexual” (Butler, 2007), se tendría que amar exclusivamente a un miembro del sexo opuesto –y evitar, desde luego, a las o los representantes del propio–. Incluso puede pensarse en los mismos términos pero a la inversa, y suponer así que la “naturaleza” homosexual de una persona la lleva de manera inevitable a desear una mujer si se es mujer, o un varón si se es varón. En el fondo, y como Butler diría, eso sigue jugando con los patrones de la matriz heterosexual “pervertida” –desviada de la norma, pero acorde tal vez con una norma distinta.

Claro, probablemente sea así y probablemente exista algo en la naturaleza de las personas que las convierta en heterosexuales o en homosexuales. Sin embargo, concederle tanto a una naturaleza ontológicamente estable resulta una pobre explicación para un hecho complejo. Es en este punto conviene volver al tema de Deleuze y Guattari, y al de los amores de las avispas y las orquídeas. Piénsese, por ejemplo, en una persona con una identidad bastante elaborada: es, al mismo tiempo, lesbiana y mazahua, y sus ingresos económicos –resultado de su trabajo como empleada doméstica– la sitúan en uno de los sectores más pobres de la población nacional. ¿Cuál de todos estos factores, si acaso alguno, es el que expresa más o mejor el tipo de sujeto que “naturalmente” sería? O bien nos resignamos a decir que se trata de un ser humano que por aristotélico accidente es indígena o por accidente es lesbiana o pobre, y tal vez por accidente sea mujer, o bien buscamos otro modo de explicar lo que ella es en función de esa maraña de factores que constituirían su identidad.

Cuando se tiene un complejo así, y al mismo tiempo se piensa a la subjetividad como una entidad estable, se tiende a imaginar que “detrás de” o “debajo de” las propiedades presuntamente accidentales se encontrará algo como una identidad. Pero, ¿qué identidad? ¿La de la mujer? ¿La de la mujer lesbiana? ¿O es más importante que se trate

de una mujer del pueblo mazahua? Las perplejidades respecto a lo que permitiría definir mejor a una persona en tanto sujeto sólo son parte del problema. La otra parte tendría que ver con las posibilidades de alguien así en un mundo como el nuestro: asumir que alguien tiene una identidad básica o única en tanto entidad subjetiva tal vez obligue a ese alguien a vivir una existencia que no necesariamente resultaría la que ella quisiera. Si nuestra mujer mazahua, lesbiana y de economía precaria tiene que elegir, por ejemplo, entre la lealtad a los valores de su familia y algún amor ciudadano, ¿es forzoso que renuncie a alguna de las dos cosas para conservar la otra?

Tanto la perplejidad teórica como las dificultades prácticas adquieren al menos un cariz distinto si se piensa que alguien no es ni tiene por qué ser, de una vez y para siempre, representante de un tipo de subjetividad específica y definida. En este punto el vocabulario de Deleuze y Guattari puede resultar especialmente útil: desde la perspectiva de los estratos alguien siempre es igual a sí mismo, pero desde el punto de vista de los agenciamientos se revela cómo esa “mismidad” es el ámbito en que diferentes estados de cosas y diferentes códigos de signos se alternan, se equilibran, se desterritorializan o se reterritorializan de maneras novedosas. Frente a las aporías suscitadas por una noción más bien rígida de “subjetividad”, pensar en términos rizomáticos permitiría apostar más bien por la subjetivación como proceso indefinido, susceptible de resultar en modos y vías no necesariamente previstos por estilos de pensamiento algo más “arbóreos”. Todo esto complica la teoría, pero resulta muy sugerente para la práctica.

En especial, el amor dejaría de lucir como una propiedad o un mero accidente aristotélico. Si se transita por los caminos de la ontología de *Mil mesetas*, los amores de cada cual serán parecidos al acontecimiento de la avispa que deviene orquídea y la orquídea que se reterritorializa como avispa. El acontecimiento del amor tendría que convertirse en un laboratorio para la creación de realidades no contempladas antes. La cuestión, claro está, será medir esta serie de ideas contra la exclusión y la opresión que enfrentan tantas y tantos hoy día. ¿Tienen Deleuze y Guattari algo que decir al respecto?

Bibliografía

- ARISTÓTELES (2000). *Metafísica*. Madrid: Gredos.
- _____ (2008). *Tratados de lógica II*. Madrid: Gredos.
- BARTHES, R. (2004). “Introducción al análisis estructural de los relatos”, en Barthes *et al.*, *Análisis estructural del relato*. México: Coyoacán.
- BUTLER, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- DELEUZE, G. (1989). *Proust y los signos*. Madrid: Anagrama.
- _____ (2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- DELEUZE, G., y Guattari, F. (1985). *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós.
- _____ (1997). *¿Qué es la filosofía?* Madrid: Anagrama.
- _____ (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- DESCARTES, René (1999). *Discurso del método. Meditaciones metafísicas*. Barcelona: Folio.
- DÜRING, I. (1990). *Aristóteles. Exposición e interpretación de su pensamiento*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- GUATTARI, F. (1976). *Psicoanálisis y transversalidad. Crítica psicoanalítica de las instituciones*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- _____ (1996). *Caosmosis*. Buenos Aires: Manantial.
- FREUD, S. (1992). *Obras completas. Volumen 7 (1901-1905)*. Buenos Aires: Amorrortu.
- PARDO, J. L. (1990). *Deleuze: violentar el pensamiento*. Bogotá: Cincel.

Teorías literarias



La muerte del autor y la institucionalización de la autora: reflexiones sobre la figura autoral femenina¹

Nattie Golubov
Universidad Nacional Autónoma de México

En su manifiesto de 1968, “La muerte del autor”, Roland Barthes en unos cuantos párrafos exitosamente arrasa con el argumento biografista tradicional que adscribe al autor de una obra literaria el control absoluto sobre su significado. Tiempo atrás, cuando los formalistas rusos se entregaron al estudio de la literaturidad poniendo énfasis no en el contenido sino en la forma de una obra literaria, dieron un primer paso en el desplazamiento del autor del lugar que había ocupado como sujeto creador en la teoría literaria, pero no fue sino hasta Barthes que la autoridad del autor quedó subordinada completamente a la escritura, un giro que el posestructuralista vinculó directamente con un aumento en el poder interpretativo de los lectores, a quienes les otorgó la libertad de explorar la obra en cualquier nivel de significación y desde cualquier perspectiva que quisieran dado que, nos dice Barthes, toda escritura inevitablemente escapa el dominio –la autorización, la autoridad, la inscripción– de su autor porque el discurso (en la formulación foucaultiana) exige como su condición misma la muerte del autor: “en cuanto un hecho pasa a ser *relatado*... la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura” (Barthes, 1987: 66).

Para la crítica literaria este fue un momento liberador que efectivamente independizó al texto de su subordinación a la vida y opiniones de su creador, quien se transformó en una mera ficción –una “proyección” en términos foucaultianos (2009: 123)– fabricada por el lector que, empeñado en buscar un origen, una causa, una intención detrás y anterior al texto que permita estabilizar su sentido al encadenar el juego de la semiosis infinita a la biografía, participa de nuestra idolatría romántica por la “maravillosa singularidad del escritor” (Barthes, 1985: 32). Al menos en principio, las estrategias y propósitos de la lectura que se han pluralizado, así como las metodologías que se han diversificado, ahora irreverentemente pueden prescindir de ese agente inventor propietario otrora respetado y admirado cuya singularidad es ubicua en su obra y, por supuesto, anterior a ella: era un origen que, en palabras de Barthes, ubicamos en la “identidad del cuerpo que escribe” (1987: 65).

En este modelo, el signatario de una obra goza de un control cuasi-divino sobre ella porque tiene el poder de la omnisciencia y la omnipresencia que le permite *in ausencia* regular su interpretación. Anteriormente, el papel del crítico –como de todo lector– estaba supeditado al poder del dominio de la figura autoral dado que las explicaciones del texto originaban en lo que se sabía y especulaba de ella además de todo lo que el autor decía de sí mismo y de su vocación, y por lo tanto la lectura estaba definida y limitada por la subjetividad, la conciencia, las intenciones, la psicología y la vida del autor individual. La lógica de este modelo de autoría ofrece un papel estrictamente restringido para el lector o crítico, limitado a especular acerca de las intenciones del autor, reconstruir sus ideas y develar su presencia en el texto literario. Como consecuencia de este radical cuestionamiento del imperio del autor, Juan Manuel Zapata ha señalado que “para toda una generación de estudiosos de la literatura, la figura del autor se desdibujaría para siempre del horizonte literario” (2011: 37).

Para la crítica literaria feminista, esta emancipación de la autoridad autoral ha tenido consecuencias ambivalentes, algunas de las

cuales son tema de este ensayo. Si el autor ha muerto para dar paso al lector y al crítico, ¿también hemos sepultado a la escritora? ¿Qué significa escribir como mujer y por qué es todavía una pregunta fundamental para la teoría literaria feminista incluso, quizá, la pregunta más importante? En respuesta a estas interrogantes quiero esbozar el argumento de que lo mundano en la biografía de las escritoras en tanto mujeres constituidas por y en el sistema sexo-genérico son necesarias para el feminismo dedicado al análisis literario, por muy complicados que sean ahora los términos ‘presencia’, ‘mujeres’ y ‘experiencia’, todos puestos en duda por el feminismo posestructural (Alcoff, 1989). ¿Qué arriesgaría el proyecto feminista si aceptara el planteamiento de una intertextualidad radical sin origen en un cuerpo situado o una discursividad infinita en la que únicamente hay posiciones-sujeto femeninos o masculinos mas no cuerpos atravesados por la diferencia? ¿En dónde ha quedado la historicidad de las obras literarias y de la figura del autor?

Esta pregunta acerca de la autoría es central para el proyecto feminista en general, y es el núcleo de la crítica feminista en particular, porque se centra en problematizar la relación entre la subjetividad y el lenguaje, entre el sujeto del enunciado y el acto de enunciación, entre el cuerpo, la experiencia y el proceso creador. Aunque Roland Barthes no menciona esta relación entre sujeto y lenguaje directamente en su famoso ensayo, es a partir de su texto que se instaura toda una serie de polémicas alrededor de la desaparición de un tipo moderno de sujeto/autor tiránico (Barthes, 1987: 66) que ha dejado de ser una entidad (una identidad) estable y narrable. Su manifiesto critica esta concepción romántica del autor así como la tendencia, por parte del lector, de explicar la obra a partir de la biografía del autor, de tal forma que sus experiencias y opiniones sirven como guía y explicación de su obra. Las historias de vida autorales anteceden su representación literaria y por tanto el texto se trata como una expresión simple y directa de la experiencia individual que podemos conocer gracias a lo que Pierre Bourdieu llama la “ilusión biográfica” que descansa sobre el postulado del “*sentido de la existencia contada*” (2011: 122).

Esta idea presupone que el autor tiene la capacidad de fungir como intérprete objetivo de sus acciones y pensamientos así como dueño del lenguaje, por lo que la obra sería únicamente el vehículo del significado que el escritor quiso darle. En este sentido, en última instancia la obra sería siempre autorreferencial: en cierta medida todo texto literario sería autoficcional, una síntesis de lo autobiográfico y lo literario o una manifestación incluso no consciente de alguna dimensión del yo. En esta dinámica, el lector sencillamente tendría que entender lo que el autor deseó comunicar con base en un relato biográfico soportado por el nombre propio (Bourdieu, 2011: 125). Por otro lado, la lectura constituiría una actividad reverentemente pasiva de reconstrucción que cotejaría la ficción (auto) biográfica con su manifestación poético-literaria, práctica basada en la noción de que la literatura es “representación mimética” (Kamuf, 1999: 43).

La eliminación de la figura del autor por parte de Barthes es, en un nivel, revolucionaria, ya que anuncia el fin de la hegemonía de una figura históricamente creada, imbricada en el individualismo moderno y reubica al lector al centro de la reflexión teórica y de la realización del texto. Pero en Barthes este lector no es más que una hipótesis escasamente teorizada aunque, como su figura del autor, es una instancia masculina del acto de comunicación literario: Barthes sustituye una posición soberana por otra: “el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor” (1987: 71). Dada esta sucesión, resulta ligeramente irónico que en el momento en que muere el autor para ser sustituido por el lector en una dramática lucha por el control del texto, el feminismo apenas empieza a desarrollar las herramientas necesarias para recuperar e interpretar una tradición literaria femenina.

Esta ironía la percibe Nancy Miller, quien señala que la teoría de la muerte del autor no parece conducir a novedosas formas de reflexionar acerca de la figura autoral femenina, más bien “reprime e inhibe cualquier discusión de toda identidad autoral” (Miller, 1988: 104) y por lo tanto de cualquier identidad e identificación de la escritura con la escritora. Quizá la declaración independentista

de Barthes ha sido prematura cuando se trata de mujeres autoras ya que éstas histórica y culturalmente han gozado de un estatus menor en el campo intelectual, carentes del capital cultural y simbólico otorgado a esos patriarcas de los que Barthes reniega, hijo desobediente aprisionado en la dinámica de la ansiedad de la influencia elaborada por Harold Bloom (1997) ya por todos conocida.

En términos generales este acto iconoclasta postestructuralista coincidió con el creciente interés de la crítica feminista en revisar el canon literario instituido y resguardado en las instituciones académicas y políticas editoriales prevalecientes, recuperar una tradición femenina del anonimato o el olvido en que se encontraba; la crítica feminista discutía la existencia de una escritura femenina cuya energía surgía de la experiencia encarnada de la feminidad; también ofrecía explicaciones de la posición marginal de las mujeres en el campo intelectual, los géneros que tenían derecho a explorar en tanto lectoras y escritoras así como aquellos que tenían prohibidos. Como se apreciará por la lista, todas estas tareas dependen del supuesto y la aserción de un vínculo entre la corporalidad y la creatividad, porque como a las mujeres se les define por su cuerpo, el origen y la evidencia visible de su diferencia, es a partir de la firma de una mujer en el texto que buscamos alguna diferencia textual, la desviación de alguna norma o su afirmación. Entonces, resulta que los argumentos posestructuralistas como el de Barthes desafiaron los métodos convencionales para interpretar textos literarios al desautorizar al autor como garante del significado, lo que supone rechazar la existencia e importancia para la comprensión de las huellas textuales de su corporalidad, una estrategia que debilita los cimientos de buena parte de la actividad crítica del feminismo cultural.

Para la crítica feminista, la destrucción de la autoridad ha significado la desmitificación del sujeto masculino de la razón teórica y práctica cuya conciencia y representación supuestamente era neutra porque oblitera o absorbe la diferencia. Ahora, al menos en teoría, el autor ya no puede beneficiarse de su género; su obra no se evalúa a partir de su corporalidad ni de su supuesta universalidad. Ese

yo soberano cuya autoridad –cuya integridad– descansa sobre su conciencia de sí, sobre su capacidad de ser dueño de un dominio interior, un yo cuya autoridad no depende sólo de un cuerpo porque radica en una conciencia singular, no es más que una posición en el lenguaje, un efecto del tejido discursivo. En este sentido, no cabe duda de que la muerte del autor debe celebrarse por la crítica feminista porque ya no debemos rendir honores a una figura consagrada cuyo poder cultural y simbólico reside en la negación, fetichización o expulsión de lo femenino, la otredad y el desdén por las mujeres que escriben. Han sido pocas las ocasiones en las que las mujeres han ocupado una posición autoral poderosa, y cuando han superado los obstáculos materiales, sociales y psíquicos por medio de estrategias como el uso de pseudónimo o abatiendo la ansiedad de la autoría, el costo personal ha sido muy alto.

¿En qué más nos beneficia la muerte del autor? Voy a responder por medio de Virginia Woolf. Casi al final de *Una habitación propia* la narradora describe una experiencia de lectura interesante. Tras leer una buena cantidad de obras escritas por mujeres, decide tomar una nueva novela escrita por un contemporáneo suyo. A diferencia de la experiencia de lectura de la escritura femenina, el “estilo masculino” le resulta realmente “una delicia”, dice, porque

indicaba tal libertad mental, tal libertad personal, tal confianza en uno mismo. Se experimentaba una sensación de bienestar ante aquella mente bien alimentada, bien educada, libre, que nunca había sufrido desvíos u oposiciones, que desde el nacimiento había podido, al contrario, desarrollarse con plena libertad en la dirección que había querido.

Pero tras leer un par de capítulos, continúa la narradora:

me pareció que una sombra se erguía, cruzando la página. Era una barra recta y oscura, una sombra con la forma de la letra “I”. Empezaba una a inclinarse hacia un lado y hacia el otro, tratando de vislumbrar el paisaje que había detrás. No se sabía a ciencia cierta si se trataba de un árbol o de una mujer andando. Siempre le hacían a una volver a la letra “I”. Tanta I empezaba a cansar (2008: 72).²

Este yo, este “eye” que el postestructuralismo ha desenmascarado como un efecto discursivo aún incide contundentemente en los procesos socioeconómicos y político-sociales que violentan a las mujeres. Pese a que este sujeto ha sido embestido por la deconstrucción teórica, en el campo literario todavía impera el triángulo edípico del autor frente a su obra:

es el padre, ya que da su nombre y fija sus reglas; es la madre, ya que la engendra, desde sus entrañas; es el hijo, ya que su existencia en tanto que autor está determinada por la aparición previa de la obra (Premat, 2006: 315).

Si, además, aceptamos con Émile Benveniste (1997) que este “yo” existe en virtud del lenguaje, y que su enunciación supone la existencia de un “tú” que incluso puede ser el propio yo ubicado como un otro, su propio interlocutor, la “mujer andando” de Woolf simplemente desaparece como sujeto de la interlocución intersubjetiva. El fin de este yo de ninguna manera impide que se reinscriba a las mujeres y lo femenino como Otro (Miller, 1982: 70): es tan soberano que incluso puede reabsorber lo femenino en sí mismo (pensemos simplemente en la figura del doble o el espacio de la locura).

Tomando en cuenta que este yo –este “I”– es la marca textual de un sujeto autónomo que todo ve (la interioridad propia y ajena están disponibles para la penetración de su punto de vista por medio de la introspección y su dominio visual del mundo exterior a sí mismo evidencia de la extensión de su dominación), la deconstrucción del autor implica la deconstrucción de un tipo de masculinidad literaria y de una relación entre texto y autor. Si este fuese el caso, no sería tan extraño que la desaparición del autor coincida con el surgimiento de la escritora como foco de estudio para el feminismo académico: la autora en este momento empieza a ser construida, a ser formada, a ser identificada y a ser institucionalizada, ya sea como miembro de un panteón y canon femeninos y un tipo de posición sujeto escribiente y textual sin precedente o como partícipe marginal del campo literario y sus instituciones. La literatura occi-

dental es una literatura que funciona alrededor del sujeto, problematiza y dramatiza la individualidad, se regodea en la singularidad e impone la obsesión con la originalidad que inspira buena parte de la biografía literaria que institucionaliza la relación entre biografía y texto. Progresivamente, el escritor se vuelve personaje, personaje de autor, cuya trayectoria biográfica determina el sentido de los textos, perpetuando así la ilusión biográfica que descansa sobre la existencia imaginaria de la vida organizada del autor detrás del texto (Lee, 2009). Aunque esta identidad sea sólo una fantasía, es un constructo masculino, origen y producto del texto. Con esto en mente, y como señala Toril Moi, “Si hemos de deshacer esta práctica machista de autoridad, hemos de dar un paso hacia delante y proclamar junto con Roland Barthes la muerte del autor” (2008: 73).

Pero ¿qué pasa cuando matamos a la autora? ¿Conviene al feminismo sumarse a la crítica posestructural que divorcia al autor de su obra? Peggy Kamuf, una de las traductoras de la obra de Jacques Derrida al inglés, asume la postura posestructuralista para criticar esa práctica feminista que “queda atrapada en el tipo de determinismo biológico que en otros contextos se reconoce como una instancia primaria de sexismo antifeminista” (1999: 206). Esta perspectiva determinista que supone que la escritura tiene sexo y que la identidad de género produce una marca textual, es presa de una práctica tautológica porque al reducir a la obra literaria a la identidad de la firma reproduce la lógica de que “una ‘identidad femenina es aquella que firma con un nombre femenino... es decir, la escritura de mujeres es una escritura firmada por mujeres” (207). Este tramposo círculo interpretativo permite que una lectora encuentre en el texto lo que busca porque da por supuesta la existencia de la evidencia de alguna condición histórica, del desafío a esa condición, o de la vida de la autora. Esta crítica basada en la atribución es resultado de la convención, nos dice Kamuf, pero se complica ante una obra anónima, que debe leerse “a ciegas” (1999: 207). Por ejemplo, tras reconstruir las múltiples interpretaciones que se le han dado a las *Cartas de amor de una monja portuguesa* publicadas anónimamente

en 1669 que argumentan una de dos posturas, que fueron redactadas por una mujer o por un varón, Kamuf concluye con la propuesta de que ante la imposibilidad empírica de comprobar el sexo del autor, la crítica feminista debe postular a una mujer escritora, el texto debe leerse *como si* lo hubiese escrito una mujer, identificando un lugar discursivo, una posición subjetiva imaginaria que permitiría entender la escisión en la identidad entre la autora y sus ficciones.

La postura de Nancy Miller es contraria a la de Kamuf porque argumenta que históricamente las escritoras jamás han ocupado una posición de dominio ni sobre sí mismas ni sobre su obra. Su respuesta a Kamuf es que al examinar a una autora en tanto cuerpo marcado se visibiliza “la marginalidad, la excentricidad y la vulnerabilidad de las mujeres” y se desafía la “confianza del discurso humanista en tanto *universalidad*” (Miller, 1982: 52). Dado que la posición histórica de las mujeres ha sido diferente en el campo intelectual, su inserción en él tendrá efectos diversos y, en opinión de Miller, es muy precipitado descartar la noción de autoría femenina dado que es un gesto que “reautoriza nuestro olvido” (1982: 69). Retomemos la idea de la firma, que no necesariamente garantiza la autenticidad o sinceridad del origen de la experiencia en la perspectiva posestructural. Imaginemos que un hombre firma como mujer un texto con un personaje focal femenino: lo que analizaríamos es la forma en que lo femenino está figurado en la obra, los códigos que se despliegan para trazar y fijar las coordenadas de las masculinidades y feminidades, en fin, los regímenes de significación en juego en el texto y los efectos ideológicos que sugieren independientemente de la biografía del autor, porque su cuerpo marca un límite, no puede hablar desde la materialidad del cuerpo de las mujeres. Aunque como lectoras *feministas* jamás se nos ocurriría emplear el criterio de autenticidad a este texto, debemos reconocer que un escritor puede hablar acerca de las mujeres, puede incluso hablar *desde lo femenino* porque es una parte de sí mismo. Si ese mismo texto llevara la firma de una mujer ¿cómo lo leeríamos? ¿Qué o quién autoriza la interpretación?

¿Importa quién habla? Esta pregunta tiene sentido porque una escritora no domina su texto sólo porque una mujer ocupa ese lugar de enunciación del yo soberano, ya que también debe de modo necesario cambiar el enunciado. Sabemos que cuando las mujeres escriben en géneros literarios clasificados de manera convencional como masculinos deben torcerlos y ajustarlos; muchas veces simplemente los descartan porque no permiten la articulación verosímil de una voz otra: así que no se trata de sustituir a un yo por otro, a un autor por una autora, de ocupar ese lugar privilegiado del sujeto en el lenguaje, dado que los enunciados forman narraciones y estructuras simbólicas propias de una cultura, hablamos de quienes somos, del yo que somos, por medio de los relatos disponibles culturalmente para hacerlo. Estos relatos están profundamente marcados por códigos culturales dominantes que determinan los significados de la mujer como signo porque constituyen “un conjunto de posibilidades históricas” que permiten y regulan su representación (Butler, 1988: 521). Aunque, para adaptar terminología butleriana, una autora podría *performar* una masculinidad textual históricamente disponible, así como un autor puede sin reparo alguno *performar* la femineidad (abundan las obras con una narradora o personaje focal femenino pero firmadas por un varón), una puesta en escena de la identidad que sin duda trastoca la relación entre cuerpo, género y texto, es difícil ver cómo esta escenificación contribuye a un proyecto feminista que busca la emancipación subjetiva de las mujeres. Es precisamente por esta vertiente del posestructuralismo que Jonathan Culler puede escribir algo así:

Para una mujer leer como una mujer no es repetir una identidad o una experiencia ya dada sino representar un papel que construye con referencia a su identidad como mujer, que también ha sido construida, de manera que la serie puede continuar: una mujer leyendo como una mujer leyendo como una mujer. La no coincidencia revela un intervalo, una división dentro de la mujer o de cualquier sujeto lectora y la “experiencia” de ese sujeto (Culler, 1998: 61).

La posición sujeto disponible para una lectora también es fundamental para la interpretación del texto. Leer “como hombre” puede

llegar a ser una experiencia placentera o liberadora para una mujer, dado que es una oportunidad para ocupar una posición de poder; pero también puede ser una experiencia desagradable ese sometimiento al poder del texto: basta con recordar alguna experiencia de lectura en la que a los personajes femeninos se les trata como objeto sexual o fetiche del deseo masculino en un mundo ficcional regido por una economía homosocial: puede ser indignante, enfurecedora o al menos incómoda. Como lectoras y escritoras las mujeres no hemos mantenido la misma relación que los varones con la institución del autor, ni con la noción de origen, no nos hemos sentido “lastradas con *demasiado* yo, ego, cogito” como los varones: sólo quienes han tenido que soportar el lastre de ese yo omnipresente que aburre y estorba a Woolf pueden “jugar a no tenerlo” (Miller, 1988: 106).

Desde el proyecto de la crítica literaria feminista ¿qué se gana con conservar la noción de la autora empírica y de los paratextos que remiten a ella? Sin duda en algunos contextos nacionales y culturales es indispensable continuar con la elaboración de historias literarias sin exclusiones. Pero jugar con el supuesto de una lectora mujer también puede ser un ejercicio productivo si nos ayuda a entender nuestros horizontes de lectura y su influencia en un proceso de lectura situado: la corporalidad no determina ni garantiza una escritura diferente pero indudablemente incide en la relación dinámica entre texto y autora, entre texto y lectora, entre lectora y figura autoral. No obstante, también es arriesgado explicar un texto a partir del supuesto de que el cuerpo de la autora inevitablemente deja en él su huella porque implica una simplificación del proceso de producción y recepción de la obra.

Sara Mills (1995) atinadamente sugiere que un modelo feminista de análisis textual debe considerar las interacciones entre elementos literarios y no literarios tal como las convenciones genéricas, políticas editoriales y modas literarias vigentes en el momento de la creación de un texto, su público meta e implícito así como su audiencia real además de las posiciones de sujeto discursivas normativizadas disponibles en determinados contextos socio-históricos y

culturales. Las relaciones intensamente mediadas entre una obra y su contexto de producción y recepción son muy dinámicas y cuando las incorporamos en el análisis literario, como sugiere Rita Felski, podemos hacerle justicia a la singularidad de la obra y entender la resonancia que tiene entre sus lectoras incluso siglos después de haberse publicado (Felski, 2011: 508).

La teoría literaria ha anunciado la muerte de la figura autoral sin consultar a las autoras, una vez más absorbiendo a las mujeres en una tendencia universal masculina pese a que todavía importa mucho quién escribe y quién lee, en particular para las mujeres que han perdido y cotidianamente siguen perdiendo su nombre, cuyas firmas desaparecen al cuerpo: pensemos en casos célebres como J. K. Rowling, autora de *Harry Potter*, quien también ha quedado oculta tras el nombre Robert Galbraith, autora de novelas detectivescas. Quiero concluir con una sugerencia: para el feminismo la pregunta que debe ocuparnos no versa sobre qué es un texto feminista o quién una autora feminista, sino cómo producimos lecturas feministas de textos de cualquier autora o autor. Juntar las palabras ‘mujer’ y ‘lectura’ requiere de una teoría de las mujeres como lectoras: ¿Quién es este sujeto que lee, qué prácticas y estrategias lectoras despliega y cómo están marcadas por el género?

Una sociología de la lectura y del campo intelectual nos ayudaría a impulsar este proyecto que evita la reproducción de universalismos y esencialismos: una contextualidad radical (Grossberg, 2009) como la que caracteriza a los estudios culturales operaría en diferentes niveles y ámbitos de análisis, desde el texto y el entorno discursivo en el que se articula el yo/tu ficcional –recordemos que el acto de narrar es en sí mismo ficticio (Culler, 1993: 48)– hasta las posiciones designadas para autoras en la economía de ese campo de poder que es el campo literario, sin necesariamente establecer una relación causal o de reflejo entre una posición-sujeto textual y una escritora. El contexto no sería un telón de fondo inerte como podría serlo un relato biográfico o una descripción de una situación socio-histórica: un contexto está formado por una serie de relaciones de poder inestables ancla-

das en la materialidad. La ventaja de esta noción de contexto es que nos permite articular fenómenos pertenecientes a distintos niveles de análisis y ámbitos de la realidad (discursivos y no discursivos) sin necesariamente establecer relaciones causales entre ellos porque pueden ser esencialistas:

El objeto de atención inicial de los estudios culturales nunca es un texto aislado, sino un conjunto estructurado de prácticas –una formación cultural, un régimen discursivo– que ya incluye las prácticas discursivas y no discursivas. Pero incluso una formación de éstas debe ubicarse en formaciones superpuestas de la vida cotidiana (como un plano organizado del poder moderno). El discurso en los estudios culturales es un hecho integral –público–. Por consiguiente, la cultura se considera siempre parcialmente constituida por su inserción en el contexto política y económicamente constituido de la vida cotidiana (Grossberg, 2009: 34).

Notas

¹ Este artículo es resultado del trabajo realizado en el marco de los siguientes proyectos de investigación: *Horizontes teóricos y críticos en torno a la figura autoral contemporánea* (clave IN405014-3), del Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT), con financiamiento de la DGAPA-UNAM y de *¿Corpus auctoris? Análisis teórico-práctico de los procesos de autorización de la obra artístico-literaria como materialización de la figura autoral* (FFI2012-33379) que lleva a cabo el Grupo de Investigación Consolidado Cuerpo y Textualidad (2009 SGR 651) de la Universitat Autònoma de Barcelona.

² En inglés “I” es el pronombre personal sujeto de la primera persona; se pronuncia igual que el sustantivo “eye”, que significa ojo.

Bibliografía

- ALCOFF, L. (1989). "Feminismo cultural versus pos-estructuralismo: la crisis de la identidad en la teoría feminista". *Feminaria*, 2(4), 1-18.
- BARTHES, R. (1987). "La muerte del autor". En *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós. 65-68.
- _____ (1985). *Mitologías*. México: Siglo XXI.
- BENVENISTE, É. (1997). "De la subjetividad en el lenguaje". En *Problemas de lingüística general 1*. México: Siglo XXI, 179-187.
- BLOOM, H. (1997). *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. Nueva York y Oxford: Oxford University Press.
- BOURDIEU, P. (2011). "La ilusión biográfica". *Acta Sociológica*, 56, 121-128.
- BUTLER, J. (1988). "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory". *Theatre Journal*, 40, 519-531.
- CULLER, J. (1998). *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*. Madrid: Cátedra.
- _____ (1993). "La literaridad". En M. Argenot, J. Bessière, D. Fokkema y E. Kushner (Eds.), *Teoría literaria* (36-50). México: Siglo XXI.
- FELSKI, R. (2011). "Context Stinks!" en *New Literary History*, 42(4), 573-591.
- FOUCAULT, M. (2009). "¿Qué es un autor?" En M. Stoopen (Coord.), *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos* (113-132). México: FFYL/DGAPA/UNAM.
- GROSSBERG, L. (2009). "El corazón de los estudios culturales: Contextualidad, construccionismo y complejidad". *Tabula Rasa*, 10, 13-48.
- KAMUF, P. (1999). "Escribir como mujer". En M. Fe (Coord.), *Otramente: Lectura y escritura feministas* (204-227). México: PUEG/FFYL/FCE.
- LEE, H. (2009). *Biography. A Very Short Introduction*. Nueva York y Oxford: Oxford University Press.
- MILLER, N. (1982). "The Text's Heroine: A Feminist Critic and Her Fictions". *Diacritics*, 12(2), 48-53.
- _____ (1988). "Changing the Subject: Authorship, Writing, and the Reader". En *Subject to Change: Reading Feminist Writing*. Nueva York: Columbia University Press. 102-121.
- MILLS, S. (1995). *Feminist Stylistics*. Nueva York: Routledge.
- MOI, T. (2008). "I am not a woman writer?: About women, literature and feminist theory today". *Feminist Theory*, 9(3), 259-271.
- PREMAT, J. (2006). "El autor: orientación teórica y bibliográfica". *Cahiers de LI.RICO 1*. Recuperado de: <http://lirico.revues.org/824>
- WOOLF, V. (2008). *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral.
- ZAPATA, J. M. (2011). "Muerte y resurrección del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico del autor". *Lingüística y literatura*, 60, 35-58.

La escritura de mujeres y la escritura o lectura de mujeres femenina

Adriana Sáenz Valadez¹
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Y no es un yo hago: pienso, siento, digo.

ROSARIO CASTELLANOS (2005: 211)

*El poder de la palabra es el poder de escoger
los valores que guiarán a una determinada sociedad
pero más aún es el poder de crear una determinada sociedad.*

ALDA FACIO (2002: 66)

La pertinencia de repensar a las mujeres como seres en el mundo, que en su devenir son seres que tienen la posibilidad de trascender haciendo cultura, es necesaria en términos de de-construir los esquemas que la racionalidad patriarcal (RP)² ha postulado en cuanto a la trascendencia del ser a partir del género.

Desde este pensamiento es necesario puntualizar, desde la rama filosófica de la teoría literaria feminista, sobre dos términos: la escritura de mujeres y la escritura o lectura de mujeres femenina desde dos sentidos, uno en la posibilidad intrínseca de sí, en tanto esta escritura postula la consciencia de los supuestos de la racionalidad patriarcal y en la imposibilidad de renunciar a la presencia del cuerpo del que escribe, como una forma consciente del ser, lo que es, se asume desde una subjetividad crítica y de transformación.

Desde estos postulados, y en diálogo crítico con lo expuesto por Toril Moi y Julia Kristeva,³ en este trabajo se analiza la relación entre las mujeres como productoras de cultura, donde la escritura o lectura de mujeres femenina es aquella que para asumir su concepción de ser productor de cultura implica, entre otros elementos, la consciencia crítica de los supuestos que la racionalidad patriarcal⁴ ha propuesto para el ser y su hacer, lo que asume, por supuesto, la agencia del cuerpo. En este sentido la importancia de continuar reflexionando acerca de la relación entre los supuestos de la RP, la cultura de las mujeres y el cuerpo como espacio de escritura.

La naturalización de lo femenino

Tanto las imágenes de las mujeres como las de los varones se producen culturalmente, es decir, son construidas, elaboradas, desde la posición existencial abierta que hace de la especie humana una tarea para sí misma, es decir, que está “condenada” a dirigir y canalizar culturalmente sus pulsiones. Así, no hay hombres ni mujeres que sean o puedan ser “naturaleza”.

JAIIME VIEYRA (2001: 17)

Analizar la posibilidad de la cultura femenina implica la discusión de la ontología del concepto en el marco de deconstruir los supuestos ilustrados y modernos que enmarcan el sustrato. Los ilustrados en su preocupación por desestabilizar a la costumbre, hicieron propuestas para lo que llamaron sacar de la minoría de edad al ser a través de la razón (Kant, 2012: 07), pero en el devenir de los conceptos, dos categorías complejas se desvanecieron de la crítica y en el transcurrir de la praxis la separación entre la naturaleza y la cultura se diluyó. Desde la propuesta de razón ilustrada se construyeron varios sentidos y supuestos que dieron rumbo al hacer cotidiano,

pero la naturalización de los sexos fue un sobrevenir que penetró el corazón ilustrado y bañó muchas de las comprensiones del ser mujer y hombre del siglo xx y en ocasiones del xxi. Digamos que la Ilustración y su sentido moderno dejaron deudas importantes en términos de la razón y, en ello, los sentidos y posibilidades para pensar a los géneros y, también, el hacer de las mujeres.

Así, la naturalización del ser mujer tomó varias carreteras. Una comprensión fue la alianza entre mujer-naturaleza y con este sentido simbólico se le asoció únicamente con lo procreativo, la alimentación y el cuidado, visión que a su vez sustentó una segunda idea que fue la desvalorización de lo femenino, propuesta que connotó los haceres de las mujeres menos sustanciales que las labores que llevaban a cabo algunos varones en el espacio público.⁵ Con lo que, como dice Braidotti: “El uso peyorativo de lo femenino es, por lo tanto, *estructuralmente necesario* para el funcionamiento del sistema patriarcal de significado” (2004: 61).

La naturalización del ser mujer implicó muchas comprensiones que fungieron a manera de cimientos de creencias culturales que delimitaron formas de pensarlas. Las mujeres fueron lo natural, lo menos sustancial, lo inmanente, lo abyecto, sin menoscabo de la aporía que ello implicaba, en tanto que asumieron que la labor fundamental del ser humano era la transformación de lo natural; lo que involucraba hacer cultura. En este tono, las leyes, la tecnología, el conocimiento y la ciencia se asumieron como lo cultural y, por eso mismo, lo sustancial del hacer. En este orden de ideas se excluyó lo natural, cualquiera que fuera la concepción de lo que implicaba y en ello se sumó a las mujeres en dicho pensar, no necesariamente de los haceres. Se minusvaloró las actividades que pensaron como femeninas, cualquiera que estas actividades fueran, dado que como sabemos las actividades de las mujeres no son generales, sino saberes que se practican en determinados espacios, lugares y tiempo, pero en esta aporía a las mujeres y sus actividades se las connotaron como lo natural y por consiguiente se les excluyó de la posibilidad de pensarlas capaces de hacer cultura.

En esta discusión y a partir de las dicotomías culturales que analiza Celia Amorós, entre otros/as, se retratan, en mucho, los pensamientos que todavía, en ocasiones, vemos expuestos en el lenguaje como un reflejo de la moral que está sustentada en una ideología negativa (Van Dijk, 2003: 15-16) o falsa conciencia como la comprende Terry Eagleton (2010: 357-360). En concreto, la RP, como una razón de razones, construye a través de los mecanismos del saber-poder creencias que se han dado por válidas, ideas que delimitan el hacer, el deber ser y las construcciones de lo que asumen son los haceres de las mujeres o de lo femenino, en la inminente doble contradicción semántica que este pensar implica.

Si bien las mujeres tienen muchas posibilidades de llevar a cabo haceres, es difícil connotar que haya algunos que sean elementos constitutivos, sin discusión, de su ser y la segunda contradicción está en pensar que lo femenino y las mujeres son sustratos similares, en tanto lo femenino está delimitado a un sentido cultural, que puede estar presente en distintos cuerpos, con marcas corporales/genitales distintas.

Estudios sobre mujeres y cultura femenina

Afortunado desde la crítica a la naturalización del hacer femenino y por ende de la posibilidad de hacer cultura, ha habido razonadas y fecundas discusiones, entre otras las propuestas que llevaron a cabo: Mary Astell y Mary Wollstonecraft en los siglos XVII y XVIII y, en el siglo XX, en México, Rosario Castellanos y Paula Gómez Alonso.

Desde los cuestionamientos a la invisibilización de la cultura realizada por las mujeres, se llevaron a cabo intensos esfuerzos académicos que tuvieron como intención teórica sacar del oscurantismo la cultura realizada por las mujeres. Desde este sentir se lanzaron cruzadas que buscaron recuperar la participación de aquellas a quienes de manera completamente injusta y de desfiguración de su participación política, económica y cultural se les apartó de las

versiones oficiales y de las oportunidades de contar sus emociones, visiones y comprensiones de mundo; entre otras cosas de la posibilidad de tomar la palabra, en el ámbito público, acto que en sí mismo implica la afirmación de las mujeres como seres trascendentes y por supuesto hacedoras de cultura.

Desde esta postura gnoseológica se han cosechado muchos frutos académicos: antologías, textos, novelas, tesis, películas, canciones, ponencias y demás productos culturales que han buscado recuperar la participación de las mujeres en la realización de la cultura. Si bien este rescate es en sí mismo valioso, ha tenido un riesgo, en algunos casos, ha sido el descarrío epistemológico. En ocasiones se ha borrado las diferencias entre dos términos puesto que la línea que los divide es difusa y suele suceder que en un mismo corpus se traslapan, no obstante, existen diferencias entre llevar a cabo un trabajo de recopilación, uno de visibilización o incluso una exaltación de las labores que han llamado femeninas. Esto se postula como una deontología del hacer de las mujeres y del estudio del hacer de las mujeres como sustrato ontológico e ideológico y, con ello, de las posibilidades del hacer cultura de mujeres y femenina.

Si bien recalco que estos trabajos son en sí mismos valiosos, es importante reconsiderar que lo que llamo la visibilización del trabajo llevado a cabo a lo largo de un devenir histórico en determinadas culturas no implica que dichos haceres sean labor femenina, sino que culturalmente se ha connotado como lo que las mujeres realizan, lo que no implica que se deba y se naturalice como lo femenino o el hacer mujer, sino se debe comprender como un hacer, por supuesto valioso, en tanto es humano, en un tiempo y en una época, en donde en esa intersección de tiempo las mujeres de determinada comunidad lo han hecho, o porque no lo han hecho y ahora lo hacen y se recupera, como un saber y un hacer válidos, lo que es “saberes situados” (Braidotti, 2004: 61) pero no como lo esencialmente femenino, dado que en la intención de proponer una legitimación del trabajo llevado a cabo por las mujeres también se ha naturalizado el ser mujer y en ello su hacer.

Postulo que los trabajos son necesarios y enhorabuena que se lleven a cabo, la discusión está en los conceptos, no es lo mismo mujer que su hacer, no es lo mismo el ser con ciertas marcas corporales que lo femenino como una construcción completamente cultural, no es lo mismo escritura de mujeres que escritura de mujeres femenina.

En este tenor por supuesto no me opongo a dichos rescates, sino a que se naturalice esta perspectiva y entonces se connote que todo trabajo llevado a cabo por las mujeres, dentro y fueran del canon⁶ histórico, filosófico, literario, etc., implica que dichas mujeres estuvieron conscientes de los mecanismos de poder de esta racionalidad. En este sentido es sustantivo deconstruir el pensamiento del hacer mujer. Lo que es, lo que las mujeres han hecho, no necesariamente es su esencia en tanto ontología de su ser, sino que han sido haceres y saberes situados. Si bien ambas perspectivas aportan elementos valiosos, las distinciones postulan perspectivas epistémicas distintas.

Las mujeres no son por esencia femeninas, sino que dichas actividades que cada cultura ha llamado así son saberes situados que se han atribuido como lo femenino, en tanto haceres que las mujeres han reproducido en la consciencia o inconsciencia de la relación de estos saberes-conocimientos con el patriarcado, aspecto que colaboró en la naturalización de lo que implicaba lo femenino. Este sentido no es el único que participó en esta construcción ideológica, dado que existen otros factores, como el económico, el legal y la distribución del trabajo.

Los estudios que tienen como enfoque epistémico o corpus a las mujeres han puesto en la discusión la participación de éstas en el devenir cultural y han subido al tintero del conocimiento que la categoría mujer es una variable que permite estudios y corpus de análisis válidos para el quehacer científico, pero esta puesta en escena de la perspectiva y la categoría no implica necesariamente desestabilizar al patriarcado, dado que los enramados ideológicos han permeado de tal manera que des-invisibilizar no implica necesariamente desestabilizar, dado que en ocasiones algunos de los discursos son, a pesar de su cientificidad, patriarcales.

Esta homologación de los conceptos ha estado también presente en la escritura de las mujeres y esto ha sido una respuesta al devenir histórico que, si bien en su tiempo fue necesario, ahora surge la necesidad de destrenzar este enramado. Desde estos sentidos es necesario el diálogo con Toril Moi (1981) y Julia Kristeva (1981) para repensar el concepto de escritura de mujeres y diferenciarlo del de escritura de mujeres femenina.

Escritura de mujeres y escritura o lectura de mujeres femenina

En el marco de lo ya expuesto, en ocasiones se asume como sinónimos escritura de mujeres y escritura de mujeres femenina. El estudio de la escritura de mujeres surgió teniendo como corpus de estudio a las mujeres que escribían y en ello hacían cultura, asumiendo que sus producciones estaban delimitadas de mediados del siglo XX hacia atrás y, por consiguiente, sus circunstancias, sus saberes y sus haceres eran en sí mismos complejos. Algunas debieron combatir con la vida sus ideas, derechos e ilusiones, otras vivir en el ostracismo o firmar con el nombre de un varón para poder dejar ver sus labores, acto que implicaba la duplicación de su ser y la renuncia a su producto cultural, digamos era como regalar a un hijo y en esta obligación renunciar a la caricia fraterna, en fin, ejemplos muchos de las luchas que tuvieron que enfrentar para poder legitimar su hacer como un acto válido y sustancial, eventos cimentados en las ideas de que sus producciones no eran cultura, en tanto eran productos de mujeres y ellas eran naturaleza.

La batalla fue difícil, un parto doloroso pero afortunado, fructífero, por ello la necesidad de revisar el enfoque de los estudios de la escritura o lectura de mujeres, en tanto que sus circunstancias han cambiado y mayoritariamente la escritura de mujeres ahora enfrenta otros retos y ello ha llevado a que su producción sea distinta. En este debate es necesario repensar la propuesta teórica para definir

la escritura de mujeres y la escritura o lectura de mujeres femenina, de modo tal que no se desvalorice el trabajo realizado por aquellas mujeres en su sentido histórico y de lucha y se valore el fruto que estas valientes nos han heredado.

La escritura femenina surgió atada a la diferencia sexual pero, ante la propia definición de lo femenino como lo incognoscible, viró el sustrato y se pensó que no necesariamente estaba anclada a las marcas corporales, sino: “a la inscripción del cuerpo en el texto (...). Así lo femenino no se refiere necesariamente a las mujeres ‘reales’, sino a espacios, procesos, modos de producción que cuestionan ‘los aparatos conceptuales heredados del siglo XIX’”⁷ (Olivares, 1997: 42-44).

En 1988, Toril Moi, a partir de los estudios que hizo de los análisis presentados por Ellen Moers, Elaine Showalter, Sandra Gilbert y Susana Gubar de *Literary Woman, A literature of Their Own* y *The Mad Woman in the Attic*, respectivamente, concluye:

Los tres libros consiguen definir una tradición específicamente femenina en la literatura, basándose en que, como explica Showalter, “la tradición literaria femenina proviene de la relación envolvente que se da entre la mujer que escribe y la sociedad” (12). En otras palabras, para estas críticas es la *sociedad* y no la *biología* la que conforma la percepción literaria del mundo propia de las mujeres (Moi, 2006: 63).

Desde esta propuesta finalmente surge la relación entre el cuerpo, la escritura y la cultura y se desnaturaliza la escritura femenina como aquella que estaba sólo atada al cuerpo mujer. Si bien la separación implicó una nueva línea de reflexión que ha dado frutos, ahora se proponen nuevos elementos al análisis.

A partir del siglo XXI, en términos de la cultura de las mujeres, en particular de la lectura o escritura⁸ de mujeres femenina, sugiero se incluyan varios sentidos: el primero es una agencia del hacer que implica asumirse consciente de los *ethos* que la RP ha delimitado para los géneros; el segundo es la consciencia de que todo acto de lectura es una reescritura de un texto, por ello la imposibilidad deontológica de la separación de ambos elementos. Si bien no implican

lo mismo, están cimentados en la misma raíz, lo que hace complejo separarlos sin que uno u otro fallezca, pero en el intento teórico y con fines de análisis, en la consciencia de que en la praxis no necesariamente se llevan a cabo de forma separada, los presentaré así.

La escritura de mujeres puede estar atada a las comprensiones del ser mujer de una época –como ya se analizó–, pero la escritura de mujeres femenina conlleva intrínsecamente la consciencia y la crítica ante los supuestos patriarcales. Si bien la escritura puede tomar esta avenida, no implica que toda escritura que lleven a cabo las mujeres deba o sea así, porque la verosimilitud literaria, en tanto descripción de determinados contextos, no permitiría que estos se construyeran literariamente pertinentes, pero en la lectura de los productos culturales sí sería deseable que el/la lector/a asuman una posición crítica de los supuestos patriarcales que están implicados en el texto, sea quien sea el/la autor/a o el texto.

Si bien la escritura y la lectura como actos de conocimientos están ligados, los he separado para ejemplificar la relación ética entre el proceso de escribir y la verosimilitud del acto narrado y el compromiso de la consciencia en el acto de lectura de lo que he llamado la lectura de mujeres femenina.

El factor de la conciencia ideológica es un elemento sustancial en el hacer cultura femenina, entendida ésta como una posición crítica y por esto creativa del hacer, en donde no se reproduce el sistema patriarcal, sino se hace crítica o se participa en los “haceres heredados por la tradición a las mujeres” de manera consciente más allá de sólo cumplir el deber. La diferencia no está en el cambio o no de las labores, sino en la consciencia de la relación del ser frente a estos, en la revaloración de los actos, donde se postule por una forma más solidaria de participación y comunión con los/as otros/as, desde una perspectiva de la humanidad como completitud, sin que la división de los haceres sea a partir de las marcas corporales y, con ello, la consabida minusvaloración de unas labores sobre otras.

La escritura femenina no es lo mismo que la escritura de mujeres femenina, porque la segunda no debe ser desde las marcas corpo-

rales, sino desde el género consciente, que involucra la crítica al patriarcado con énfasis en desatar el cuerpo y el deseo, dando validez a las subjetividades en tanto raza, etnia, clase, entre otras.

En estos sentidos, a partir de liberar el cuerpo y asumiendo que lo femenino es un devenir y no un sentido natural, se postula por una subjetividad nómada (Braidotti, 2004: 67), una identidad que se está configurando en un continuo devenir, fluida, versátil, sin fronteras, abierta a nuevas posibilidades y con una gran potencial para resignificar el mundo y las cosas. Dicho lo cual, esta conciencia asume mujeres agentes, capaces de elección y, por ende, de las posibilidades de su cuerpo, entre otras, del erotismo. Dueñas de su cuerpo, no el Estado, ni la iglesia, ni la pareja, ni los hijos, ni la sociedad. Mujeres creadoras de su propia subjetividad crítica.

Esta subjetividad se propone esté presente en la escritura de mujeres femenina como una forma consciente de postular por otras formas de subjetividad femenina donde el cuerpo y en específico el erotismo, la sensualidad y el encuentro gozoso con el sí mismo y con el/la otro/a no estén delimitados por el deber ser/hacer que el patriarcado postula, sino en la libertad gozosa del encuentro amoroso que la crítica al hacer del ser del patriarcado permite.

La escritura del erotismo

Como ya lo especificó Foucault (1979), uno de los sustratos negados a los seres humanos por la RP ha sido el cuerpo. Desde la modernidad fue el espacio a liberar, aunque en su práctica no se logró y se continuó con el discurso que lo cautivó,⁹ para las mujeres vivirlo, experimentarlo, reconocerlo y vivirse desde él fue y, en muchos y lastimosos casos, todavía es lo prohibido.¹⁰

La RP normatizó muchos de los sentidos del cuerpo. Desde este pensamiento el cuerpo se negó y se delimitó como lo que se debía cubrir, esconder, no gozar y, por supuesto, no nombrar, a pesar de que la doble moral continuamente lo llame y lo asuma como cate-

goría única de identidad, esta moralidad lo niega y lo exalta como aporía poética de la contradicción.

En este tenor las marcas corporales fueron los elementos para demarcar lo que significaba ser mujer y, en la confusión de la praxis, la RP propuso que los haceres situados de una época y necesidad eran el ser mujer, por esto repensar el ser mujer, su hacer y las múltiples posibilidades que surgen en términos de la escritura o lectura de mujeres femenina, el cuerpo y el deseo son avenidas que nos invitan a ser recorridas. Sentidos que a su vez liberan al cuerpo, porque mediante esta escritura las marcas corporales no se sustentan como la única categoría de identidad. Lo que lleva a proponer que la escritura o lectura femeninas se presenta como un acto de resistencia al patriarcado, para ello las palabras de Braidotti.

el lenguaje está embebido de lógica falocéntrica, que constituye la estructura política y el sistema simbólico fundamental o mito de nuestras sociedades [yo digo de las creencias, en tanto ideas, de la RP].¹¹ Teniendo en cuenta un marco post-estructuralista, no debe entenderse el lenguaje como herramienta de comunicación. Más bien se lo define como una institución socio-simbólica clave: es el sitio o lugar donde la subjetividad logra construirse. Para acceder al lenguaje, no obstante, uno/a debe tomar posición sea de un lado o del otro de la gran división masculino/femenino (Braidotti, 2004: 191).

En este sentido, escribirse es crearse. Desde esta posición, la escritura o lectura de mujeres femenina implica la consciencia de los mecanismos de enajenación. Postura donde “La mujer debe expresar sus propios deseos no para expresar una identidad común con las otras” (Tienza-Sánchez, 2010: 68-69), sino una subjetividad que deconstruya las creencias que el patriarcado postula como sentidos de unidad, de pertenencia, de erotización. En este tenor, la escritura del cuerpo y del erotismo ‘no patriarcal’ se presenta como ventana que abre caminos de libertad; aún con el enorme reto que implica aprender a mirar el cuerpo y el erotismo femenino más allá de los modelos que la RP ha establecido.

Notas

¹ Este trabajo forma parte de los resultados del proyecto de investigación: *Erotismo, cuerpo y prototipos en los textos culturales* apoyado en 2014 por la Coordinación de la Investigación Científica de la UMSNH.

² El término se comprende como una razón de razones que sustenta modelos del poder que asume la división jerárquica entre los géneros y en las múltiples y disfuncionales categorías de valor que estos supuestos implican, sugiero se revise: Amorós, Celia. (1991). *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona: Anthropos; Sáenz, Adriana. (2011). *Una mirada a la racionalidad patriarcal en México en los años cincuenta y sesenta del siglo XX. Estudio de la moral en Los años falsos de Josefina Vicens*. México: Plaza y Valdés/UMSNH.

³ Véase: Kristeva, J. (1981). *Womens time* (Alice Jardine y Harry Blake, trads.). *Signs*. Vol. 7, Núm. 1, pp. 1-35. Para este trabajo se consultó: Kristeva, J. (1995). “El tiempo de las mujeres” en *Debate feminista*. México: Debate feminista. Vol. 11, abril, pp. 343-365; Toril, Moi. (1998). *Teoría Literaria feminista*. España: Ed. Cátedra; Vivero, Cándida Elizabeth. (2008). “El cuerpo como paradigma teórico en literatura” en *La ventana*. México: U de G, Vol. 3, Núm. 28, diciembre, pp. 56-83.

⁴ En este trabajo se utilizarán como sinónimos racionalidad patriarcal y patriarcado, en la consciencia de que son conceptos que nos son iguales pero, como ya se ha abordado en otra ocasión las semejanzas y diferencias entre los términos, me permito, para no cansar el lector, utilizarlos como tal. Véase: Sáenz, Adriana. (2015). “La crítica a la racionalidad patriarcal, un paradigma para pensar a los géneros” en el libro: *El género y la globalización en los debates de la Teoría Social Contemporánea*. México: UNAM (En prensa).

⁵ El trabajo de Facio, A. & Fries, L. (1999). “Feminismo, género y patriarcado” en *Género y Derecho*. Santiago de Chile: LOM/La Morada; 1999: pp. 31-32, realiza un excelente análisis de este enfoque.

⁶ Para un análisis desde la teoría literaria feminista véase: Domenella, Ana Rosa. (2009). “Canon” en *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Instituto Mora/Siglo XXI, pp. 50-55.

⁷ Jardine (1985: 24), citado por Olivares (1997: 44).

⁸ En este sentido se privilegia la lectura dado que, a pesar de que los textos culturales no tengan el enfoque crítico en sí mismo, la lectora sí puede llevarlo a cabo.

⁹ Véase: Sáenz, Adriana. (2013). “Poética del cuerpo: prototipos del deseo” en *Prototipos, cuerpo, género y escritura*. T. I. Adriana Sáenz V., Elizabeth Vivero Marín y Rosa Ma. Gutiérrez (Coords). Morelia: UMSNH/U de G/UANL/Secretaría de Cultura del Edo. de Michoacán/Secretaría de la Mujer del Edo. de Michoacán.

¹⁰ Foucault, Michel. (1979). “Nosotros los victorianos” en *Historia de la sexualidad I*. México: Siglo XXI, pp. 9-21.

¹¹ Las cursivas son mías.

Bibliografía

- AMORÓS, Celia. (1991). *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona: Anthropos.
- ASTHELL, Mary. (2013). *Escritos femeninos*. (María Luisa Pascal Garrido, editora). Madrid: María ediciones.
- BRAIDOTTI, Rosi. (2004). *Feminismo, deferencia sexual y subjetividad nómada*. España: Gedisa.
- CASTELLANOS, Rosario. (2005). *Sobre cultura femenina*. México: FCE.
- DOMENELLA, Ana Rosa. (2009). "Canon" en *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Instituto Mora/Siglo XXI, pp. 50-55.
- EAGLETON, Terry. (2010). "Hacia una crítica del texto", en Araujo, Nara y Delgado, Teresa (Selección y apuntes introductorios). *Textos de teorías y crítica literarias. (Del formalismo a los estudios poscoloniales)*. México: Anthropos/Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, pp. 357-360.
- FACIO, Alda. (2002). "Engenerando nuestras perspectivas", en *Otras miradas*. Venezuela: Universidad de los Andes. Vol. 2, Núm. 2, diciembre de 2002, pp. 1-31.
- FACIO, Alda & Fries, Lorena. (1999). "Feminismo, género y patriarcado" en *Género y Derecho*. Santiago de Chile: LOM/La Morada, pp. 31-32.
- FOUCAULT, Michel. (1979). "Nosotros los victorianos" en *Historia de la sexualidad I*. México: Siglo XXI, pp. 9-21.
- KANT, Immanuel. (2012). *Qué es la Ilustración*. México: Taurus.
- KRISTEVA, Julia. (1981). *Womens time* (Alice Jardine y Harry Blake, trads.). *Signs*. Vol. 7, Núm. 1, pp. 1-35.
- _____ (1995). "El tiempo de las mujeres", en *Debate feminista*. México: Debate feminista. Vol. 11, abril, pp. 343-365.
- OLIVARES, Cecilia. (1997). "Escritura femenina" en *Glosario de términos de crítica literaria femenina*. México: El Colegio de México, pp. 42-44.
- SÁENZ, Adriana. (2015). "La crítica a la racionalidad patriarcal, un paradigma para pensar a los géneros" en el libro: *El género y la globalización en los debates de la Teoría Social Contemporánea*. México: UNAM (En prensa).
- _____ (2013). "Poética del cuerpo: prototipos del deseo" en *Prototipos, cuerpo, género y escritura. Tomo I*. Coordinado por: Adriana Sáenz Valadez, Elizabeth Vivero Marín y Rosa Ma. Gutiérrez. Morelia: UMSNH/U de G/UANL/Secretaría de Cultura del Edo. de Michoacán/Secretaría de la Mujer del Edo. de Michoacán.
- _____ (2011). *Una mirada a la racionalidad patriarcal en México en los años cincuenta y sesenta del siglo XX. Estudio de la moral en Los años falsos de Josefina Vicens*. México: Plaza y Valdés/UMSNH.

- TORIL, Moi. (2006). *Teoría Literaria feminista*. Madrid: Cátedra.
- TIENZA-Sánchez, Verónica. (2010). *La reescritura de la subjetividad femenina en las obras de Dulce Chacó, Lucía Etxebarria y Najat El Hachmi*. Florida: Tesis doctoral.
- VIEYRA, Jaime. (2001). “Feminismo, arte y estética” en Gómez, Rubí de María (coord.) *Filosofía, cultura y diferencia sexual*. México: UMSNH/Plaza y Valdés.
- VIVERO, Elizabeth. (2008). “El cuerpo como paradigma teórico en literatura” en *La ventana*. México: U de G, Vol. 3, Núm. 28, diciembre, pp. 56-83.
- WOLLSTONECRAFT, Mary. (2005). *Vindicación de los derechos de las mujeres*. Madrid: ISTMO.

Ironía y cuerpo femenino en Rosario Castellanos desde una perspectiva pragmática

Carlos González Di Pierro
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Introducción

En el presente capítulo se pretende llevar a cabo una caracterización y análisis pragmático-literario de una serie de referencias sobre el cuerpo femenino en algunos ensayos de la escritora mexicana Rosario Castellanos (1925-1974), donde utiliza lo que se denomina “marcas de la ironía”,¹ que son todas aquellas evidencias, sobre todo lingüísticas, que nos permiten identificarla y comprender con mayor claridad esta figura retórica a través de la interpretación de su función estética. Lo anterior con el objetivo de establecer que la autora se vale de esta estrategia, de manera voluntaria y en ocasiones no tanto, para sugerirnos poner atención en ese drama de lo femenino y de la mujer mexicana que se encuentra presente en gran parte de su obra ensayística. Es bien sabido el papel de denuncia y transformación de la suerte intelectual de las mujeres que ha plasmado, de manera preponderante, en su narrativa breve, pensamiento que nos transmite con su habitual genialidad, en diferentes ámbitos de lo femenino y de la mujer mexicana. Nosotros nos centraremos en el análisis de referencias irónicas en relación con el cuerpo de la mujer, siempre con la

intención de apreciar el uso lingüístico-literario, más que filosófico o antropológico, que Castellanos hace cuando define, describe o critica la corporeidad femenina, tanto en la manera en como es concebida por la mujer misma, como el prejuicio con el que se le trata por parte del entorno cultural en que se ve envuelta. Se aborda el estudio en dos partes: en primer término, una breve caracterización de la ironía como fenómeno pragmático-literario, es decir, reflexionar sobre la ironía narrativa, en relación con el cuerpo femenino, que subyace específicamente en la obra ensayística de Rosario Castellanos. En la segunda parte, encontrar una serie de ejemplos prototípicos, donde podamos obtener y percibir esas marcas irónicas para de esa manera entender (como es el objetivo de esta figura pragmática), cómo a través de esta estrategia se pueden expresar las paradojas de la condición humana y los límites de la percepción de la realidad. Esta especie de corpus ejemplificativo lo tomaremos fundamentalmente de algunos ensayos y artículos contenidos en el compendio *Mujer que sabe latín...* (1973),² debido a que consideramos que existen suficientes referencias, para un estudio de este tipo y con esta extensión, que podríamos decir que son bastante representativas.

Ironía, sus marcas, formas y presencia en la narrativa

Antes que nada, es pertinente recordar que se han hecho gran cantidad de estudios sobre la obra de Rosario Castellanos, varios de los cuales se centran en el uso que hace de la ironía, de hecho, como apunta Raquel Mosquera (2006),³ “se ha convertido en lugar común señalar a la ironía como eje cardinal de la obra de esta importante escritora mexicana”, por lo que debemos insistir en que esta aportación lo que pretende es realizar un análisis que apunte con mayor énfasis a la escritura y no tanto a la autora. Es decir, recordarnos a nosotros mismos, como lectores de la autora chiapaneca, que somos parte fundamental (en términos intertextuales y contextuales) para

entender las diferentes posturas de autocuestionamiento que se ponen en marcha y que demandan lectores capaces de reconocerlas. Según Zavala, “el estudio de las formas más complejas de la ironía [...] permite entender desde una perspectiva privilegiada no solo aquello que estas formas de la ironía exigen a su lector, sino también la visión del mundo, las rupturas con la tradición y las contradicciones que definen esta misma modernidad” (1992: 60).

Y es precisamente en este punto, en la visión del mundo, donde se centra la importancia de las marcas irónicas, en la medida en que éstas se extienden hasta intentar dominar la configuración de toda obra, desde el contenido temático hasta el desarrollo de los estilos. Una cosmovisión irónica propia de la posmodernidad es la expresión de la forma de concebir el mundo (Guerrero, 2005).

La ironía no llega a existir sin la conciencia de alguien que perciba lo paradójico, lo incongruente y lo fragmentario de algún aspecto del mundo, de ahí que si no tenemos a un lector que capte, entienda o incluso aprehenda el texto irónico, la ironía desaparece y únicamente prevalece un sentido literal.

No es nuestro objetivo realizar aquí una conceptualización de la ironía, baste señalar que partimos del concepto más socorrido en los análisis discursivos y pragmáticos de la ironía en el texto narrativo, literario, que es el de Muecke (1986: 33) que, en esencia, establece que consiste en el contraste entre lo que se hace o se dice y el mensaje que en realidad se intenta y quiere transmitir. En otras palabras, la ironía se deduce de lo que dice y la manera en que lo dice el que la enuncia, aunado al contexto en el que lo dice.⁴ Para el caso que nos ocupa, insistimos en recordar que pretendemos “extraer” las figuras irónicas referidas al cuerpo femenino y la propia apreciación de la corporalidad que tiene la mujer mexicana, según Castellanos, y que pueden ser analizadas a través de una doble perspectiva: la intencionalidad y la accidentalidad.

Hay una ironía intencional, aquella donde debe necesariamente de existir un “ironista”, que quiere presentar una determinada situación como paradójica y lo hace de manera objetiva, a diferencia

de la segunda clase, la accidental, donde las ironías se actualizan en el estado mental que producen en el interlocutor que las percibe precisamente como irónicas (Zavala, 1992: 65). Rosario Castellanos tiene, de acuerdo con este orden de ideas, la virtud de consagrar en sus escritos las ironías de manera tal que el lector en muchas ocasiones las puede deducir con cierta facilidad, atendiendo a esa objetividad de la ironía intencional, pero puede haber otras tantas figuras irónicas que, en definitiva, actúan de manera accidental y se atienen a su carácter subjetivo, por lo que dependerá exclusivamente del lector y su circunstancia el que un enunciado irónico se vuelva tal. Veamos un par de ejemplos que ilustran lo anterior, tomados de *Mujer que sabe latín...* y que todavía no forman parte del análisis sobre el cuerpo de la mujer: “Los hombres se van, claro. Pero vuelven. Es una ley natural como la migración de las aves. ¡No eche a perder el retorno con una escena de llanto, celos o recriminaciones!”

Este fragmento, tomado del ensayo *El uso de la palabra* (p. 22), se corresponde con lo que Zavala clasifica como ironía intencional, podemos observar elementos que nos sugieren que la autora tuvo la voluntad de establecer esa idea de que el varón suele irse del hogar, luego vuelve y la esposa le llora y reclama su ausencia. La crítica de la situación, los indicadores lingüísticos (marcas de la ironía) se pueden apreciar de manera objetiva, cosa que nos sugiere que Castellanos quiso enfatizar su crítica a través de una proposición contraria a lo que en realidad desea transmitir. Más adelante se clarificará en qué consisten dichos indicadores de la ironía. Otro ejemplo nos ayuda a inferir que quizá la marca irónica no era, de origen, la manera en que se quiere expresar la idea. En este caso, habla de que en cierta época, la mujer mexicana solo tenía dos aspiraciones de vida: casarse o tomar la vida religiosa. En *La mujer mexicana del s. XIX* (p. 125), dice: “En cambio, ¡con cuánto entusiasmo toman las muchachas el velo de monjas! He aquí cómo se desarrolla la brillante ceremonia: la futura esposa de Cristo”.

A diferencia del ejemplo ya comentado, en este otro no nos resulta tan obvio el que exista una referencia irónica, es decir, un lector y

su subjetividad podría pensar que la escritora en realidad considera que hay alegría por parte de las mujeres cuando van a realizar votos religiosos, sin embargo, es posible que haya receptores que infieran que las mujeres se introducen en la vida religiosa por obligación o por alguna circunstancia que no les deje otra alternativa.

Independientemente de la subjetividad y objetividad del enunciado irónico, según Alvarado (2006: 3), para entender la ironía se debe tener en consideración el contexto, también llamado contexto lingüístico, el contexto situacional, relacionado con las circunstancias que rodean el acto de habla y el contexto sociocultural, es decir, el conocimiento. Luego, el enunciado es irónico en la medida en que deja en el interlocutor (oyente, lector, receptor) una serie de indicadores que le ayudan a interpretar esa ironía. Una vez más, estos indicadores de la ironía (Muecke, 1978: 365 y ss.),⁵ son independientes del hecho de que se haya querido (ironía intencional) o no (ironía accidental) generar la conciencia de que se está frente a un enunciado irónico.

Ahora bien, muchos de los enunciados y de las proposiciones que contienen elementos irónicos en Castellanos podrían encontrarse dentro de uno o más de los descriptores que propone Zavala (1992: 66-67), mereciendo especial atención el que denomina *ironía dramática*. Según el investigador, este tipo de ironía, trágica, se define por el hecho de que un observador tiene un conocimiento que el sujeto de la ironía no posee en el momento de actuar, por lo que se abre una distancia entre el que tiene el conocimiento y el que lo ignora en ese momento. Cuando Rosario Castellanos teoriza que: “Ser mujer, en México, es un problema; entonces hay que plantearse de la forma más lúcida posible porque creo que es la manera de dar un paso hacia su solución”,⁶ nos aporta un alto contenido dramático, en términos de una pragmática literaria y según el uso de los mencionados indicadores. Y más aún: “Y si a la soltera le tocó en suerte estar sola, ¿por qué no disfrutar, al menos, de las ventajas de la soledad? De ninguna manera. Debe arrimarse a un núcleo familiar cualquiera” (2003: 27, “La participación de la mujer mexicana en la educación formal”).

Raquel Mosquera (2006), en la citada reseña, nos recuerda que una lectura integral de los textos de Rosario Castellanos nos deja ver que el rasgo predominante en ellos no exactamente la ironía, sino que ésta se convierte en vehículo para materializar el patente afán trágico o, incluso, melodramático. Entonces, si los postulados de la pragmática tienen como pilar de su teoría el hecho de que comunicamos mucho más de lo que en realidad expresamos lingüísticamente, que la comunicación es esencialmente inferencial y que las intenciones de los interlocutores son las que determinan la manera en que se actualiza y se percibe la interacción comunicativa, nos atrevemos a afirmar que, dentro de las marcas irónicas, Castellanos utiliza con mayor énfasis la de una ironía dramática, privilegiándola sobre otros tipos de ironía (siempre siguiendo la amplia y compleja clasificación que propone Zavala), como los dos grandes grupos conformados por una *ironía intraelemental* y la *desironía*. Por otro lado, la existencia de una *ironía situacional*, o la *ironía del destino*, es aquella donde el resultado de la acción no es el que se espera. En el orden en el que las va definiendo, el investigador describe también un tipo de ironía anterior a la dramática y dos más posteriores a ella, la *ironía metafísica*, *ironía de carácter* y la *autoironía* respectivamente.

Imagen, cuerpo e ironía

Para realizar un breve análisis sobre las marcas irónicas y sus inferencias, en un grupo de enunciaciones que se refieren al cuerpo y la imagen femenina, es necesario puntualizar, como se señaló líneas arriba, que el presente estudio no pretende retomar las innegables y múltiples aportaciones que ha hecho Rosario Castellanos a la cultura, la literatura y al pensamiento filosófico, a través de su obra, ni tampoco, como señala Mosquera, limitarnos una vez más a repetir los juicios expresados por Megged,⁷ argumentos que, como comentábamos anteriormente, van más encaminados al análisis de la persona de Castellanos y no a su escritura. Nuestra contribución busca

establecer que, aunque la autora no es totalmente consciente de que a través del empleo de la ironía, rompió y sigue rompiendo con prejuicios y estereotipos de la mujer y la imagen de lo femenino, ciertas marcas e indicadores de la ironía hacen que se actualicen muchos planteamientos teóricos de la pragmática literaria, específicamente sobre lo que Zavala (1992: 69) llama el nivel de verosimilitud de la ironía que se relaciona con el género. Para él, hay ciertas convenciones que hacen que se establezca un contrato entre escritor y lector, tomado en el sentido de una tradición discursiva, pero también expresan la visión del mundo que se encuentra implícita en dichas convenciones. Es justamente en este nivel donde se encuentra la ironía narrativa, en la “apelación o la oposición a las reglas del género” (Megged, 1984: 70), es decir, se recurre a la desviación o a la ruptura de la norma para que obtengamos una nueva convención. De ahí que, además de los rasgos comunes en el concepto de la ironía en la narrativa, existan, y eso lo vemos con claridad en los ensayos de Castellanos, ciertas condiciones de posibilidad relacionadas con determinadas condiciones de interpretación, las cuales están sujetas a la identificación, por parte del lector/interlocutor, de la intención irónica expresada por el escritor/emisor.

¿Por qué ejemplificar esto a través de marcas irónicas que aparecen en específico en lo que concierne al cuerpo femenino? Para Elia Saneleuterio:

la anulación de la mujer se ha dado, según Castellanos, en tres aspectos: en el estético, en el ético y en el intelectual. Para resumirlo: en el estético porque se imponen modas y pautas de belleza que merman su salud y resistencia física; en el ético porque se le exige borrarse en aras de la pureza; en el intelectual porque se prefiere mantener ignorante (2010: 2).

En efecto, de estos tres grandes aspectos, el estético y todas las referencias y la belleza (o no) de la mujer, son temas recurrentes que muchas veces la escritora caracteriza *per se*, pero en muchas otras lo utiliza para ahondar en los dos restantes. Si en el plano ético, nos recuerda, por ejemplo, que la cocina es tradicionalmente el lugar

exclusivo de la mujer, o en el intelectual, que la cultura y la instrucción están reservadas para los hombres, siempre encontramos ese magistral enlace que va de estos dos planos al estético, a la figura bella y adorno de la casa que no debe tener más funciones que la de ser “monedita de oro”. Se superponen los halagos a su belleza, a su pureza, a la ingenuidad. Dice Saneleuterio (2010): “y claro, si a una le dicen ‘qué bella cintura’, como para quitarse la faja y el corsé”.

Veamos más ejemplos:

Hay pueblos como el árabe, como el holandés, como algunos latinoamericanos, que no conceden el título de hermosa sino a la obesa. El tipo de alimentación, el sedentarismo de las costumbres permiten merecer ese título. A costa, claro es, de la salud, de la facilidad para desplazarse y de la desenvoltura para moverse (Castellanos, 2003: 11).

Los indicadores irónicos se encuentran en la última parte, cuando habla de que para obtener el título de obesa, hay que hacerlo “a costa de”, marca identificable que subyace incluso al enunciado previo, donde nos recuerda que ser obesa es un título y que dicho título hay que merecerlo. En el mismo ensayo, agrega:

Sexo débil, por fin, la mujer es incapaz de recoger un pañuelo que se le cae, de reabrir un libro que se le cierra, de descorrer los visillos de la ventana al través de la cual contempla el mundo. Su energía se le agota en mostrarse a los ojos del varón que aplaude la cintura de avispa, las ojeras (que si no las proporciona el insomnio o la enfermedad las provoca la aplicación de la belladona), la palidez que revela a un alma suspirante por el cielo, el desmayo de quien no soporta el contacto con los hechos brutales de lo cotidiano (Castellanos, 2003: 12).

Esa metáfora del sexo débil encuentra en este párrafo la actualización irónica del porqué se le llama así, la mujer se debilita por virtud de que gasta su energía en complacer al varón y moldear (la cintura de avispa) su cuerpo y embellecerlo (las ojeras y la palidez) porque a él así le gusta. En ese mismo sentido, se refiere a estos mismos cánones de belleza: “Las uñas largas impiden el uso de las ma-

nos en el trabajo. Las complicaciones del peinado y el maquillaje absorben una enorme cantidad de tiempo y, para esplender, exigen un ámbito adecuado” (*Idem*). El ámbito al que se refiere es, como lo señala más adelante, el que debe proteger contra los caprichos de la intemperie, la lluvia, el viento, que hacen que todos los esfuerzos por lograr la imagen bella, tan cuidadosamente lograda, se echen a perder. Entre los indicadores lingüístico-pragmáticos de la ironía, se pueden encontrar desde los signos de puntuación y su colocación, las palabras de alerta, las repeticiones, las yuxtaposiciones, evidenciales, la reinterpretación de unidades fraseológicas, la colocación anómala de adverbios, lítotes, hipérbolos y muchas más, figuras que, insistimos, encontramos en Rosario Castellanos y que difícilmente podemos conceder que la autora los establece más de manera accidental que intencional, sin embargo el efecto producido es la gran aportación que aquí analizamos. Como en la siguiente parte:

Una dama no conoce su cuerpo ni por referencias, ni a través del tacto, ni siquiera de vista. Una señora cuando se baña (si es que se baña) lo mantiene cubierto con una pudorosa túnica que es obstáculo de la limpieza y también de la perniciosa y vana curiosidad (Castellanos, 2003: 13).

En otro de sus ensayos –“La participación de la mujer mexicana en la educación formal”– se refiere al embarazo y sus consecuencias corporales. Después de recordarnos que, para san Pablo, la mujer es un animal enfermo, o que para Santo Tomás es un varón mutilado, pasa a ironizar sobre el proceso “fascinante y asqueroso” del embarazo:

Durante esa larga época la mujer está como poseída de espíritus malignos que enmohecen los metales, que malogran las cosechas, que hacen mal de ojo a las bestias de carga, que pudren las conservas, que manchan lo que contemplan. Es por eso, más que por temor a un aborto, por lo que hay que mantener resguardada a la mujer que está gestando un hijo (Castellanos, 2003: 20).

Llama la atención el uso, como marca irónica, de las formas verbales. Al final dice que “hay” que mantener resguardada a la mujer embarazada, no es recomendable o aconsejable, sino obligatorio. En

otra de sus reflexiones –“La mujer ante el espejo: cinco autobiografías”– consideramos que el uso de formas irónicas es sumamente representativo en la siguiente disertación, referente a la mujer y su imagen, reflexión que vale la pena analizar íntegra:

El modo de la evocación cambia con las épocas. Santa Teresa, santa al fin, al fin española, al fin espíritu de la Contrarreforma, apela a la obediencia para que le sea lícito hablar de esa ‘puerta del infierno’ que, a la manera de ver de la patristica, era su cuerpo de muchacha hermosa, sus manos aliñadas y finas, su ‘cuello, cabello, labio y frente’ en los que se gozaba su vanidad y se posaba la mirada concupiscente de los otros. Hasta que la gracia le señaló e hizo que aquella ‘fermosa cobertura’ hablara otro lenguaje que el de las mentirosas apariencias: el lenguaje del dolor incomfortable, el de las llagas y la invalidez, vía estrecha para llegar a un punto en el que se accede a lo inefable (Castellanos, 2003: 33).

Retoma la figura de Santa Teresa para establecer un interesante recorrido irónico sobre la belleza femenina y lo peligroso de dicha condición. Es absolutamente imprescindible, para el interlocutor, comprender las marcas de la ironía desde el comienzo, cuando señala que Santa Teresa era “santa al fin”, “al fin española” y “al fin espíritu de la Contrarreforma”, la construcción lingüística “al fin”, con su alto contenido irónico, nos va marcando el camino para interiorizar el resto de su reflexión y la “terrible” infortuna de haber nacido bella. Finalmente, no se “olvida” Rosario Castellanos de utilizar la comparación racial, tan socorrida en la narración (sea de manera voluntaria o accidental), cuando se quiere caracterizar si todo un colectivo (étnico, geográfico) responde a lo que los demás contemplan como “belleza”. Nos dice, antes de transcribir las palabras de la marquesa Calderón de la Barca, cuando hace alusión al aspecto físico de la mujer mexicana –en “La mujer mexicana del siglo XIX”–:

Lo primero que salta a la vista es la apariencia: ¿Es bella? A primera vista no. La mujer mexicana carece del brillante cutis y de la esbelta figura de las inglesas; de las facciones finamente cinceladas de las españolas; del donaire y la gracia de las francesas (Castellanos, 2003: 124).

Y así, como en este pequeño muestrario, podríamos seguir encontrando más referencias al cuerpo y a la imagen de la mujer en gran cantidad de ensayos y relatos de Rosario Castellanos (*Álbum de familia, El uso de la palabra, Sobre cultura femenina, etc.*) y, de la misma manera, se puede proponer el análisis de estas construcciones en términos pragmático-contextuales, para confirmar, una vez más y por cualquier camino teórico-metodológico que queramos tomar, que la obra de Castellanos constituye un referente necesario del pensamiento crítico literario contemporáneo.

A manera de conclusión y en un ejercicio de transparencia para con la gran cantidad de expertos, concedores e investigadores de la producción de la escritora, analizada desde muy diversos ámbitos del pensamiento, cerramos con una reflexión, adecuada y pertinente para nuestro planteamiento, hecha por Raquel Mosquera al reseñar el texto de Laura Guerrero, que señala que una obra de la importancia de la de Castellanos exige una postura de conformación de una cultura femenina contestataria pero que no incurra en los mismos errores señalados en la cultura patriarcal (exclusión, menosprecio, androginia, etc.).

Notas

¹ Para Belén Alvarado (2006), la ironía, junto con la metáfora y la representación del discurso, constituyen el fenómeno pragmático por excelencia, se percibe solo en contexto, depende de las intenciones del locutor, de las capacidades interpretativas del interlocutor y está compuesta de diferentes marcas, tanto lingüísticas como extralingüísticas que comparten tanto el oyente como el hablante.

² Tuvimos a mano, para la realización de este estudio, la 4ª. edición (2003), 5ª. reimpresión (2012), en Fondo de Cultura Económica, colección Letras Mexicanas.

³ Me refiero a una reseña sobre la obra *La ironía en la obra temprana de Rosario Castellanos*, que traza la Investigadora del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, disponible en línea en <http://www.iifilologicas.unam.mx/litermex/uploads/volumenes/volumen-18-1/11.%20Raquel%20Mosqueda.pdf>

⁴ Para una mayor profundización sobre el concepto de la ironía en relación al texto narrativo, véase el artículo de Lauro Zavala (1992), publicado en la revista *Discurso*, Núm. 13, por el Colegio de Ciencias y Humanidades de la UNAM, pp. 59-83.

⁵ Otras clasificaciones y descripciones de los indicadores de la ironía en Poyatos (1994), Schoentjes (2003), Alvarado (2006). Una clasificación, derivada de las anteriores, fue presentada como propuesta por el grupo GRIALE, del cual forma parte Belén Alvarado, en las VII Jornadas de Estudios de Lingüística, Alicante (2005).

⁶ Entrevista con María Luisa Cresta de Leguizamón, “En recuerdo a Rosario Castellanos”, México, D.F., 1965.

⁷ Nos referimos a un trabajo, considerado fundamental para entender la ironía en la obra de Castellanos, de Nahúm Megged, *Rosario Castellanos. Un largo camino a la ironía*.

Bibliografía

- ALVARADO Ortega, Belén. (2006). “Las marcas de la ironía”, en *Interlingüística*, 16. Alicante: Servicio de publicaciones Universidad de Alicante, pp. 1-11.
- CASTELLANOS, Rosario. (2003 [1973]). *Mujer que sabe latín...* México: Fondo de Cultura Económica. 4ª edición.
- GUERRERO Guadarrama, Laura. (2005). *La ironía en la obra temprana de Rosario Castellanos*. México: Ediciones y gráficos Eón/Universidad Iberoamericana.
- MEGGED, Nahúm. (1984). *Rosario Castellanos. Un largo camino a la ironía*. México: COLMEX.
- MOSQUERA, Raquel. (2006). *Reseña de la obra “La ironía en la obra temprana de Rosario Castellanos”*. Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM. Disponible en línea en <http://www.iifilologicas.unam.mx/litermex/uploads/volumenes/volumen-18-1/11.%20Raquel%20Mosqueda.pdf>
- MUECKE, Douglas Colin. (1978). “Irony markers” en *Poetics*, 7, pp. 363-375.
- _____ (1986). *Irony and the Ironic*. Londres: Methuen.
- POYATOS, Fernando. (1994). *La comunicación no verbal*. Madrid: Istmo.
- SANELEUTERIO, Elia. (2010). “Familia de cuentos. Sobre la narrativa breve de Rosario Castellanos” en *LEJANA. Revista Crítica de Narrativa Breve*, Núm. 2. Valencia: Universitat de Valencia.
- SCHOENTJES, Pierre. (2003). *La poética de la ironía*. Madrid: Cátedra.
- ZAVALA, Lauro. (1992). “Para nombrar las formas de la ironía” en *Discurso*, Núm. 13. México: Colegio de Ciencias y Humanidades, UNAM, pp. 59-63.

Cuerpo



El cuerpo viejo femenino y la negación de la sexualidad en la literatura

Cándida Elizabeth Vivero Marín
Universidad de Guadalajara

Cuando se habla del cuerpo en los medios de comunicación, generalmente se hace referencia a un cuerpo joven, lozano y bello que se encuentra en edad reproductiva o que no sobrepasa los cincuenta años, dejando de lado a los cuerpos viejos que representan la decrepitud. Por lo general, observamos en la televisión, actores, actrices y modelos en edad lozana y, salvo para comercializar productos médicos que disminuyen las molestias de la edad o que dan vigor, los cuerpos viejos son excluidos. Tal es el caso, por ejemplo, de los anuncios publicitarios del grupo Sanofi sobre los medicamentos para aliviar el dolor de las rodillas causado por la artritis.¹

En las artes y la cultura, particularmente en la literatura, la imagen de los cuerpos envejecidos tampoco suele ser representada y, cuando aparece, se le suele asociar con aspectos negativos como en el caso del cuento “La terrible y triste historia de la Cándida Eréndira y su abuela desalmada”, de Gabriel García Márquez.

De esta manera, resulta significativo que en la literatura escrita por mujeres en México los cuerpos viejos femeninos, asociados a la figura de las abuelas, sean considerados como asexuales, carentes de erotismo y negados, por ende, al disfrute y al placer. El prototipo de anciana que se observa en estos textos es el de la mujer cancelada a la sexualidad, pues ha dejado ya la juventud y se encuentra en franca decadencia.

Por ello, el objetivo de este trabajo es analizar, desde la perspectiva de género, cómo el cuerpo viejo femenino es construido a partir de la negación de su sexualidad, ya que se considera como una no-entidad en tanto que ha perdido sus atributos de feminidad y, en consecuencia, de identidad.

Cuerpo viejo femenino y sexualidad

La concepción del cuerpo viejo femenino trae aparejada una serie de prejuicios y condicionantes de género que acentúan tanto los roles tradicionales como el ejercicio de la sexualidad, y no me refiero aquí solamente a la heteronormatividad, sino a otras prácticas sexuales que se asocian con la edad. Como señalan Anna Freixas, Bárbara Luque y Amalia Reina Giménez: “La creencia popular no sólo dice que el deseo sexual desaparece con la edad, sino que debería desaparecer y que en la vejez seguir teniendo una vida sexual activa es inapropiado y reprobable” (2010: 35). De esta manera, continúan las autoras, se tiene la convicción de que las personas mayores no son atractivas sexualmente, negándoseles el derecho a la pasión y al sexo (*Idem*). Y es que, de acuerdo con esta visión, el cuerpo viejo ha perdido todo interés pues no presenta ya las características de juventud, lozanía y vigor que aprecian las sociedades postmodernas capitalistas.

El cuerpo joven se ha colocado como la base a partir de la cual se construye el discurso de lo deseable y esperable en una sociedad que privilegia la actividad sobre la pasividad, el vigor sobre la debilidad, la fortaleza sobre el abatimiento. El cuerpo joven se asocia con lo bello, lo sano y lo perfecto, mientras que su contrario, el cuerpo viejo, representa lo feo, lo enfermo y lo imperfecto por decrepito. Envejecer o volverse viejo no es una opción en nuestras sociedades postmodernas, pues “es construida en contraposición a los valores humanistas y de cuidado. Así se constituye en el imaginario social a los/as viejos/as como una ‘carga’” (DMLV, 2010: XI).

Si bien la vejez iguala los cuerpos de hombres y de mujeres en cuanto a ser víctimas del etarismo,² es innegable que para las segundas la vejez representa, nuevamente, una doble carga de género pues no sólo se ha dejado de ser atractiva para los otros, sino que además se coloca a la mujer mayor en una posición de no-entidad:

En algún momento después de los cincuenta o de la menopausia toda mujer cruza un umbral hacia la tercera fase de su vida, entrando de este modo en un territorio desconocido. Para un patriarcado orientado sobre todo hacia la juventud, convertirse en una mujer mayor es convertirse en alguien invisible, en una no-entidad (Bolen, 2011: 14).

Y es que, contrario a lo que le ocurre a los varones, la vejez de las mujeres no se asocia a lo interesante, atractivo, seductor que pueden ser las canas, sino que se liga a la decrepitud. La mujer vieja o anciana es doblemente invisibilizada al no ser ya una mujer capaz de dar hijos, situación que no les ocurre a los hombres quienes siguen siendo vistos como potencialmente procreadores: “El envejecimiento femenino merece especial análisis por sus profundas repercusiones: la edad multiplica la discriminación en la mujer. La vejez y su multidiscriminación son un asunto poco frecuente en la agenda feminista y de adultos mayores” (Luna Parra, cit. en Loaeza, 2012: 12).

De esta manera, el cuerpo viejo femenino se verá discriminado y sufrirá la carga de no ser ya más un cuerpo-para-la-gestación. Negado a la sexualidad, y por ende al erotismo, el cuerpo viejo femenino, encarnado en la función de abuela, vuelve a ser constreñido a una serie de roles que acentúan la abnegación, pues si de joven dicho cuerpo fue concebido como un ser donado a los otros, de viejo se espera una entrega más completa en tanto que ha concluido el ciclo de crianza y puede apoyar en el cuidado y atención de los nietos o de otros familiares enfermos. Sin embargo, esta función es nuevamente invisibilizada, pues no hay un reconocimiento a la aportación que las abuelas hacen a las familias y su contribución para que el sistema capitalista siga funcionando. En efecto, gracias al trabajo no remunerado de las ancianas en general, ya sea como

cuidadoras en el hogar o como voluntarias en diversos programas asistenciales, los estados capitalistas se ahorran grandes cantidades de dinero que, de otra forma, tendrían que desembolsar para dar atención a sectores específicos de la sociedad. Sin embargo, el trabajo y presencia de las ancianas en el mundo occidental no sólo pasa desapercibido, sino que incluso sufre de discriminación al negársele el acceso a la representación en todas partes: los medios de comunicación rara vez muestran al cuerpo viejo, ya no digamos al cuerpo femenino añoso; las artes, en general, se han ocupado de mostrarlo en pocas ocasiones y casi siempre a manera de retratos,³ no así de esculturas donde los cuerpos jóvenes son los que llevan la primacía; la literatura, en contadas ocasiones, hace alusión a las ancianas o a las abuelas y, la mayoría de las veces, cuando aparecen son descritas como brujas o malvadas.⁴ El cuerpo viejo femenino es, pues, rechazado de diferentes maneras y segregado: “En vez de ‘rehabilitar’ a la vejez, independientemente de la condición de nuestros cuerpos, somos relegados a los márgenes de la sociedad” (Tulle-Winton cit. por Holstein, 2010: 56). La situación se agrava si, como es de esperarse, dichos cuerpos enferman, pues representan un fracaso moral (Blaikie cit. por Holstein, 2010: 68).

Por todo ello, el cuerpo viejo femenino es censurado, ridiculizado y descalificado si pretende mostrarse no sólo atractivo, sino deseable, ya que el ideal corporal de las mujeres se construye a partir de la juventud: “el imaginario de la belleza está en el origen de la ira y vergüenza que las mujeres pueden sentir en relación con el cuerpo envejeciente, al carecer de una estética cultural validada de mujeres viejas y bellas” (Furman cit. en Freixas, Luque y Giménez, 2010: 41). Ni qué decir de la sexualidad y el erotismo que dichos cuerpos puedan expresar, ya que en la sociedad es mal visto que siquiera se plantee la necesidad afectiva-sexual para los ancianos en general. Las actitudes negativas a las que se enfrentan por parte de familiares, cuidadores y cuerpo médico obligan a los adultos mayores a callar, más cuando se trata de mujeres en su función de abuelas, pues se le considera inapropiado y hasta insano. Por ello, no es de extrañar

que a las abuelas se les refiera como seres prácticamente asexuales, carentes de deseo y canceladas al placer.

Las abuelas en la literatura mexicana escrita por mujeres durante la segunda mitad del siglo xx

En este contexto social, abordaremos ahora la figura de las abuelas en la literatura mexicana escrita por mujeres durante la segunda mitad del siglo xx. El *corpus* que integra este estudio está conformado por las novelas: *El cuerpo en que nací*, de Guadalupe Nettel; *La noche será negra y blanca*, de Socorro Venegas; *Y si yo fuera Susana San Juan*, de Susana Pagano; *El mecanismo del miedo*, de Norma Lazo; *Tela de sevoya*, de Myriam Moscona; *El lenguaje de las orquídeas*, de Adriana González Mateos; y *Un traje rojo para un duelo*, de Elena Garro. En todas ellas, aparece la figura de las abuelas de maneras diversas y con tratamientos igualmente distintos, ya que se le presenta como nutricia (*El mecanismo del miedo*), como depositaria de la memoria familiar (*La noche será negra y blanca*), como indiferente a lo que acontece en la familia (*El lenguaje de las orquídeas*); como apartada de la realidad (*Y si yo fuera Susana San Juan*) o con una relación tensa y conflictiva con la nieta (*El cuerpo en que nací*, *Tela de sevoya* y *Un traje rojo para un duelo*). Por esta variedad de representaciones, no es posible agruparlas en una sola característica o colocarlas bajo un mismo patrón de conducta, sino que existe una multiplicidad de actitudes y formas de actuar que nos imposibilitan llevar a cabo dicha tarea. Sin embargo, lo que sí podemos identificar como rasgos comunes son los siguientes: 1) la independencia económica y afectiva que las vuelve sujetos empoderados y autónomos;⁵ 2) el estado de viudez que marca el final de un ciclo de vida y las libera de la sujeción matrimonial; 3) la cancelación de la sexualidad y el erotismo. De estos tres aspectos, tomo como referencia de análisis el tercero, objetivo de este trabajo.

Como ya se señaló en la primera parte de esta exposición, el cuerpo viejo femenino, y en general el cuerpo anciano, es cancelado

a la sexualidad y, por consecuencia, al placer. Vistos como cuerpos no deseables ni deseantes, las mujeres mayores dejan de ser objeto de atracción sexual y se les asocia a una asexualidad semejante a la de los infantes. En este sentido, en las novelas estudiadas, todas las abuelas carecen de una relación afectivo-sexual al encontrarse viudas, por lo que de entrada plantea de manera implícita el cese de la sexualidad pues se presupone que, una vez fallecida la pareja, las abuelas han dejado atrás su vida amorosa. Si bien, como señalan Freixas, Luque y Giménez, la no actividad sexual puede considerarse una opción activa de ejercer la sexualidad (2010: 47), en el caso que nos ocupa no es una elección libre y voluntaria lo que lleva a las abuelas a la cancelación de dicha actividad, sino la consecuencia asumida por la muerte del esposo.

Este hecho, repetido en el grupo de escritoras seleccionado, demuestra que para la cultura mexicana la abuela es una no-mujer en los términos aquí expuestos, ya que se le asocia con lo no sexual y corporal.⁶ Las abuelas, en todos los casos, son descritas con algunas pinceladas que nos dejan ver una imagen del cuerpo envejecido, pero sin entrar en demasiados detalles. De todas, sabemos que han pasado la mediana edad y, salvo por la abuela de *Un traje rojo para un duelo*, el resto de las abuelas son más bien descritas por su postura ante la vida y su visión de mundo: “el universo decimonónico al que nos transportó la abuela representaba el territorio menos hospitalario que había conocido hasta ese momento” (Nettel, 2011: 56).

En el momento en que nací, mi abuela dejó de hablar allá afuera. Paró de quejarse. Tomó un respiro y no sé qué la arrulló. ¿Yo? Se quedó dormida de inmediato (Boullosa, 2001: 14).

Mi abuela, sin quitarse la pipa de la boca, dejó de mirar la televisión eternamente descompuesta, para observarme con detenimiento (Pagano, 1998: 14).

El cuerpo viejo femenino no es, pues, objeto de representación en la literatura escrita por mujeres y esta omisión sin lugar a dudas está asociada a lo que señalábamos antes: el cuerpo viejo no es esté-

ticamente atractivo para las sociedades occidentales postmodernas y neoliberales. Las abuelas son entonces presentadas sólo a través de ciertos rasgos mínimos que permiten ubicarlas en un rango de edad que sobrepasa los cincuenta años al marcar particularidades como el uso de pipas (asociadas en el imaginario popular con personas mayores), enfatizar ciertas concepciones de género (desilusión ante el nacimiento de la nieta por no ser varón o concebir cierta superioridad de los hombres sobre las mujeres) o describir la posesión de determinados objetos (fotografías de los padres en edad infantil o cartas escritas durante su juventud). Por las circunstancias que se describen, por la acentuación de ciertas particularidades o bien por el contexto mismo de la historia, sabemos que las abuelas son mayores, que por supuesto tienen un cuerpo, pero no hay una descripción detallada de él, negándoles todo indicio de corporeidad y más aún de sexualidad, ya que al carecer de toda alusión a aquél se niega ésta. Las abuelas son, pues, incorpóreas y en consecuencia son una no-entidad por su mismo grado de abstracción. Si Judith Butler (2007) hace hincapié en la importancia del cuerpo como encarnación del discurso que se performa a través de la superficie, en este caso podríamos señalar que la no-corporeidad de las abuelas refuerza la idealización del género en cuanto a que se convierten en la conceptualización de lo femenino sublimado: la ancianidad regresa a las abuelas al estado de pureza propia de las doncellas pero, a diferencia de éstas, a las abuelas se les niega sexualidad no por ser seres espirituales, sino porque sus cuerpos son abyectos. Con ello nos damos cuenta de que en cada etapa de la vida las mujeres vuelven a ser colocadas como no-sujetos, pues siempre serán catalogadas como puras o putas: si por ser joven, a causa de la doncellez que deben conservar; si por ser adulta, por el honor que deben guardar tras ser madres; si por ser anciana, por la respetabilidad que le debe a su edad.

En el caso de las abuelas, además, hay un reforzamiento de esta anulación del erotismo por todos los factores socio-culturales que ya hemos visto y señalado en la primera parte de esta exposición: el juvenalismo, iniciado en los años cincuenta, se ha intensificado en

nuestras sociedades postmodernas capitalistas, por lo que se considera decadente todo cuerpo que ha llegado a la mediana edad. Es cierto que, como indicamos, las abuelas que aparecen en las novelas son autónomas, pero sus cuerpos y sus deseos no son referidos siquiera, por lo que observamos cómo la literatura, como producto cultural, reproduce y contribuye a perpetuar los prototipos de género en torno a la mujer anciana.

Las abuelas: las no-mujeres

Hasta aquí hemos mencionado cómo la sexualidad de las abuelas es negada a partir de la no representación corporal y como consecuencia de una ubicación como no sujeto que vuelve a sublimar lo femenino por oposición, esto es, ya no por medio de la juventud sino por la vejez como abyecto. Ahora abordaremos la pérdida de los atributos de feminidad y, en consecuencia, de la identidad, lo cual trae como consecuencia que a las abuelas se les considere no-mujeres.

Si nos acercamos detenidamente a las novelas que integran este estudio, podremos apreciar que otra característica común que comparten es la transgresión a su condición genérica. Todas las abuelas, algunas más que otras, performan el género de una manera distinta a la prototípica, ya que asumen rasgos masculinos que las convierten en mujeres no femeninas ya sea por la actividad intelectual que desempeñan, ya por la asunción de ciertos rasgos como son la actividad, la violencia o la dominación de lo femenino. Ciertamente la feminidad, como indica Victoria Sau, es una construcción que designa cualidades o características esenciales a las mujeres en una división binaria (Cfr. Sau, 2001: 99-100), sin embargo, en una visión tradicional, la feminidad se asocia con el silencio, la pasividad y el mutismo (Freud, 1996), atributos que no se hacen presentes en ninguna de las abuelas.

En efecto, al estudiar detenidamente a los personajes, nos damos cuenta de que, pese a que pueden asumir ciertos roles como el de

cuidadora de nietos (*El cuerpo en que nací* de Nettel) o como transmisora de la memoria familiar (*La noche será negra y blanca* de Venegas), en el fondo las abuelas tienen voz y actúan de tal manera que determinan la vida o influyen en los acontecimientos de las hijas y las nietas. No son, pues, seres pasivos en eterna espera y en esta transgresión dejan de ser representantes de la feminidad. En consecuencia, ante la ausencia de un prototipo de feminidad, tenemos una identidad igualmente perdida puesto que, desde la idealización de género, lo femenino se asocia con la pasividad. Al no ser la imagen típica de lo que debe ser y hacer una mujer, las abuelas se muestran masculinizadas en muchos aspectos: la agresividad, la dominación y la violencia, propias de la masculinidad, son proyectadas por las abuelas (*Tela de sevoya* de Myriam Moscona; *Un traje rojo para un duelo* de Elena Garro); su interés por la palabra y la intelectualidad las aleja de lo doméstico para colocarlas en un mundo culto pero a la vez siniestro (*El mecanismo del miedo*). Desde esta perspectiva, las abuelas son consideradas no-mujeres, puesto que se han permitido desarrollar y expresar una serie de cualidades adjudicadas a los hombres. Como señala Sau, la transgresión se castiga de diversas maneras (2001: 100) y, en este caso, a las abuelas simbólicamente se les niega la felicidad ya que todas, de alguna u otra forma, son condenadas a la asexualidad y a la soledad:

Se sintió impugnada, incapaz de haber tomado por los cuernos el toro de su matrimonio, cuyos recuerdos le dolían especialmente en esos primeros tiempos de la viudez, cuando la ausencia del responsable de sus desgracias no le había traído la felicidad (González Mateos, 2007: 62).

La expresión de mi abuela no mostraba ni una pizca de júbilo. Más bien se le notaba seria, con esa tendencia de la boca hacia abajo que heredamos sus descendientes (Nettel, 2011: 92).

El cuerpo de Anastasia es tan pequeño y delgado que logra perderse en las profundidades de las sábanas, colchas y cojines. Me acerco a ella y observo con dificultad sus facciones llenas de arrugas y nostalgia (Pagano, 1998: 114).

Así pues, las abuelas pierden su identidad femenina, por lo que podemos decir que, al ser unas no-mujeres, pueden llegar a convertirse en personajes que causan miedo por lo anormal de su conducta como en el caso extremo de *Un traje rojo para un duelo*. La anormalidad de las abuelas, en algunas más que en otras, radica entonces en la transgresión genérica que llevan a cabo al colocarse del lado de lo masculino perdiendo su feminidad, pero sin llegar a convertirse en hombres. Su no sujeción a los lineamientos del ideal de género vuelve a las abuelas seres extraños y ajenos para las nietas quienes no logran comprender su conducta, por lo que en muy contadas ocasiones se establece un vínculo estrecho o cercano con ellas. La falta de identidad femenina, producto de esta transgresión, deriva en comportamientos distintos a los que el imaginario popular ha formulado para las abuelas, a saber: la ternura, el cariño y la comprensión. De esta manera, las abuelas representadas en la literatura mexicana escrita por mujeres escapan una y otra vez a los prototipos lo cual nos indica que las mujeres maduras no aceptan ya la sumisión, pero tampoco han logrado la liberación completa. En ese tenor, se vuelve a repetir el ya no-todavía no tan caro a la escritura femenina (Cfr. López González, 1995: 46).

Conclusión

Al hacer un análisis del personaje de las abuelas en la literatura escrita por mujeres en México durante la segunda mitad del siglo xx podemos observar una serie de elementos que nos indican la perpetuación de una visión parcializada en torno al cuerpo viejo femenino, la sexualidad, la feminidad y la identidad femenina. Si bien es verdad que las abuelas no responden ya a la idealización de la abuela como un ser dulce, apacible y tierno, también es cierto que se les sigue negando el derecho al goce, al disfrute y al placer al no corporizarlas y, por ende, anulando su sexualidad y el erotismo.

En tanto mujeres no femeninas que transgreden los roles de género al expresar características masculinas, las abuelas reciben el castigo de la soledad puesto que no asumen el deber-ser y el deber-hacer que la sociedad occidental ha construido para ellas. En otras tradiciones, como es el caso de la árabe-musulmana, por ejemplo, se espera que las mujeres ancianas sigan unidas en matrimonio, aun en segundas nupcias si se han quedado viudas, pues para las mujeres la trascendencia se logra sólo a través de su condición de madre y esposa. Por el contrario, en las sociedades occidentales, de tradición mayoritariamente judeocristiana, la mujer-viuda “recupera” su estatus cuasi virginal, por lo que debe lograr la virtud por medio de la castidad.

Es así que las abuelas de este estudio, al estar colocadas en el plano de lo anormal justo por la serie de transgresiones que realizan, dejan de asumir el cuidado y la crianza de los nietos para desarrollar sus capacidades meramente intelectuales y de adquisición de conocimiento libresco, o bien para desempeñar algún oficio que les reditúe económicamente. Por ello, escapan a la norma y al patrón de conducta que se espera ejecuten. Autónomas e independientes, emancipadas y libres, las abuelas parecen aceptar las consecuencias de esta nueva forma de estar en el mundo desde la ancianidad, aunque todavía no logran la felicidad completa, pues se les niegan las relaciones afectivas. Los primeros pasos, no obstante, han sido dados, esperemos ahora que se erijan nuevos prototipos de abuelas para las generaciones futuras.

Notas

¹ Véase <http://www.multivu.com/players/English/7099651-sanofi-rodillas-sin-dolor-lesiones-tempranas-osteoartritis/>

² Se denomina “etarismo” a la discriminación por edad.

³ Algunos cuadros de Rembrandt, Velázquez o Van Gogh muestran a ancianas ya sea de manera individual en retratos, ya como parte de una escena.

⁴ *La Celestina*, de Fernando de Rojas, por ejemplo, alude a la mujer-bruja, no por las artes adivinatorias o de hechicería, sino por cuanto de perversidad hay en ella.

⁵ A excepción de *Y si yo fuera Susana San Juan*, el resto de los personajes son autónomos, es decir, no dependen ni económica, ni física o psicológicamente de sus descendientes o parientes cercanos, por lo que se desplazan y viven de acuerdo con sus propios medios.

⁶ Omíto deliberadamente señalar el término etéreo, porque las abuelas, ciertamente, no son la representación de los ángeles o de seres espiritualizados, sino más bien sujetos sin sexualidad y con una corporeidad apenas delineada.

Bibliografía

- BOLEN, Jean Shinoda (2011). *Las diosas de la mujer madura. Arquetipos femeninos a partir de los cincuenta*. 7ª. Ed., Trad. Silvia Alemany, Barcelona: Kairós.
- BOULLOSA, Carmen (2001). *Antes*. México: Punto de lectura.
- BUTLER, Judith (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la Identidad*. Trad. Ma. Antonia Muñoz, Barcelona: Paidós.
- FOUCAULT, Michel (2007). *Nacimiento de la biopolítica*. Trad. Horacio Pons, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- FREUD, Sigmund (1996). “La feminidad” en *Obras completas III*. Trad. Luis López Ballesteros y de Torres, Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 3164-3178.
- GARRO, Elena (1996). *Un traje rojo para un duelo*. México: Ediciones Castillo.
- GONZÁLEZ Mateos, Adriana (2007). *El lenguaje de las orquídeas*. México: Tusquets.
- LAZO, Norma (2012). *El mecanismo del miedo*. 2ª ed., México: Montena.
- LOAEZA, Guadalupe y Adriana Luna Parra (2012). *Abuelas queridas, ¡que vivan sus derechos!*, México: Endira.
- LÓPEZ González, Aralia (1995). “Justificación teórica”, en *Sin imágenes falsas. Sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo xx*. México: El Colegio de México, pp. 13-48.

- MOSCONA, Myriam (2012). *Tela de sevoya*. México: Lumen.
- NETTEL, Guadalupe (2011). *El cuerpo en que nací*. Barcelona: Anagrama.
- SAU, Victoria (2001). *Diccionario ideológico feminista*. Vol. II (La mirada esférica, 5), Barcelona: Icaria.
- PAGANO, Susana (1998). *Y si yo fuera Susana San Juan*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro (FETA, 157).
- VENEGAS, Socorro (2009). *La noche será negra y blanca*. México: Era/UNAM.

Hemerografía

- DMLV (2010), “Editorial”, en *Debate Feminista*, Año 21, Col. 42, octubre de 2010, pp. IX-XIV.
- FREIXAS Farré, Anna, Bárbara Luque Salas y Amalia Reina Giménez (2010), “Secretos y silencios en torno a la sexualidad de las mujeres mayores”, en *Debate Feminista*, Año 21, Vol. 42, octubre de 2010, pp. 35-51.
- HOLSTEIN, Martha B. (2010). “Sobre cómo envejecemos las mujeres”, en *Debate Feminista*, Año 21, Col. 42, octubre de 2010, pp. 52-78.

El cuerpo femenino en la información de espectáculos: la fragmentación como norma y lo erógeno como protagonista

Ruth Alejandra Dávila Figueroa
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Introducción

El presente escrito se inserta en una investigación sobre el discurso mediático y la construcción del discurso sobre el Otro. Cuando hablo “del Otro” lo hago en sentido genérico refiriéndome a los subalternos y subalternas o dominados y dominadas. En este texto me centro en el análisis de la información de espectáculos, quizá la más ampliamente consumida, publicada en el sitio web *Yahoo noticias de celebridades* para definir cómo son re-presentadas las mujeres a partir de lo que se habla de ellas en tanto cuerpos o partes de su cuerpo. Hablar de las mujeres como sólo cuerpos, o como sólo una parte del cuerpo, es una forma de construir el discurso de la mujer-objeto.¹

El argumento central es que si el cuerpo –y el género– es una construcción social y un lenguaje, luego entonces los *mass media* son un instrumento que re-produce y construye los discursos predominantes sobre el cuerpo femenino y masculino. En este sentido, moldea el discurso hegemónico que da forma a la identidad femenina dentro de la lógica de dominación masculina.

Para realizar este estudio me centré, sobre todo, en revisar los titulares de las informaciones publicadas en el sitio *Yahoo noticias de celebridades*, pues de acuerdo con Van Dijk (1990) al leer los encabezados podemos dar cuenta del tema del que se habla en una nota periodística. Al revisar dichos titulares se observa que el tema de la información sobre las celebridades (cantantes, actrices, modelos) es su cuerpo, pero su cuerpo fragmentado. Hay cuatro partes del cuerpo que destacan y que son las zonas erógenas: nalgas, pecho (o escote), piernas, cintura.

El sitio *Yahoo noticias de celebridades* se caracteriza por mostrar muchas imágenes, poco texto y llamativos encabezados con un tipo de letra más grande y resaltado en negritas. Se ofrece muy poca información del quehacer actoral o musical de las figuras de las que se habla y se centra en destacar la ropa (haciendo críticas o halagos), las parejas de moda, las presentaciones en la alfombra roja, etc. Pero llama particularmente la atención que en la mayoría de sus encabezados se enfoca el cuerpo destacando la delgadez, el aumento o pérdida de peso, las curvas o centrándose en alguna parte del cuerpo.²

En el primer apartado planteo algunas consideraciones sobre los enfoques teóricos que han discutido sobre el cuerpo como categoría desde una perspectiva crítica que se inaugura con los planteamientos de Marx y el concepto de alienación. En un segundo momento refiero algunos ejemplos y elaboro algunas explicaciones que dan cuenta de la forma en que se construye el discurso sobre el Otro en tanto las relaciones de dominación, no sólo masculina, sino de clase y que tienen en el centro al cuerpo. ¿Por qué me interesa destacar el asunto del cuerpo y cómo se construye la identidad femenina a partir de la percepción y la construcción simbólica del cuerpo? Contesto esta pregunta siguiendo a Entwistle (2002: 38-39) quien señala que “se podría decir que las mujeres tienen más tendencia a desarrollar una mayor conciencia corporal y de ellas mismas como un ser corpóreo que los hombres cuya identidad no está situada en el cuerpo”.³

Consideraciones preliminares, algunas definiciones sobre el cuerpo

En este primer apartado destaco la forma en que ha sido estudiado el cuerpo. Barrera (2011: 135-136) explora tres enfoques: 1) los planteamientos de Marx en los que “se demuestra, no sólo que se incorpora el cuerpo al discurso de la modernidad, sino que establece una crítica fundamental, a partir de él, al sistema de producción social, económica y simbólica” una categoría clave para entender esta crítica es la de alienación; 2) para Bourdieu “el cuerpo es apropiado y vivido conforme a los capitales sociales, culturales y simbólicos con los que cuenta el agente y su clase social”; 3) otro pensador fundamental en el estudio del cuerpo es Foucault que

aunque niega que el trabajo sea la esencia de los sujetos, continúa la labor de denuncia marxista al establecer los mecanismos, dispositivos y tecnologías de la modernidad sobre los cuerpos. Los dispositivos y tecnologías de la sociedad disciplinaria definen también al cuerpo como un producto social, insertado en relaciones de poder y dominación a través de mecanismos estratégicos, prácticas discursivas, disciplinas y espacios para docilizar al cuerpo a través de la fábrica, la escuela, los hospitales, entre otros (Barrera, 2011: 136).

Los aportes de Bourdieu (2000; 1986), en tanto su perspectiva crítica y en sintonía con los planteamientos marxistas, señalan que el cuerpo es una construcción social y un lenguaje. Con el cuerpo se dice más que con las palabras y este autor añade que “la alienación del cuerpo se hace manifiesta cuando es percibido y nombrado, es decir, objetivado a través de la mirada y del discurso de los otros” (Bourdieu; 1986: 186).

Como vimos, Foucault nos habla de los “cuerpos docilizados a través de la fábrica, los hospitales, la escuela, etc.,” él no habla de los *mass media*; sin embargo, hoy día se puede afirmar que a través de estos poderosos instrumentos de la dominación se puede docilizar y domesticar a los dominados y dominadas. De acuerdo con Cammertoni *et al.* (2012: 5) “en los medios masivos de comunicación, ‘la

mujer’ –como categoría– sigue siendo interpelada preponderantemente como objeto del deseo masculino –es decir, ‘un cuerpo para otros’– desde una lógica que mercantiliza su cuerpo”. En este sentido, las mujeres se presentan y re-presentan dentro del discurso del Otro como mujer-objeto o mujer-sujeto en tanto madre de, esposa de, hija de, etc., reforzando los estereotipos de género y de rol.

De acuerdo con el estudio de Cammertoni *et al.* (2012: 6), el cuerpo de la mujer es narrado a partir de tres ejes discursivos: discurso naturalista, discurso político y, el que nos interesa en este estudio, el “discurso objetificante: en el que se análoga la salud del cuerpo de la mujer a la belleza y se asocia a la obtención de un valor dado por la juventud, la delgadez, el éxito y la realización del erotismo hacia la complacencia del deseo masculino, así se reproduce la metáfora de la “mujer mercancía”. Como veremos en los ejemplos que se mostrarán para el análisis en el siguiente apartado, destaca este enfoque discursivo de presentar a la mujer como mercancía centrando el éxito en su delgadez, cuerpo tonificado, sin celulitis o defectos, también esta información hace de las partes erógenas las protagonistas de la información. En ese sentido, los postulados de Bourdieu (2000: 44-45) plantean una crítica en la que destaca que

los que puedan objetar que muchas mujeres han roto actualmente con las normas y las formalidades tradicionales del pudor y verían en el espacio que dejan a la exhibición controlada del cuerpo un indicio de “liberación”, basta con indicarles que esa utilización del propio cuerpo permanece evidentemente subordinada al punto de vista masculino. El cuerpo femenino ofrecido y negado simultáneamente manifiesta la disponibilidad simbólica que conviene a la mujer pues una combinación de poder de atracción, y de seducción conocida y reconocida por todos, hombres y mujeres, y adecuada para honrar a los hombres, de los que depende o a los que está vinculada, y de un poder de rechazo selectivo que añade al efecto de “consumo ostentoso” el precio de la exclusividad.

Por ello, no sorprende que las informaciones del sitio web *Yahoo noticias de celebridades* centren la atención en el cuerpo, cuando se trata de uno “curvilíneo”, por ejemplo. Pero considero que no es sólo

la mirada masculina la que determina que esto sea así, sino que a ello también subyacen los anhelos femeninos de alcanzar la felicidad y el éxito logrando tener un cuerpo, cabello o rostro perfectos.

Información de espectáculos y el espectáculo de los cuerpos fragmentados

Si “navegamos” por el sitio web *Yahoo noticias de celebridades* encontraremos informaciones que destacan titulares como “Miley Cyrus muestra su abdomen de paseo en moto” acompañados de un brevísimo texto en el que se indica que la cantante “llevó unos shorts de jean y un top que dejaba ver su plano abdomen”. Leyendo el titular podemos dar cuenta de que el tema central es que “muestra el abdomen” y recalca que es un abdomen plano. En la oración que hace las veces de titular y tema “de paseo en moto” se subordina a la frase “muestra su abdomen”, el centro no es la persona en sí o pasear en moto, sino mostrar el abdomen plano, bien “trabajado”.

En este otro titular, “La cinturita de Salma Hayek en Toronto”, el tema de la información es la cintura, que ocupa el lugar del sujeto en la oración. La cinturita, en diminutivo para aludir que es pequeña, breve, es la protagonista en Toronto (en el festival de cine de esa ciudad). No es Salma Hayek como persona, sino la brevedad de su cintura, convirtiendo así a la persona en una mujer-objeto.

En “Danna Paola presume piernas en diferentes looks”, el enfoque está en las piernas, otra zona erógena y elemento central de la información. No es la joven en sí, ni su participación en un evento de premiaciones a lo más destacado del medio del entretenimiento, sino que es una parte de su cuerpo y los diversos atuendos utilizados para resaltar las piernas lo que es el foco de la información. Los recursos gramaticales con los que se construyen estas oraciones focalizan una parte del cuerpo. Se cosifica a través de la nominalización y la pasivización que

enfocan la atención del escucha o lector en ciertos temas a expensas de otros. Suprimen a los actores y agentes, tienden a representar los procesos como cosas o sucesos que ocurren en ausencia de un sujeto productor. Tienden a omitir las referencias a contextos espaciales y/o temporales al eliminar las construcciones verbales o al convertirlas a un verbo conjugado en un tiempo continuo (Thompson; 2002: 100).

Los cuerpos de las mujeres en estos contenidos son “mutilados”, fragmentados al presentarlos como el todo y no la parte. Lo que se resalta es un fragmento de su cuerpo ya sea para criticarla por ganar peso o “mostrar demasiado” o para halagar que tiene o puede mantener una figura “envidiable”, atlética, o un vientre plano, que cumple con los estándares establecidos por la industria de la moda y la belleza. Con los siguientes titulares se resaltan las críticas por “mostrar demasiado”, por utilizar unas ropas que “dejaban ver los rollitos” por vestir inadecuadamente:

Kim Kardashian con un look que no le favorece

Quizá un enemigo infiltró a la familia Kardashian y convenció a Kim de que este conjunto de top corto y pantalón color crema le quedaba bien. El entalle del atuendo no le hizo ningún favor a la esposa de Kanye West. El top texturizado y detalle asimétrico destacó sus senos, pero reveló unos rollitos que se acentuaron más por lo estrecho de la faja del pantalón, cuyo tiro también resultó ser muy corto. Este atuendo estuvo fatal, pero tal vez pudo remediarlo con una chaqueta o un chal. El look definitivamente no ayuda a mantener la ilusión de la Kim súper esbelta tras ser mamá.

Otros titulares en ese sentido rezan: “Kim Kardashian exhibe un atrevido escote” y “El largo torso de Rosie Huntington-Whiteley”, a este último encabezado lo acompaña un breve texto en el que se destaca que “...la súper escotada chaqueta blanca, con pantalones con adornos a los lados, tiene un problema de proporción. El torso de la británica se ve demasiado largo y sus piernas muy cortas”. Hasta la mujer más “bella” puede ser criticada por “mostrar demasiado”, mostrar un cuerpo desproporcionado o alguna imperfección como los “rollitos”.

En el texto que acompaña el titular sobre el atuendo de Kim Kardashian resalto con negritas algunos elementos, por ejemplo: el hecho de que el personaje en cuestión no es capaz ni de “errar” por sí misma a la hora de elegir sus atuendos, pues se destaca que un “enemigo” se infiltró para aconsejarle usar esas ropas. Se resalta un estereotipo de rol al señalarse que es la esposa de..., se aplaude que con el atuendo se “destacaran” los senos, pero se critica que se revelaran los “rollitos”, además de que el atuendo no fuera capaz de mantener “la ilusión” de delgadez después de la maternidad. Es agotador.

La información de espectáculos en sí misma es una extensión de la propuesta hollywoodense sobre cómo deben ser los cuerpos, qué es lo deseablemente femenino o masculino y establece la norma (Holmlund; 2002).

El proselitismo que conduce a las nuevas fracciones de la burguesía a erigir en norma universal su estilo de vida y más en concreto sus usos del cuerpo, no puede entenderse del todo si se parte exclusivamente de la intención, incluso inconsciente, de producir una demanda de sus propios servicios (dietética, gimnasia, cirugía estética) o de sus propios productos haciendo reconocer la representación del cuerpo que ellos encarnan (ya que poseen los modos de realizarla) más allá de los límites de sus condiciones de realización para engendrar así un desnivel entre la norma y la realidad, entre el cuerpo ideal y el cuerpo real. La imposición de la nueva definición del cuerpo y de sus usos es, sin duda, una amenaza para los últimos resquicios de autonomía de las clases dominadas, para su capacidad de producir por sí mismos su propia representación del hombre perfecto (Bourdieu; 1986: 189-190).

Así, los actores y actrices, y en general las “celebridades” son la nueva burguesía, re-conocidos y re-conocidas por una parte de su cuerpo. Un ejemplo que ilustra esta forma de reconocimiento es la nota que habla de las partes del cuerpo que han sido aseguradas por las actrices y los actores: “Famosos que han asegurado alguna parte de su cuerpo”, y las partes del cuerpo aseguradas por cada actriz o actor son justamente aquellas por las que se les recuerda, Julia Roberts: su sonrisa; Jennifer López: su trasero; Jennifer Aniston: su pelo; Angelina Jolie: su boca; y Rihanna, David Beckham y Mariah Carey: sus piernas.

El cuerpo es una mercancía, no sólo un silente apoyo para la venta de otras mercancías. El cuerpo es una construcción social y un soporte ideológico porque el cuerpo, señala Holmlund (2002: 16-17) parafraseando a Freud, es el objeto y el origen de nuestros miedos y deseos. El momento cumbre de esta mercantilización del cuerpo es la fragmentación, haciendo de la parte el todo. Como si J. Lo sólo fuera unas piernas, unas nalgas, unas curvas, se despersonaliza así al sujeto, se cosifica.

Los cuerpos objeto de deseo son incorporados a la lógica del mercado y del consumo y lo que vemos reflejado en esta condición al encontrarnos con estas mutilaciones en los encabezados de la información de espectáculos es una resignificación del deseo. Así, en el mundo contemporáneo el deseo es el opio del pueblo. Se destacan zonas del cuerpo consideradas erógenas para despertar el “deseo” no sólo de los hombres, sino de las mujeres que aspiran a ser lo que la industria de la moda y la belleza les dictan. El éxito y la felicidad se traducen en SER un vientre plano, unas piernas torneadas, unas medidas perfectas, un rostro sin marcas o imperfecciones, un cabello sedoso. La carrera hacia esta forma de ser exitoso para ser aceptado y amado es esquizofrénica, es una guerra contra el propio cuerpo.

En *Mi cuerpo es una batalla. Análisis y Testimonios*, Carla Rice destaca que en la búsqueda de un ideal de belleza y del propio cuerpo que suele estar fuera de nuestro alcance, las mujeres

nos quemamos la piel o nos disociamos de nuestro cuerpo con la esperanza de sobrevivir escapando a él totalmente. Nuestros sentimientos colectivos de repulsión, de vergüenza y alienación son las consecuencias de una guerra –un conflicto efectuado en el territorio de nuestros cuerpos–. Ese conflicto, que se despliega en el terreno de lo que nos define como mujeres, se desarrolla a través de la regulación, el control, la supresión y la ocupación de prácticamente todos los aspectos de nuestro ser físico: sexualidad, vestimenta, apariencia, comportamiento, fuerza, salud, reproducción, silueta, tamaño, expresión y movimiento. La guerra contra el cuerpo de las mujeres es, en primer lugar, un conflicto de las medidas y la silueta, la guerra dirigida contra el cuerpo de las mujeres es una guerra contra nuestro derecho de existir como somos, con todas nuestras imperfecciones y nuestros defectos, protuberancias, huecos,

arrugas y líneas, todos los rasgos con los cuales hemos nacido y que se transforman conforme pasa la vida, la edad y la cercanía de la muerte (Citado en Monsiváis, 2009).⁴

Los encabezados del sitio *Yahoo noticias de celebridades* son la mejor propaganda de esa guerra contra nuestros propios cuerpos. Los cuerpos son disociados de la persona y de sí mismo en tanto el cuerpo como un todo. Se le nombra según contornos al referirse a él como “la figura”, “las curvas”, “la silueta”, las proporciones, se le vacía de sustancia.

Cuando Bataille teoriza sobre el erotismo, eso que él aproxima a la muerte, al vacío, pero no a una muerte que destruye, sino que da continuidad a estos seres discontinuos que somos

mutila el cuerpo, fragmenta la mirada; nunca hay una representación unitaria del cuerpo, que se despedaza en diferentes fracciones corporales. En su escritura mutila el cuerpo: la boca o el dedo gordo del pie aparecen en primer plano, desligados de la totalidad. En su erotismo, el cuerpo está desgarrado en pedazos y lleno de dolor. Pero goza, y ese goce fragmenta la escritura, que acaba en risa o llanto. La fragmentación del cuerpo sólo puede ser narrada a través de un lenguaje que también desfallece (Tornos; 2010: 204-205).

Contrario a lo que se presenta en la información sobre las celebridades, Bataille transgrede el orden con su mutilación, cada parte es un todo. No deshumaniza, ni desobjetiviza con esta descomposición. Si aquí los cuerpos mutilados son transgresión, son resistencia, en los contenidos de la información de espectáculos se hace la norma vaciándola de su sentido transgresor, haciendo de ello un espectáculo como se hizo con la “Venus de Hotentote”.

Sara Baartman, (1789-1815), también conocida como la “Venus negra o de Hotentote”, fue una mujer africana llevada a Inglaterra como esclava. Tanto en París como en Londres, se hizo famosa en dos diferentes círculos: entre el público, como “espectáculo” popular, y entre naturalistas y etnólogos que medían, observaban, dibujaban, escribían tratados, hacían moldes de cera y yeso y escudriñaban cada detalle de su anatomía, muerta y viva. Lo que atraía a la audiencia hacia ella era no solamente su estatura (1.40 cm) sino su es-

teatopigia o el tamaño de sus nalgas, y lo que fue descrito como su “delantal Hottentot”, es decir, el alargamiento de los labios vaginales. Sara Baartman no existió como “persona”. Había sido desensamblada a sus partes relevantes. Fue “fetichizada”: convertida en un objeto (Hall; 2010: 435-437).

Más de dos siglos después, eso no ha cambiado mucho, sólo que ahora se hace veladamente y hasta con el beneplácito cómplice de quien es cosificada o cosificado y de quienes consumen los ideales de belleza y éxito que día a día se transmiten por todos los medios posibles.

Consideraciones finales

Más que plantear conclusiones, expondré algunas consideraciones finales a esta breve aproximación a la construcción del discurso sobre el Otro a partir del discurso de los *mass media* y sus representaciones sobre el cuerpo. El discurso sobre el Otro está enraizado en el discurso de los dominadores, sean estos de clase, raza, género, etnia, etc. a ello subyace pues el discurso del poder y se apoya de diversas ideologías que dan forma al discurso hegemónico.

En este sentido es que en este texto se habló de la forma en que se formula la identidad de lo femenino a partir del discurso objetivante que construye a la mujer-objeto teniendo como eje el cuerpo. Vemos que esta es la norma, la regla, la constante, mostrar a las mujeres como sólo cuerpos o sólo partes de cuerpo destacando las zonas erógenas, halagando o criticando.

Una vertiente de análisis que quizá podríamos explorar más adelante es la forma en que se puede interconectar la clase, la raza y el género en estas construcciones discursivas en tanto que es frecuente encontrar que las mujeres latinas (Jennifer López, Salma Hayek) o afroamericanas (Halle Berry, Rihanna, etc.) son a las que constantemente se les asocia con ciertos rasgos corporales como el trasero grande, tonificado y torneado. Pocas veces, o prácticamente nunca

(al menos en el tiempo que llevo haciendo este estudio), me encontré con informaciones que destacaran los atributos físicos, centrados en el cuerpo, de mujeres de las casas reales o de rasgos anglosajones, como Cate Blanchett o Emma Watson, de quienes se destaca su elegancia o buen tino para seleccionar sus atuendos.

Notas

¹ Actualmente está en revisión otro artículo en el que exploro, a partir de los contenidos del sitio *Yahoo noticias de celebridades*, la fetichización del cuerpo femenino, la re-producción de estereotipos de rol y de género y la re-producción de la violencia simbólica.

² En este trabajo me centro sólo en los referentes lingüísticos de las informaciones analizadas. Las imágenes que acompañan los textos no las analizo en este momento aunque también nos pueden arrojar información interesante. Destaco sobre todo los titulares y en algunos momentos citaré el texto que acompaña a estos encabezados para ejemplificar la forma en que se refuerza la idea temática señalada en el título.

³ De acuerdo con esta propuesta y según la evidencia que arroja el análisis de los ejemplos que cito, el cuerpo, como un todo o fragmentado, es una marca de identidad de lo femenino. Pocas veces, si no es que nunca, encontraremos informaciones sobre celebridades que refieran el rostro o a la persona en su conjunto en tanto sus aspectos físicos y psíquicos y hasta espirituales. De ahí que sea manifiesta la despersonalización de estas mujeres, la cosificación como una tendencia que permanece y se perpetúa.

⁴ Aunado a esto: “El crecimiento de regímenes de estilo de vida más sanos son testimonio de esta idea de que nuestros cuerpos están inacabados y son susceptibles al cambio. Los manuales de ejercicios y los vídeos sobre este tema prometen la transformación de nuestros estómagos, caderas, muslos y demás partes del cuerpo. Ya no nos contentamos con ver el cuerpo como una obra completada, sino que intervenimos activamente para cambiar su forma, alterar su peso y silueta. El cuerpo se ha convertido en parte de un proyecto en el que hemos de trabajar, un proyecto cada vez más vinculado a la identidad del yo de una persona. El cuidado del cuerpo no hace referencia sólo a la salud, sino a sentirse bien: cada vez más, nuestra felicidad y realización personal está sujeta al grado en que nuestros cuerpos se ajustan a las normas contemporáneas de salud y de belleza” (Entwistle; 2002: 26).

Bibliografía

- BARRERA Sánchez, Óscar (2011). "El cuerpo en Marx, Bourdieu y Foucault" en *Voces y Contextos. Iberofórum. Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana*. Año VI, Núm. 11, Enero-Junio 2011, pp. 121-137.
- BOURDIEU, Pierre (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (1986). "Notas provisionales sobre la percepción social del cuerpo" en Fernando Álvarez-Uría y Julia Varela (Eds.). *Materiales de sociología crítica* (183-194), Madrid: La Piqueta.
- CAMMERTONI, Marisol *et al.* (2012). "Cuerpo y poder: la violencia silenciosa del discurso mediático" en VII Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata Recuperado de <http://jornadassociologia.fahce.unlp.edu.ar/>
- ENTWISTLE, Joanne. (2002). *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*. Barcelona: Paidós.
- HALL, Stuart (2010). "El espectáculo del Otro" en Hall Stuart, *Sin garantías*. Colombia: Envión Editores.
- HOLMLUND, Chris (2002). *Impossible Bodies. Femininity and Masculinity at the movies*. New York: Routledge.
- MONSIVÁIS, Carlos. (2009). *Apocalipstick*. México: Debate.
- THOMPSON, John B. (2002). *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*. México: UAM.
- TORNOS Urzainki, Mainer. (2010) "Deseo y transgresión: el erotismo de Georges Bataille", *Lectora*, 16: 195-210. ISSN: 1136-5781 D.L. 395-1995. DOI: 10/2436.20.8020.01.12
- VAN DIJK, Teun A. (1990). *La noticia como discurso. Comprensión, estructura y producción de la información*. Barcelona: Paidós Comunicación.

Referencias de ejemplos citados

- S/A. (7 de julio de 2014). Re: Famosos que han asegurado alguna parte de su cuerpo [Noticias de Yahoo! Celebrities en español] Recuperado de <https://es-us.celebrities.yahoo.com/fotos/famosos-que-han-asegurado-alguna-parte-de-su-cuerpo-1405451241-slideshow/daniel-craig-photo-1404722285289.html>
- S/A. (22 de septiembre de 2014). Re: Danna Paola presume piernas en diferentes looks [Noticias de Yahoo! Celebrities en español] Recuperado de <https://es-us.celebrities.yahoo.com/fotos/danna-paola-presume-piernas-con-sus-looks-en-los-kca-slideshow/>
- S/A. (16 de septiembre de 2014). Re: La cinturita de Salma Hayek en Toronto [Noticias de Yahoo! Celebrities en español] Recuperado de <https://es-us.celebrities.yahoo.com/fotos/la-cinturita-de-salma-hayek-en-toronto-slideshow/S/A.>
- (17 de septiembre de 2014). Re: El largo torso de Rosie Huntington-Whiteley [Noticias de Yahoo! Celebrities en español] Recuperado de <https://es-us.celebrities.yahoo.com/fotos/el-largo-torso-de-rosie-huntington-whiteley-slideshow/S/A.>
- (26 de septiembre de 2014). Re: Kim Kardashian con un look que no le favorece [Noticias de Yahoo! Celebrities en español] Recuperado de <https://es-us.celebrities.yahoo.com/fotos/kim-kardashian-con-un-look-que-no-le-favorece-slideshow/>
- S/A. (9 de septiembre de 2014). Re: Kim Kardashian exhibe un atrevido escote [Noticias de Yahoo! Celebrities en español] Recuperado de <https://es-us.celebrities.yahoo.com/fotos/kim-kardashian-exhibe-un-atrevido-escote-1410278294-slideshow/>

Erotismo



El arte como unión de una pasión. Teatro, música y pintura

Olga Martha Peña Doria
Universidad de Guadalajara

María Luisa Ocampo, dramaturga y novelista mexicana, fue una de las más importantes escritoras en los años veinte y treinta del siglo xx.¹ Dos textos dramáticos de la autora permiten explorar la conjunción entre el teatro, la música, la pintura, la novela, así como los estudios de género y el erotismo. *Sin alas*, escrita en 1925 junto al dramaturgo Ricardo Parada León, y *La seductora*, en 1950, son textos dramáticos que permiten ser analizados desde las trasgresiones ecfrásticas que la autora realiza en estas líneas del arte.

La investigadora Georgina Whittingham afirma que “Écfrasis, [es] la representación verbal de una representación visual –pintura, escultura, fotografía y otras representaciones visibles de la imagen–”. Yo agrego que también puede ser la representación auditiva como lo veremos en una de las obras. Añade que “También tiene otro componente: la prosopopeya que consiste en atribuir a las cosas inanimadas acciones y cualidades propias de los seres animados” (2013: 28).

En estos textos se encuentran un objeto inanimado como es una victrola (que hoy le llamamos reproductor de música) utilizada para poner el disco (hoy CD) de la ópera *Tosca* en la primera obra, y una pintura que está realizando el marido de la protagonista y de la cual se enamora en la segunda de las obras. Whittingham confirma esto al co-

mentar “En vista de que la imagen y la palabra se dan cita en la puesta en escena, el teatro puede percibirse como un género transgresor”.

Ocampo explora estos elementos en ambos textos escritos con 25 años de diferencia. En el primero, *Sin alas*, utiliza como conflicto dramático la ópera *Tosca* de Puccini que es interpretada por Regina, una joven y triunfadora cantante de ópera. Sin embargo, el código auditivo que se presenta en la escena es la victrola y el disco que los invitados ponen en una fiesta para celebrar el triunfo de la cantante. La utilización de estos dos elementos cuestiona al arte porque nunca se verá en la escena la representación de la ópera. En esta obra lo sonoro funciona en concierto dinámico con lo verbal.

Tosca es una de las óperas más representadas en el mundo y la autora utiliza el conflicto de la mujer enamorada de un pintor que por circunstancias ajenas a ella la separan de su amante, mientras que él ayuda a escapar a un preso político. El protagonista es apresado y la sentencia es el fusilamiento. Tosca decide buscar el perdón para su amado pero le exigen que se entregue al jefe de la policía que quiere abusar de ella y acepta con tal de salvar a su amado. En ese momento canta “Visi d’art” (Viví por el arte).

Viví del arte, viví del amor
Jamás hice mal a un alma viva
Con mano furtiva, ayudé en las desgracias que conocí
Siempre con fe sincera mis plegarias elevé en los santos templos
Siempre con fe sincera llevé flores al altar
He donado joyas para el manto de la virgen y ofrecí mi canto a las
estrellas para que en el cielo lucieran más radiantes.
En la hora del dolor ¿por qué?, ¿por qué, Señor, me recompensas así?²

Sin embargo al finalizar su plegaria toma valor y mata al abusador con el fin de rescatar a su amante y salvar su honra. Al remitirnos al texto dramático la protagonista es una de las mejores intérpretes de la ópera *Tosca* en México y goza sus triunfos pero vive un conflicto diferente pues, al regresar de su noche triunfal, sufre un desvanecimiento causado por una repentina paraplejia que la dejará confina-

da a una silla de ruedas y a la pérdida de su voz . Esto causa un gran disgusto al esposo porque él está enamorado del arte que representa a Regina pero no de la mujer. Cuando los amigos ponen el disco con la voz de ella se observa que Leonardo se extasía con esa voz y dice:

Leonardo: Cantas tú y nada existe para mí...

Regina: ¿Ni yo?

Leonardo: ¿Tú...? Tú sí. Te quiero toda, tal como eres...

Regina: Repítelo, repítelo, dímelo... ¿ah, oyes? Es mi voz, es mi voz que adoro porque a ti te gusta, pero de la que a veces siento celos porque la amas más que a mí.

Leonardo: Chiquilla...

Regina: Sí, chiquilla, una chiquilla que te adora. Mis triunfos, mis alegrías, todo, es por ti y para ti. Hoy, mientras cantaba, decía: “Es preciso triunfar por él, que se sienta orgulloso de mí”, luego, cuando oía los aplausos pensaba: “Son para él, de él es mi gloria puesto que soy suya...” (34).³

Estos parlamentos permiten observar que Leonardo la considera un triunfo como empresario artístico y esposo, pero ella sufre por su problema de salud del que nunca se recuperará por lo que a partir del segundo acto él considera que se está convirtiendo en una pérdida y comenta con fuerza ante sus amigos que prefiere verla muerta antes que parapléjica y así lo confirma:

Leonardo: Mi vida ha sido de constante ambición de arte, de deseo infatigable por el que he dejado toda mi vida de comodidades, por el que hubiera sacrificado los más caros anhelos de hombre. Imagine usted mi zozobra y desesperación al contemplar que lo que yo creía mi más bella obra se derrumba llevándose lo que máspreciado que me era... (7).

La diferencia entre el amor de Leonardo y el de Regina es que para él ella es un objeto artístico muypreciado, pero para ella él es el amor de su vida y a su vez lo ve como el padre que no tuvo debido a que tanto su madre como ella fueron abandonadas y así lo comenta: “Mi padre... él vivió su vida sin acordarse de que tendría un ser que llevaría su propia sangre y que heredaría su dolor” (2). Esta situación permite

observar que heredó la enfermedad del padre así como su abandono. Al final Regina confiesa que a través de este dolor por el abandono del esposo ha aprendido a vivir sin una ambición, sin un deseo, como si estuviera fuera de la realidad: “Yo no sufro, mamá. Sólo me resta esperar... esperar”. Se observa aquí un doble duelo, el abandono paterno y el abandono del esposo.

Otro elemento ecfrástico que aparece al final de la obra es el libro que le lleva a regalar el maestro de música titulado *Las vírgenes de las rocas*, de escritor italiano Gabriel D’Anunzio. Regina se emociona al recordar las veces que lo leyó y le gustó; tal vez ella presentía que llegaría a ser un objeto de arte ya que en la novela el autor explora la condición del artista como un devoto de la belleza, como le sucede en el presente a la cantante al haber sido amada por su capacidad de cantar. Esta misma situación la vive de nuevo Regina con su maestro quien también tiene los mismos sentimientos que Leonardo, al confesarle: “porque tú eres para mí todo, todo, mi hija y mi ídolo, la belleza que yo había creado y que me embelesaba” (32), pero Regina contesta: “Por el arte tuve el más grande amor de mi vida, y ahora él se va tras del arte que ya no puedo darle” (33), al irse el esposo a Nueva York para llevar a cantar a otra gran artista y olvidarse de Regina. Es decir que su capacidad histriónica solamente le sirvió para provocar amor, dolor y soledad y ser un sujeto excluido por perder su voz y su capacidad para desplazarse, por lo que se observa que Leonardo subordina, domina y discrimina a Regina al ya no ser la gran cantante de ópera de la que se enamoró.

Se observa en este texto dramático que todo el conflicto está centrado en la debilidad femenina al haber aceptado ser vista y querida como objeto de arte pero no como mujer. Tanto el maestro como Leonardo le reinventaron una vida dedicada al arte pero no la prepararon para saber afrontar el destino en caso de una desgracia. Fue educada como una mujer obediente y sumisa pero con un profundo deseo de triunfar, en parte realizado por el maestro y reconstruido por Leonardo, de ahí que Regina vive una pérdida de identidad puesto que le fue creada por dos admiradores de su arte pero, al

haber sido una mujer débil y sin una identidad definida, se hunde en su dolor. Ella vivió bajo la autoridad patriarcal del maestro y posteriormente de su esposo por lo que no sabe afrontar su nueva vida.

La obra finaliza con Regina sentada escuchando “Viví para el arte” de *Tosca* y el público lector puede observar la destrucción de una mujer que dedicó su vida al arte pero que se quedó en “una constante aspiración a la vida”, como ella lo afirma, que no llegó a su realización total como cantante porque se dedicó a representar el deseo del marido y del maestro quienes veían en ella a un objeto artístico pero no a una mujer.

En cambio, en *La seductora*, de la misma autora, de nuevo aparecen las transgresiones efrásticas al presentar en la escena una pintura de la protagonista realizada por el esposo pero nunca se ve en la escena pues la tienen cubierta. Se observa que los protagonistas revelan significados más profundos de la personalidad de cada uno de ellos. Ma. Carmen África Vidal afirma en su libro *La magia de lo efímero: Representaciones de la mujer en el arte y literatura actuales* que Sherman, una fotógrafa norteamericana, habla en su obra fotográfica

de una mujer atrapada en su propio cuerpo y de su falta de poder ante las representaciones que la configuran (su papel de observada y no de observadora, su debilidad y pasividad, su presteza para satisfacer las necesidades de los demás, su vulnerabilidad, su identificación con la naturaleza, las emociones y lo corporal, su existencia como objeto y no como sujeto (2003: 50).

Esto se puede aplicar a Fernanda, la protagonista de *La seductora*, quien la autora de esta obra la presenta como

una mujer joven, bella, belleza un poco extraña, de ademanes armoniosos, con un no sé qué de oculto encanto inadvertido para ella misma y que los demás descubren a pesar suyo. Se adivinan en ella potencias insospechadas, aptitudes inefables para el más grande amor y la caricia más refinada (2).

Sin embargo, la protagonista solamente es un cuerpo bello a los ojos de Andrés, el marido pintor, quien se dedica a hacerle apun-

tes incansablemente para seguir pintándola. Así se observa en el siguiente diálogo:

Andrés: ¡Espera! ¡No te muevas! ¡Espera!

Fernanda: ¡No! ¡Déjame!

Andrés: ¡Espera!

Fernanda: Por favor... en una semana me has hecho cinco apuntes. Estoy rendida de posar.

Andrés: ¡Lo seguiré haciendo! Tu figura es sugestiva. Te pintaré en todas las formas imaginables.

Fernanda: Deja, hoy no estoy dispuesta a estar quieta un solo minuto.

Andrés: (Enfadado) ¿No comprendes que me echas a perder el apunte mejor? (2-3)

La voz de Fernanda no existe para tranquilizar su deseo y se aferra permanentemente a pintarla porque está seguro de que está creando la más importante obra pictórica y así lo dice:

Andrés (*Señala el cuadro del caballete*): Ese cuadro te hará célebre como a la *Mona Lisa*. Tú eres mujer para la que no existe decadencia ni menesteres caseros. A mí me dará la gloria del creador, porque he creado prácticamente lo que adivino en ti. Nadie ha hecho un retrato así. ¿Es comprensible que tú, toda gracia, te engrases las manos fregando los cacharros de la cocina? (3).

De la misma forma las manos de Fernanda representan para Andrés un objeto deseado por lo que toma la decisión de pintarlas con el fin de que se preserve la belleza que tanto admira y así lo confirma en una reunión de familia:

Andrés: Voy a pintar sus manos sobre un terciopelo antiguo, con un gran anillo en el anular (*se las toma y las besa*). Tus manos no deben envejecer nunca. Deberían cortártelas para disecarlas y que el tiempo no las destruyera.

Fernanda: Eso sería una crueldad.

Andrés: ¡Al contrario! Sería una obra pía preservar de la destrucción una cosa bella. Verás, yo las haré inmortales. Mañana empezaré a trabajar (20).

Este comentario permite entender la situación de la protagonista al ser solamente un objeto de deseo pero no carnal sino artístico. Se

puede observar cómo a su vez se muestra agresivo al ejercer maltrato físico y psicológico hacia Fernanda mostrando un severo problema de género y poder debido a su pasado. No es un hombre equilibrado psicológicamente debido a que se altera con mucha facilidad ante la negación de su esposa a seguir posando. Tanto el padre de Fernanda como su esposo ven la situación de la mujer como algo sin importancia, como un defecto, y así lo dice el padre: “Una mujer en la vida de un hombre es sólo un defecto; que ya dos, como en el caso del maestro (pintor), son una catástrofe”. Otro comentario en contra de la mujer es:

Ramón: Dígame, don Mario, usted que tiene experiencia, ¿podrá alguna vez tenerse confianza en una mujer?

Don Mario: En una ni en ninguna. Bajo la desconfianza vive la seguridad (14).

Los delirios de Andrés lo llevan a la locura al querer pintar ese cuerpo que él ha erotizado constantemente pero ahora su delirio es querer pintar sus manos, además, sus ojos le parecen maravillosos. Se puede observar cómo poco a poco va mostrando señales de locura por la belleza de esa pintura que considera que va a ser su triunfo:

Andrés: Sí, sí, lo merezco. He terminado un gran cuadro... ¡Es ella! ¿Comprendes? “La Seductora”. Toda la plenitud de mi sueño. ¡Mírala a ella! ¿No es verdad que tras de sus ojos se ocultan otros ojos que taladran el pecho? ¿No es verdad que es única la luz de sus ojos? ¿Hay sonrisa igual a la suya, frente más pura? ¿Comprendes? Bebamos a mi salud (13).

Andrés deja de ser el esposo al creerse el más importante pintor que haya existido después de Leonardo da Vinci con su pintura de la *Mona Lisa*. Si se lee con cuidado el parlamento anterior se observa que siente un placer infinito al ver el cuerpo, la sonrisa, la luz de los ojos de Fernanda. El desenfreno y pérdida de su estabilidad llega a la locura, a tal grado que cuando ella le pide que tengan un hijo se niega terminantemente ya que, para él, ella perdería su encanto y así lo afirma:

Andrés (*riendo a carcajadas*): ¡Un hijo, tú...! ¿Para qué? Se te deformaría el cuerpo. ¡No, no! ¿Qué objeto tendría un hijo? Solo crearnos complicaciones y molestias... ¡No pienses! ¡Piensa solo en mí! Yo soy tu todo: tu padre, tu amante, tu esposo, tu hijo. Mañana haré de ti otro gran cuadro. Me harás célebre. ¿Para qué quieres un hijo? ¡Nunca! ¡Nunca! ¡Tú no eres mujer hembra! Tú no eres mujer prolífica. Tú naciste para darme fama, para hacerme grande, para inmortalizarme (37).

Y continúa en contra al decir:

¿Tú? No. Ese día todo acabará entre nosotros. La curva de tu vientre no debe deformarse por un ser que después hará su vida fuera de ti, vendrá a interponerse entre los dos. No. Un hijo te haría restarme ternura (62).

Es tal su pérdida de la estabilidad psicológica que cuando ella llora por la discusión y hablan del amor que se tienen, en lugar de calmar su llanto estalla de emoción al ver sus lágrimas, debido a que le provocan un placer extremo hasta llegar a la sublimación mística junto a un trance erótico místico:

Andrés: ¿Tienes lágrimas en los ojos? A ver... a ver... ¡Espera! (*busca febrilmente en los bolsillos*) Voy a dibujar tus ojos con lágrimas. ¡Qué bellos!

Fernanda (*desesperada*): ¡Ah, no! ¿Mis lágrimas sólo te inspiran bocetos? ¡Es una crueldad inaudita! ¡No te creía capaz, Andrés, no te creía capaz!

Andrés: Las lágrimas en los ojos de las mujeres son tontas, sólo en los tuyos parecen sugestivas... ¿Quieres que alguien te cierre los ojos? Te los cerraré yo, porque he de matarte antes de que seas vieja (62).

Es en ese momento cuando Fernanda se da cuenta de la locura de Andrés pero no se atreve a tomar una decisión. El problema es que la obsesión del pintor crece día a día porque va a enviar a un concurso “su obra maestra” y sufre por el resultado a tal grado que dice... “Espero el fallo temblando de emoción. Si este me es adverso, me mataré”.

Por otra parte, el hijo que Andrés tuvo con su primera esposa, quien fue a visitarlo después de diez años de no verlo, es un chico taciturno que le tocó vivir la problemática separación de sus padres

ya que la madre engañó a Andrés y eso es lo que él tiene: un odio contra todo lo terrenal y se refugia en su arte. Sin embargo, Germán, el hijo, se da cuenta de lo que está sucediendo en ese hogar y así lo comenta con Fernanda:

Germán: Temo que para él no existas más que en ese cuadro abominable que él llama su obra maestra. ¡Ni siquiera se da cuenta de que sufres, porque sufres horriblemente, yo lo sé!.. Que tú eres para él su modelo, su musa, su inspiración, pero no su mujer, no la madre de sus hijos (45).

Violencia y Erotismo

Como se ha podido observar, Andrés es un hombre que utiliza la violencia física sobre los débiles como es el caso de Fernanda y su hijo Germán. Presenta un instinto agresivo y cruel con los que le rodean. Su obra pictórica la realiza para sacar el dolor por su fracaso, tal vez como una forma de curar su dolor y odio por el engaño que su primera esposa le hizo, de ahí que poco a poco y a través de sus delirios por pintar a Fernanda en todas las formas posibles, provoca que el lector observe la destrucción de la identidad de Andrés, quien termina enloqueciendo cuando escucha que su hijo está enamorado de Fernanda por lo que ciego de rabia sale y lo mata.

Rosalba Robles Ortega utiliza una cita de M. J. Izquierdo en su artículo “La violencia contra la mujer. Una violencia que se expande” con el fin de explicar con más claridad el problema de la violencia física en donde afirma que

Cuando decimos que los hombres ejercen la violencia física, a lo que nos estamos refiriendo es a que es más probable que la usen y que lo hagan con éxito. En primer lugar, porque el hombre es más fuerte que la mujer, en segundo lugar, porque la negación de la violencia física por parte de las mujeres es característica del proceso de construcción de la identidad de género (2000: 77).

El cambio de identidad que va desarrollando Andrés y la mezcla de amor y pasión hacia la belleza de su esposa lo entremezcla con un

erotismo desenfrenado debido al proceso que vive al haber encontrado la belleza perfecta a través de sus pinturas.

Ma. Carmen África Vidal comenta en su libro *La magia de lo efímero: representaciones de la mujer en el arte y literatura actuales* que Helene Cixous afirma que “Siempre estamos representándonos, y cuando se le pide a una mujer que participe en esta representación naturalmente se le pide que represente el deseo masculino” (2003: 49). Esto se observa en ambos textos dramáticos ya que ellas tuvieron una pérdida de su identidad al haber dedicado su vida a un hombre que estaba solamente enamorado del arte, de ahí que pasaron de ser sujetos, mujeres enamoradas, a ser objetos de arte para ser contempladas y disfrutadas.

Consideraciones finales

En ambos textos se puede encontrar lo que George Bataille llama “el erotismo de lo sagrado”, pero no es religioso sino que es el amor al arte por parte de los protagonistas masculinos. No existe el erotismo de los cuerpos ni de los corazones, como afirma el teórico, sino que el erotismo de estos textos va más allá de lo terrenal puesto que los personajes masculinos lo único que ven en ambas protagonistas es la belleza, Andrés, por ejemplo, se enamora de su habilidad pictórica al haber podido pintar a su mujer como él la sueña. Asimismo, la voz extraordinaria de Regina provocó un cambio en la vida de Leonardo a tal extremo que el maestro de canto afirma: “Está enamorado de su arte, y siendo él empresario, se reunieron dos éxitos en uno”, este mismo personaje también afirma:

Ahora, mientras hacía estremecer al público, yo sufría con ella olvidando toda la falsedad de la *Tosca* ante aquella creación insuperable, y ya no era el canto, era su alma desgarrada la que infiltraba su angustia en nosotros. ¡Ah, cuánta razón tiene el público al entregarse en sus manos! Y ella hace de él lo que quiere: lo estruja hasta el espasmo y lo emociona hasta las lágrimas, que para su arte nada hay imposible (3).

Es decir, tanto para los dos varones que viven cercanamente a Regina como para el público asistente a la ópera se forma un erotismo casi místico reunido con el arte. De la misma forma se observa en Andrés, quien vive para contemplar la belleza de Fernanda, su cuerpo, sus manos, sus ojos con lágrimas y su belleza, pero todo está dentro de lo místico y nunca en lo terrenal. Ambos varones fueron construidos culturalmente como artistas pero con un alto sentido del poder, Regina, en cambio, es una mujer construida culturalmente débil y sumisa pero con un profundo deseo de trascender en el arte.

En ambas obras predominan los patrones y los modelos arquetípicamente patriarcales y las protagonistas viven un pequeño mundo “alienante e injusto en el que los mecanismos de poder crean y ejercen distintas formas de represión, más o menos sutiles” (Ballesteros 2002: 187) y es el caso de Regina quien le toca vivir en un ambiente hostil y represivo que la debilita y la confina a una silla mientras viva.

Regina representa el prototipo de la mujer de los años veinte, débil y sumisa ante las exigencias de los varones, sin embargo la autora presenta a una transgresora del arte, situación poco vista en el México de esa época. Hay que recordar que la revolución había terminado recientemente y la autora fue visionaria al escribir un texto dramático que difícilmente podía ser aceptado en el país ya que la protagonista se salía del prototipo de la mujer posrevolucionaria debido en parte a que esta obra es un espejo de las transformaciones que se estaban desarrollando en el teatro mexicano escrito por mujeres en las décadas anteriores, quienes solamente habían presentado a sus protagonistas como amas de casa y madres de familia pero no como una gran actriz. En cambio en *La seductora*, escrita 25 años después, la autora presenta nuevamente a una protagonista débil, temerosa e incapaz de desobedecer las órdenes del esposo al haber sido educada en un hogar con un padre castrante y una ausencia de figura materna.

Al realizar un recorrido por los textos dramáticos se observó que ambas protagonistas fueron víctimas de una violencia simbólica silenciada por parte de los varones, quienes ejercieron el poder de la palabra y la persuasión para lograr el triunfo de Regina como cantante de ópera en la primera obra, y ser vista como objeto de belleza para ser llevada a la pintura en el caso de Fernanda, por lo que es evidente la carencia de identidad propia. En ambas obras las mujeres fueron erotizadas por sus habilidades artísticas al grado de que, en la primera de las obras, la protagonista fue abandonada por el marido para buscar a otra cantante que le permitiera disfrutar de su arte; de la misma forma Fernanda fue erotizada por la belleza que Andrés creó en su obra pictórica hasta perder la razón.

A pesar de su juventud, María Luisa Ocampo presenta un desafío estético con estos dos textos dramáticos al poner personajes y conflictos que están centrados en el mundo del arte. Al hacer un recorrido por los textos dramáticos escritos en las primeras décadas del siglo xx se observa que estas temáticas no se habían abordado dentro del teatro mexicano, por lo que se puede considerar a la autora como una pionera en la utilización de conflictos y dilemas que nos acercan al mundo del arte y de la problemática femenina de esa época.

Notas

¹ María Luisa Ocampo, originaria de Chilpancingo, Guerrero, nació en 1899 y murió en 1974. Fue la más prolífica dramaturga de su generación y tuvo un papel crucial para el desarrollo del teatro en México. Su primera obra, *Cosas de la vida*, la escribió en 1923. Su producción teatral es de aproximadamente treinta y cinco obras. Asimismo, escribió seis novelas con mucho éxito.

² Mi agradecimiento a Paola Canzio por la traducción que realizó al español.

³ Debido a que estas obras no fueron publicadas se utilizará la paginación del texto original de la autora.

Bibliografía

- BALLESTEROS, Antonio (2002). “La rebelión de Deméter: género y violencia en las obras de Sarah Daniels” en Rosa García Rayego, Eulalia Piñora Gil (Eds.). *Voces e imágenes de mujeres en el teatro del siglo xx*, España: Instituto de Investigaciones Feministas/Universidad Complutense de Madrid.
- BATAILLE, George (2005). *El erotismo*, España: Tusquets Editores.
- Robles Ortega, Rosalba (2004). “La violencia contra la mujer. Una violencia que se expande” en Teresa Fernández de Juan (Coord.), *La violencia contra la mujer en México*, México: Comisión Nacional de los Derechos Humanos.
- OCAMPO, María Luisa s/p. *Sin alas*.
_____ s/p. *La seductora*.
- VIDAL Claramonte, Ma. Carmen África (2003). *La magia de lo efímero: Representaciones de la mujer en el arte y la literatura actuales*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I. Servei.
- WHITTINHAM, Georgina J. (2013). “Transgresiones efrásticas: el texto y la imagen en *Los herederos de Segismundo* de Guillermo Schmidhuber” en *Entre vuestras plumas ando... (Textos sobre Guillermo Schmidhuber)* México: Universidad Autónoma de Nuevo León.

La mujer en *Perra brava* de Orfa Alarcón

Rosa Ma. Gutiérrez García
Universidad Autónoma de Nuevo León

*...yo no tendría hijos: prefería comerme
mis propios abortos antes de traer más
gente al mundo. No puedo ni con mi
propia vida, mucho menos querría
encargarme de alguien más. “Me
hubieras tirado al arroyo” [...] “Me
hubieras tirado al arroyo”*

Fernanda
Perra brava (ALARCÓN: 111)

El ser humano no puede abstraerse de la influencia que el contexto histórico socio-cultural pueda tener sobre él, y el artista, como individuo, tampoco puede hacerlo; en este punto ubicamos a la joven narradora regiomontana Orfa Alarcón, nacida en 1979 en Linares, Nuevo León; ella surfea en el rudo ambiente de la ciudad de Monterrey a principios de siglo XXI; la escritora inmersa en esa sociedad percibe una cultura que de ordinario es áspera, y como persona va afrontando la insensibilidad de los nuevos códigos en las relaciones de poder muy violentos entre los ciudadanos –sólo un sector de hombres y mujeres– antes ignotos en el lugar; en ese sentido *Perra*

brava es reflejo del “discurso social”¹ que está manando en la capital del estado y que salvajemente le está llegando a los pobladores, entre ellos a nuestra novelista, y ella nos lo expresa narrativamente.

De esta novela nos interesa analizar el discurso manifiesto en ella, en relación con las siguientes cuestiones: ¿qué prototipo de mujer proyecta a través del personaje femenino?, ¿rompe el esquema de la cultura patriarcal que ha caracterizado a nuestro país o en particular a Monterrey? Desde su corporeidad: ¿cómo se percibe a sí misma, a las otras y a los otros?, ¿qué tanto reproducen y asumen las normas patriarcales en cuanto al cuerpo y el deseo? Otra duda que nos asalta: ¿es esta novela una respuesta en la que la autora se permite de-construir el sistema patriarcal que ha normado su ser mujer y su hacer en la escritura?

Si entendemos el discurso social como

todo lo que se dice y se escribe en un estado de sociedad, todo lo que se imprime, todo lo que se habla públicamente o se representa hoy en los medios electrónicos. Todo lo que se narra y argumenta, si se considera que narrar y argumentar son los dos grandes modos de puesta en discurso (Angenot, 2010: 21).

En ese sentido, no nos cabe duda de que Orfa Alarcón narra en *Perra brava* un discurso diferente, de una marcada violencia que antes no se había registrado en la ciudad de Monterrey.

En *Perra brava*, la protagonista es una heroína moderna, contemporánea, lo que se puede decir del tipo de heroína doméstica, pues está confinada al espacio-tiempo de su aquí y su ahora cotidianos, sin embargo, no es de corte existencial; aunque tiene algo de inventado, también posee características realistas, ya que lo importante es la “relación que el héroe [heroína] mantiene con las estructuras sociales e históricas exteriores, la sociedad civil en la que le ha tocado vivir” (Prado Briezma, 2000: 35).

El texto escrito o toda práctica discursiva nos remiten a otras prácticas sociales (religión, familia) o a procesos económicos o sociales, a situaciones conflictivas, a modelos de comportamiento y a

sistemas normativos (el dinero, el honor, la castidad, el amor lícito o ilícito, etc.) (Cros, 1993: 89) En relación con los aspectos mencionados, y sólo por señalar uno, se puede observar que tanto el comportamiento como la relación tenebrosa que la protagonista vive con el amate, y a pesar de que es una joven universitaria, informada, reproduce el modelo de mujer sumisa:

Supé que con una mano podía matarme. Me había sujetado del cuello, su cuerpo me oprimía en la oscuridad. Había atravesado la casa sin encender ninguna luz ni hacer un solo ruido. No me asustó porque siempre llegaba sin avisar: dueño y señor. Puso su mano sobre mi boca y dijo algo que no alcancé a entender. No pude preguntar. Él comenzó a morderme los senos y me sujetó ambos brazos, como si yo fuera a resistirme (1).²

Parece ser que le complace ser maltratada, vejada; pues está consciente de lo que es para su hombre y lo disfruta. Este pasaje remite a situaciones conflictivas en las relaciones de poder entre las dos personas y el comportamiento en ella aflora discordante a lo que se supone tendría una joven de su nivel social y posición escolar, y discrepa con las apreciaciones que ella manifiesta respecto a las actitudes machistas de su pareja.

Fernanda, desde su corporeidad, se percibe como objeto sexual y en el mismo nivel coloca a su hombre, veamos cómo lo manifiesta en el siguiente párrafo cuando expresa:

Mi hombre quería presumirme a la noche y yo quise que mi hombre me exhibiera. Yo sería su objeto más valioso. Él me tomaría del brazo y me llevaría a donde quisiera, pero las mujeres no verían eso, verían solamente que mi hombre era mío. Por eso me llevó a su fiesta. Vestí mis ojos y alisé en orden perfecto mis cabellos. Él me llevó del brazo: yo cabría en su mano. No me arrastraba, me guiaba, porque a cualquier lugar que él quisiera llevarme yo quería ir (41).

Notamos que la relación que tiene con su pareja es compleja, aparentemente; él es un macho dominante y ella elige ser el modelo femenino que él desea, sin embargo, sólo lo será cuando ella quiere y hasta donde quiere. En parte, eso explica el discurso contradicto-

rio como una relación ligada a la formación discursiva cultural de condición de género vigente en su contexto social, pues la autora nos presenta a una mujer relacionada con los narcos que se va deshumanizando paulatinamente por la convivencia con el amante, tal vez como mecanismo de sobrevivencia en un medio social violento. También cabe la posibilidad de que la protagonista poseía tal cualidad psicológica y la relación con ese tipo de persona la detonó.

Con las muestras anteriores se puede decir que el prototipo de mujer que la autora proyecta con su personaje de Fernanda es el arraigado en la cultura patriarcal de la sociedad mexicana; sin embargo, para el contexto social de la ciudad de Monterrey, la protagonista rompe esquemas pues, por su capacidad de decisión, elige el nivel y posición que le conviene para vivir en ese momento; y respecto al trato fuerte, rudo, más bien violento, tanto en lo físico como en lo verbal, es una conducta que retrata al personaje y metafóricamente a la mujer como alguien que no rompe con la cultura patriarcal, sino que se integra y la exagera.

En cuanto a lo concerniente a la manera en la que la protagonista vive los deseos y la eroticidad de su cuerpo, se puede observar que se reconoce a sí misma como sujeto sexual, y sin conflicto toma como algo natural el placer que su práctica le puede proporcionar:

Recuerdo, aún con claridad, los ojos de mi noche y su brazo invitándome a bailar, el movimiento de sus hombros, su aroma en el cuello: Chanel.

Recuerdo su blusa escotada y haberme frotado contra sus senos. Eso era mi noche, no la noche que yo había estado esperando, con mi hombre: [...]

Mi noche había comenzado con gestos amistosos, luego con un coqueteo inocente casi casi imperceptible. [...] (los zapatos de mi noche eran Ferragamo).

Mónica era mi noche.

Celebramos la transición del hip hop al reguetón bailando más cerca.

—¿Te gusta Daddy Yankee? —me preguntó al oído.

—Sí —mentí—, ¿y a ti?

No me contestó, me dio la espalda para perrear voluptuosamente, repagándose el trasero. Me sentí apenada por no ser buena reguetonera, pero me divertí imitando sus pasos (47).

Fernanda extrae el placer mismo de la experiencia erótica que su cuerpo reconoce en el momento en que lo está experimentando, libremente deja fluir los efectos del arte erótico, transfigurándose y, al acceder, recibe los privilegios del “domino absoluto del cuerpo, goce único, olvido del tiempo y de los límites, elixir de larga vida, exilio de la muerte y de sus amenazas” (Foucault, 2000: 73). Poco tiempo le dura el goce de tal libertad que se permitió la joven, porque un puñetazo en la cara de su macho ofendido la regresa a la realidad.

Foucault (1987) manifiesta que existen procedimientos de control y delimitación del discurso, los cuales son ejercidos desde el exterior, y que ponen en juego el deseo y el poder. Si lo vemos desde el ángulo de la escritora, ésta no le pone freno ni censura a su discurso al describir una escena sensual entre dos mujeres que voluptuosamente disfrutan las sensaciones de sus cuerpos. Esto si tomamos en cuenta que aún a principios del siglo XXI hay todavía resistencia a las expresiones de prácticas sexuales periféricas –o no heterosexuales–. Y, desde la esquina de la protagonista, es el ejercicio de poder, es la dicha del placer descubierto sin él, del hombre que supuestamente controla o frena su deseo erótico.

Roland Barthes señala que todo texto es una “cámara de ecos”, asimismo, Michael Riffaterre anota que todo texto es “conjunto de presunciones de otros textos” (Pfister: 86). Y en el caso de *Perra brava*, Orfa Alarcón entreteje la acción de su novela con estrofas o versos de canciones de hip hop o de reggaetón, particularmente utiliza canciones del Cartel de Santa;³ éstas le sirven a la autora para la estructuración actancial de su narración, le ayudan a plasmar la realización básica de los pensamientos de la protagonista, así como para enfatizar sus ideas, sus sensaciones y sentimientos en determinados momentos.

Pongamos una muestra, siguiendo con el asunto referente a la manifestación del deseo y la eroticidad corporal de Fernanda, vimos que se expresa espontáneamente, como se puede observar en una escena en el que canta y baila un hip hop con un colombiano japonés:

—*Nunca juego, para mí esto es cosa seria, pero acabarlos es tan fácil como abrirle a tus hermanas las piernas* –seguía embarrándole mis movimientos al colombiano, mientras me recordaba que por ese verso había tenido una muy seria discusión con Julio:

—Pinches letras misóginas.

—Tranquila, perrita.

—¡Perrita tu puta madre!

Hasta repetía emocionada los mismos versos que antes me habían parecido asquerosamente machistas porque cualquier cachito de español era un trocito de casa, de mi perro (yo estaba pero no estaba).

Desde Monterrey.

Desde Monterrey.

Desde Monterrey.

Terminé la canción y me llevé al colombiano al primer cuarto que encontré. Me encantó, bajo esa camisa perfectamente planchada, encontrarlo bien bronceado y bien formado. No dejé que abriera la boca porque no quería oír una sola palabra de su puto japonés. Algo le pasó, que se olvidó de su formalidad y respeto: igual fueron mis senos, no dejaba de restregárselos, de morderlos, mientras yo seguía pensando que igual había una salida para mi vida: el hip hop (134-135).

Sin dificultad se pueden localizar los fragmentos del hip hop, intertextos utilizados por la autora para destacar el estado de ánimo del personaje en su “estaba pero no estaba”, ya que ese momento de estar y no estar evidencia el sentimiento de frustración y enojo que siente hacia Julio, y así como manifiesta su deseo amoroso con él, se permite expresar libremente los deseos eróticos de su cuerpo con los amantes ocasionales; otra pequeña muestra es su encuentro con El Chino:

Más que su propio sexo, a él le importaba yo, mi piel y mis labios. Me besaba como si hubiera descubierto oro, como si saliera de la peor de las pobreza. Cubría mi piel como si yo fuera una visión, un milagro poder tocarme. Como si fuera la primera mujer, la única del mundo, y supe que él era mío. Mi propio Cabrón, mi propio perro, haría lo que yo quisiera, me lo decía su lengua que bajaba hasta mi clítoris y bebía de mi vagina el agua de este oasis (él seguía en Monterrey). Mi propio perro, que obedecería mis órdenes, que recibiría mis sobras.

—Tú me quieres –le dije retorciéndome de placer y sujetándome de sus cabellos (148).

En términos generales la protagonista de *Perra brava* asume las normas patriarcales, y ella misma en sus comportamientos reproduce los modelos misóginos –no me estoy refiriendo a una misandria, sino a la imitación de conductas– pues al tratar también a los hombres como objetos sexuales los coloca en la misma dimensión. Es una mujer posesiva, agresiva, violenta, es un espejo que refleja la mentalidad machista –hembrista–, porque las mujeres también pueden tener ese tipo de pensamiento.

Fernanda, como metáfora de la presencia humana en la narración, aparece como actante principal pues se configura como personaje esencial en la historia, es la fuerza actante en torno a la cual se organiza el conflicto y la resolución del conflicto (Prado Briezma, 2000: 47). Aparentemente, Orfa Alarcón parece que estructura *Perra brava* como una novela simple, con un trama lineal en función de un conflicto único, pero la protagonista, como actante-sujeto, genera un espacio narrativo complejo, pues primero sale como actante-objeto de otro –de Julio– por deseo propio de ella, cuando en realidad ella es la actante-sujeto y el objeto de su deseo es Julio. El entramado actancial que crea la novelista es complejo y multiforme, es en sí uno de los elementos que pueden dimensionar a la novela como realista.

Los rasgos morfológicos que configuran a Fernanda como actante dominante establecen una visión del mundo y de la historia, ya que son a partir de ella, pues es una narración en primera persona: el yo de ella; y ese yo nos da la perspectiva del desarrollo evenemencial, plasmando tanto el ámbito espacial –en la ciudad de Monterrey–, como el temporal –primeras décadas del siglo XXI–, en donde los acontecimientos se están llevando a cabo.

La carga evenemencial de la protagonista en la narración nos dispara a un conflicto entre lo doméstico, por un lado y, por otro, emite tonalidades íntimas; el primero, porque los sucesos (sociales y familiares) tienen una presencia relativa, pues sólo le sirven de marco para resaltar el ámbito social en el que como individuo vive, en una ciudad agobiada por la violencia del narcotráfico; y el

segundo, el conflicto íntimo, ya que la protagonista está inmersa en la interioridad angustiosa de sus sentimientos e ideas, y los eventos exteriores decrecen en importancia ante su interioridad, un ejemplo de ello es la desaparición de Julio, situación que la hunde en una abatimiento descuidándose física y mentalmente, pierde interés en sí misma, casi rayando en la depresión, salvo los momentos que regresa “a la casa a oler su ropa, buscando por todos los rincones” (55) esperando encontrarlo; este evento hace que la problemática de la ciudad pase a segundo término, dado que sin el joven ella pierde el equilibrio que la precipita al vacío:

Pero no estás y vuelven a tomar energía las fuerzas que me habitan: este hoyo negro que llevo en el alma desde que soy niña, el viento helado que me abraza y ronda sobre mi cabeza. Adentro y afuera: corazón y piel [...].

Estoy en un hoyo negro, y otro me está naciendo por dentro. Me comprime y me estira.

He caído de tu cielo y no he chocado con el suelo (56).

A partir del abandono del amante se hace más evidente el conflicto íntimo de la protagonista, el verdadero problema de ella no es estar sin Julio, sino que se siente abrumada por los fantasmas que la rondan desde su infancia, las terribles visiones del asesinato de su madre a manos del padre; tiene “miedo de sí misma”, por los sentimientos contradictorios que la ahogan respecto a él, pues se debate ente el sentimiento amoroso de hija abandonada y la sobrecarga rencorosa que la lleva a cobrarse el agravio cometido por el progenitor, con la misma intensidad y fría saña. La escritora enfatiza la intensidad emocional del personaje intercalando un fragmento de una canción:

Especial dedicación a mi Santa Muerte, por protegerme y proteger a toda mi gente.

Por ser justa entre las justas.

Por dejarme seguir vivo.

Por darme fuerza para castigar al enemigo.

Por la bendición a mi fierro pulso certero.

Y por poner a mi lado a una jauría de fieles perros (68).

Este trozo nos muestra la naturaleza de esa fuerza primaria que descubre la energía psíquica de Fernanda, y que en cierto sentido orienta su comportamiento hacia la pulsión de muerte en todo el devenir de su existencia.

La estructura actancial que Orfa Alarcón diseña a la protagonista en su novela es una alineación de fuerzas elementales: amor, sexo, poder, pulsión de muerte. Las fuerzas coadyuvantes de coyuntura social como: vivir en una ciudad sumida en la violencia del narcotráfico, el marco cultural del sistema patriarcal, insistiendo que hay una clara predominancia del valor masculino sobre el femenino, son factores que en cierto modo favorecen y demarcan el espacio en el que se explica el conflicto íntimo de la protagonista; si bien también por momentos hay otras fuerzas que le oponen resistencia, como pueden ser: su hermana, la sobrina y Dante, su amigo gay; aunque ellos poco pueden aplacar el desasosiego de la joven.

En el marco de estas fuerzas elementales podremos entender la dinámica evenemencial del punto de arranque de lo que la motiva e impulsa, así como reconocer el puerto final al que arribará por más increíble que nos parezca; detallemos algunos de los eventos desencadenantes, por ejemplo, ya medio aceptado el abandono de Julio, decide tomar las riendas de su propia vida, encargarse de su hermana y su sobrina, pero es arrestada por la policía y, en dicho incidente, la protagonista identifica por la voz a alguien en particular, de la siguiente manera: “sí, era el de los eventos populistas, el que había utilizado su condición de inválido para inspirar lástima, ganar el mayor número de votos y convertirse en alcalde” (80); es una pista que puede remitirnos, en un tiempo determinado, a un personaje conocido en el mundillo de la política local. Este acontecimiento no sólo muestra la corrupción policiaca, sino que hasta el mismo “alcalde caminaba detrás de Julio, entre servil y apenado, agachando la cara y los hombros como si quisiera que se lo tragara la tierra, no dejaba de disculparse” (82). Esta enunciación manifiesta la infiltración del narcotráfico en todas las áreas del gobierno, y que además le regresará a un Julio diferente.

Aunque para resarcir la mala experiencia vivida por Fernanda, él por momentos le hace sentir una muchacha normal, sin embargo, el Julio que reaparece la perturbará porque éste dejar ver su lado sensible, ya que extrañamente se declara con maneras cursis para pedirle en matrimonio; la nueva situación la desestabilizará emocionalmente ya que se ratifica a sí misma que una chica normal nunca estará contenta con las cosas pequeñas, pues una “chica normal sabe que la felicidad no se obtiene con nada. Entonces entiende” (104).

La enunciación de la frase “Entonces entiende” en tercera persona del singular ubica a Fernanda en su verdadero conflicto emocional, pues le pone al descubierto la transformación que ha sufrido el amante que ahora se le devela enamorado, dicha pasión lo va desdibujando ante ella y es también un aspecto que le sirve para afirmar el pensamiento de: “Él no era mío, y cuando comenzó a serlo, dejó de ser Él” (118). Ganar poder sobre el otro es algo que ella no deseaba ni esperaba.

Sin embargo, el poder ganado es una de las fuerzas fundamentales que impulsarán a la protagonista a desatar la energía interior para consumir su fuerza actancial dominante: la pulsión de muerte. Con este impulso primario romperá el esquema cultural patriarcal mexicano, pero en particular señalamos el de Monterrey porque Fernanda hará lo que es improbable que haga una “niña regia que entra al Tec para conseguir marido rico o extranjero” (118). Pasará a mostrar su poder con una insensibilidad a toda prueba, esencialmente ante Julio.

La protagonista pone a prueba la potencia de su poder, ejercicio que sólo es permitido a los “machines” del ámbito en el que se mueve, el de los narcotraficantes –aunque su relación es con tipos de los niveles más bajos de poder de ese mundo, que para afirmarse ante el jefe tienen que demostrar su crueldad–; en ese sentido, ella ejercerá su fuerza actancial dominante con toda la ferocidad de la que es capaz. La primera pieza que la joven mueve es la búsqueda del padre asesino para cobrar factura; el siguiente paso es tirar la cuerda hasta tensarla, esto es, presionar a Julio para destruir la imagen de hombre

poderoso –pues, para Fernanda, éste es el macho alfa–, porque se debilita por el sentimiento amoroso:

Estás ahí, poniéndome tus ojos lastimeros. Esperando mis palabras. Tú no me muerdes. Tú me miras. Tú no me hablas. Tú dejas que me vaya. Y yo necesito estar sola, pero me miras con esos ojos y me haces un hueco y me dejas más sola. Peor que sola y así no se puede. Yo no puedo cargar contigo. No me arrojes encima la tristeza de un hombre grande (179).

El debilitamiento del amante hace que Fernanda lleve la tensión al clímax, desplegando con todo el impulso la fuerza actancial dominante que acaba de obtener, CON la intención de desencadenar los eventos que la lleven al último estadio de su aspiración de pulsión de muerte: el final de ella misma.

¿Cómo lograría el objetivo final? Hace que su novio le confiese dónde vive la otra mujer –hecho recién descubierto por ella– pues piensa: “Lo mío es mío, aunque ya no lo quiera” (197). El golpe final: asesinar a la amante y a su bebé –hijo de Julio–. Tranquilamente espera la explosión furiosa de éste, sin embargo, al llegar sólo le grita: “¿Hace cuánto se te desangró el alma, perra?” (204), acto seguido, éste le apunta con una pistola a la cabeza, pero acontece lo inesperado.

Para hacer una lectura crítica del texto narrativo de Orfa Alarcón se deben tener en cuenta algunos elementos que nos pueden dar pistas de lo que ella, como autora, ha querido hacer, decir y comunicar con su acto creativo. Es un acto que en cierta medida la compromete consciente o inconscientemente, si pensamos que: “la escritura tiene una función existencial y ontológica, de mediación, gracias a la cual el ser que escribe se desvela y se crea singular en lo colectivo” (Prado Biezma, 2000: 69). Por tal razón, para poder dar una interpretación –nuestro acto de lectura– de lo que se nos narra, revisaremos los dispositivos paratextuales que la escritora utiliza en su novela, porque éstos nos darán indicios de los puntos de partida, de la intención y tal vez de las fronteras que su propio yo le impone a ese acto de escritura. Los mecanismos paratextuales son el otro texto que develará las implicaciones sociales y personales de la au-

tora. Es el otro discurso que se contrapone al discurso narrativo en *Perra brava*.

Reparemos en algunos paratextos que nos pueden funcionar como marcas, el primero: “Para Antonio Ramos Revillas, este mi corazón que muerde”, dedicatoria que nos comienza a dar un matiz que le puede relacionar con el título de la novela *Perra brava*. El epígrafe actúa como segundo indicio: “*Tú eres perra fina, carnada para patrones. Tú ganchas tiburones pa’ que se empachen los leones. Cartel de Santa*”. Esta cita rubrica el tono que tendrá la narración y también se conecta con el título de la novela. El autor de dicha cita textual es el líder de esta banda de hip hop que se caracteriza por utilizar en las letras de sus canciones expresiones verbales fuertes, a veces soeces. Consideramos que este paratexto es una clara advertencia al lector del tipo de lenguaje que la narración tendrá.

No podemos soslayar la relación que algunos fragmentos o estrofas de canciones del Cartel de Santa, en forma de citas intertextuales dentro de la narración –hemos utilizado algunos como muestra en este estudio– que nos ofrecen pautas de lectura, nos revelan la ideología del contexto social, nos ubican en un momento histórico determinado en el que se mueve la protagonista y es fácil comprobar la sospecha de que coincide con el tiempo histórico de la escritora.

Ante tal escenario podemos decir que la autora, al recibir los estímulos que el contexto socio-histórico les está enviando, los procesa, y todo ese rumor que la sociedad le está arrojando lo expresa en un acto creativo como novela, en ese sentido, podemos afirmar que *Perra brava* sí es una respuesta a ese “discurso social” –según Robin.

A manera de conclusión

Desde la perspectiva que orienta la acción hacia el objetivo final del enfrentamiento de la fuerzas actanciales, ¿qué ha conseguido Orfa Alarcón con su novela? Innegablemente nos ofrece un modo de leer el mundo con las acciones caóticas que se manifiestan en él pues,

a través de Fernanda, nos presenta una visión de Monterrey: es un vistazo hecho de retazos de realidad. La autora logra revelarnos a la protagonista con todos los rasgos que la configuran en la línea del recorrido de los estadios de su fuerza actancial, de su realización plena de actante-sujeto con una fuerza dominante, no esperada en un personaje femenino –metafóricamente representa a un tipo mujer.

Orfa Alarcón en el transcurrir de la acción en *Perra brava* nos proyecta un prototipo de mujer que acepta los valores del sistema patriarcal, ya que reproduce todos los patrones actitudinales, de vestir, de comportarse de una fémina, según el canon pedido por los varones, y sobre todo del círculo de varones en el que se mueve.

Sin embargo, desde su corporeidad, aunque se percibe como objeto sexual, lo acepta, aunque, con todo, ella también aprecia a los y las demás de la misma manera, rompe esquemas prototípicos porque también los ve como objetos sexuales para su placer. Disfruta de su sexualidad y de los goces que puede brindarle su cuerpo. Es un ser hedonista en forma primaria, ya sea sencilla o retorcida. En ese sentido no sigue las normas patriarcales en relación con su cuerpo y sus deseos. Se permite todo.

Para finalizar, respecto a si esta novela es una respuesta en la que la autora se permite de-construir el sistema patriarcal que ha normado su ser mujer y su hacer –en la escritura– podemos decir que, como ser humano, en cierta medida es determinada por el contexto cultural que le toca vivir –aunque no podemos afirmar qué tanto lo acepta o lo rechaza– sin embargo, sí podemos asumir que como escritora Alarcón se permite de-construir el sistema patriarcal que ha normado el ser mujer, desmoronando los cánones que del ser mujer tiene dicho sistema, y el cierre de la trasgresión lo muestra en el epígrafe que utilizamos para este estudio, en voz de Fernanda:

yo no tendría hijos: prefería comerme mis propios abortos antes de traer más gente al mundo. No puedo ni con mi propia vida, mucho menos querría encargarme de alguien más. “Me hubieras tirado al arroyo” [...] “Me hubieras tirado al arroyo” (Alarcón: 111).

En este fragmento la autora rompe la imagen de la mujer ideal que el sistema patriarcal desea. Alarcón con *Perra brava* nos proyecta a una mujer diferente, porque la protagonista, Fernanda, en todo su recorrido actancial se manifiesta como un modelo femenino que puede llegar a iguales niveles de violencia que el hombre –por más sanguinario y por más narcotraficante que sea–; la transformación de la protagonista es posible, como también es dable que pueda llegar a altísimos grados de crueldad –no es propio sólo de los hombres–, pero no sé qué tan factible sea llevar al antagonista a terminar con su propia vida.

Consideramos que con el epígrafe la autora se plantea un tipo de mujer que es una consecuencia de la violencia que vive la ciudad, y asimismo juzgamos que el final queda abierto, ya que el personaje se ofrece en sacrificio: “Yo me había dado como una ofrenda, pero su nuca era una flor de sangre. Yo amaba tanto su sangre que comencé a beberla” (204).

¿Qué tanto durará la trayectoria de su vida? Será tanto tiempo hasta que llegue un hombre o mujer que sí acepte el sacrificio y cierre su historia: de amor, vida-muerte, porque en su ser siente que flota en el vacío de sí misma. En tal consideración pensamos que *Perra brava* es una escalada del amor en sus manifestaciones más elementales de la pasión, del cuerpo, el sexo, erotismo y muerte. Todo es posible.

Notas

¹ Robin llama *discurso social* a: “el inmenso rumor fragmentado que figura, comenta, conjetura, antagoniza el mundo” (1993: 52), rumor entendido en primera instancia como aquello que llega al oído del hombre-en-la-sociedad.

² Orfa Alarcón (2010). *Perra Brava*. En las citas posteriores en relación con este texto sólo se consignará el número de página; consultar las referencias bibliográficas.

³ Cartel de Santa es una banda de hip-hop y rap; el grupo se formó en 1996 en Santa Catarina, Nuevo León, México.

Bibliografía

- ALARCÓN, Orfa (2010). *Perra brava*. México: Editorial Planeta.
- CROS, Edmond (1993, mayo). “En torno a la interdiscursividad”, en *Pervivencia del signo*, Trad. Danuta Kurzyca, Memoria del 1er. Encuentro Nacional de estudios de Semiótica, 1992, (Año 1, Núm.1), México: UBAM/UAM/COLMEX: 52-93.
- FOUCAULT, Michel (1987). *El orden del discurso*. Trad. Alberto González Troyano, España: Tusquets Editores.
- _____ (2002) *Historia de la sexualidad 1. “La voluntad de saber”*. Trad. Ulises Guiñazú, México: Siglo XXI.
- ROBIN, Régine (1993, mayo). “La inscripción del discurso social en el texto literario”, en *Pervivencia del signo*, Trad. Katarzyna Urbanáska, Memoria del 1er. Encuentro Nacional de Estudios de Semiótica, 1992, (Año 1, Núm.1), México: UBAM/UAM/COLMEX.
- PFISTER, Manfred (1994). “Concepciones de la intertextualidad”, en *Criterios* (Núm. 31,1-6), Trad. Desiderio Navarro, La Habana, pp. 85-108.
- PRADO, Biezma (2000). *Análisis e interpretación de la novela. Cinco modos de leer un texto narrativo*. España: Editorial Síntesis.
- VAN Dijk, Teun A. (2000). *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria*. Trad. de Lucrecia Berrone de Blanco, España: Gedisa.
- _____ (2001) *Estructuras y funciones del discurso*. Trad. Myra Gann y Martí Mur, México: Siglo XXI.

Cuerpo y erotismo en escena

Roberto Briceño Figueras
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Por supuesto que hay diferencias entre el teatro y la vida. Realizar una acción que parezca tan natural como caminar requiere de toda la pericia y el talento de un artista profesional:

Una idea ha de hacerse de carne y hueso, ser una realidad emocional, debe ir más allá de la imitación, hacer que una vida inventada sea también una vida paralela que no pueda distinguirse de la real a ningún nivel.

Uno va al teatro para encontrar vida en él, pero si no hay diferencia entre la vida fuera y dentro del teatro, éste no tiene ningún sentido. Es absurdo hacerlo. Pero si aceptamos que la vida en el teatro es más visible, más vívida que fuera de él, veremos entonces que es lo mismo y simultáneamente diferente (Brook, 1999: 18).

Es importante entender que el arte y particularmente el teatro se constituyen como una realidad paralela a la realidad dada, una realidad creada, ficcional. Esta segunda realidad es la contra, lo opuesto, aun quizá la negación de la primera; y, sin embargo, es más que su justificación, su posibilidad de ser. Con frecuencia se genera una confusión en que la segunda parece ser la primera o en todo caso la mentira que la explicita. Pero el teatro se dirige no sólo a crear un espectáculo visual u oral, sino a conmover al espectador en toda su dimensión humana, incluyendo la corporal, pues la relación teatro/audiencia es –como sostiene Jacques Rancière– siempre corporal.

En muchas ocasiones –en cursos y talleres–, en el trabajo y en conversaciones con actores y bailarines me he detenido en reflexiones en relación con el cuerpo, centrándome recientemente en construir ejercicios y explicaciones sobre *el cuerpo en situación*, *el cuerpo abismado* o *el cuerpo en acción*, por ejemplo. Y a través de observaciones y estudio he llegado a darme cuenta cómo un cuerpo en acción supone de manera inmediata un cuerpo en movimiento realizando determinadas tareas; mientras que un cuerpo abismado en principio nos orilla a pensar en un cuerpo que cae, muy individuado, solitario o un tanto perdido, cuando en realidad estaríamos refiriéndonos a un extravío del cuerpo que hace imposible la movilización consciente de los miembros, entumece o distorsiona las articulaciones y produce extrañezas gestual-posturales; finalmente es posible destacar cómo un cuerpo en situación aparece como un cuerpo preparado, atento, emotivo, expectante, alerta, dispuesto en un ahí determinado, en un presente específico, en un momento de acto, en un tiempo y en un espacio medianamente claros, establecidos y previamente fijados.

En ese sentido, el neurobiólogo Jacques Cosnier, al plantear su hipótesis de la “empatía inferencial”, ha escrito que cuando se le pide a la gente que evoque una emoción, la evoca con el cuerpo, pone el cuerpo en situación. Explica Cosnier: “El cuerpo sirve porque nos informa de nuestras representaciones mentales y si nuestro cuerpo entra en resonancia con el cuerpo del otro, entramos en el dominio de una construcción de sentido en común” (Cosnier, 1984: 88). *Grosso modo* la hipótesis de Cosnier se basa en la idea de que hay un comportamiento común entre humanos y animales, que sería la comunicación; aunque un problema que abre como detonador es que en los animales no hay comunicación en una dimensión verbal, afirmación que lo orilló a trabajar con la idea de la *multicanalidad de la comunicación*, que aunque se puede observar en diferentes estudios semióticos como los de Barthes, Umberto Eco y Greimas, entre otros, que explican cómo en un proceso de comunicación se combinan signos y se utilizan diversos canales de manera simultánea,

como cuando hablamos y apoyamos con un gesto lo que decimos, y es también algo de antiguo reconocido en la comunicación humana, por ejemplo, la retórica clásica, que destinaba un importante espacio al papel de la voz y de la expresión corporal en la oratoria, la diferencia es que Cosnier incorpora la psicología y el estudio de las conductas animales, particularmente en lo que refiere a qué y cómo se comunican.

En lo que me interesa, es decir, las artes escénicas, la comunicación, como en muy pocos momentos de nuestra vida, se establece a partir de la recurrencia a un gran número de canales, combinaciones entre ellos y generación de signos con frecuencia poco claros o confusos, aunque en este escrito no me detendré en estos asuntos. Lo que aquí me interesa destacar es simplemente la parte significativa que retenemos de inicio cuando asistimos a un espectáculo escénico.

Es claro que al pensar el teatro o hablar de él nos llegan diferentes imágenes de entre las cuales destacan o surgen primero las de los actores, esas personas que sobre la escena representan una ficción para los espectadores, usando su cuerpo en movimiento, en diferentes disposiciones espaciales, presentando por medio de ademanes formas distintas, posturas variadas, cuerpo que acompañado de la voz a través de gestos, sonoridades y diálogos *presenta* a alguien que “propiamente” no está en escena. Es decir, hay una representación de otro en un ritual amplio y divergente que constituye una realidad creada cuya lógica no corresponde a la de la realidad sensible o psíquica de la vida cotidiana.

Tales creaciones son antiguas en la cultura occidental, y dan origen a diversas interpretaciones acerca de funciones y características del cuerpo, así, de acuerdo con los ritos arcaicos de Tespis, donde se le adoraba bajo la forma de una piedra informe, en el origen ya estaba “Eros”, nacido al mismo tiempo que la Tierra y surgido del Caos primitivo. El mismo Eros que en otras versiones más viejas del mito se le creyó fruto del huevo original engendrado por la Noche, cuyas dos mitades, al separarse, formaron la Tierra y su cobertura, el Cielo. Fuerza fundamental del Cosmos, Eros no sólo aseguraba la conti-

nuidad de las especies, sino la cohesión interna del mismo Cosmos; sin embargo, contra la creencia de considerarlo una de las grandes divinidades, algunos mitógrafos y filósofos posteriores lo redujeron a la mera condición de “genio” intermediario entre dioses y hombres; fue el caso de Platón quien, en el *Banquete*, lo hizo hijo de Poros (el Recurso) y Penía (la Pobreza), de quienes obtuvo dos características significativas: siempre a la zaga de su objeto, como la Pobreza debía inventar los medios para conseguirlo, como el Recurso. Así, de haber sido una fuerza fundamental del mundo y un dios omnipotente surgido del Caos, esta interpretación platónica redujo a Eros a sólo un impulso perpetuamente insatisfecho e inquieto.

Menos aterrador y telúrico que Dionisos, aunque no menos poderoso, Eros vio sometida su historia a las manipulaciones artificiosas de incontables generaciones de artistas e intelectuales que trataron de atenuar, resolver o explicar las dificultades, contradicciones y misterios que encerraban las leyendas primitivas mediante interpretaciones e interpolaciones no exentas de desesperación racionalista.

Además de las connotaciones de las actividades antes mencionadas, es imposible dejar de atribuir al dios griego la invención del erotismo, una de sus más célebres y populares aportaciones para hombres y dioses, aunque no exenta de polémica ni de censura. El hecho de que Eros haya creado la actividad que lo conmemora durante el decurso de alguna de sus múltiples leyendas, permite sostener que, como el amor, el erotismo es una elaboración cultural sobrepuesta a dos impulsos naturales: el del sexo y el del instinto natural que nos lleva a procrear. Eros ofrece un regalo semejante al de Prometeo, en tanto que fuego y erotismo humanizan al hombre y lo separan de las bestias.

Producto cultural y cocido (en el sentido de Lévi-Strauss), el erotismo también quedó magistralmente diferenciado respecto al instinto sexual en el siglo XVIII, claramente expuesto en el “Tercer diálogo” de *La philosophie dans le boudoir* del Marqués de Sade (obra que, por cierto, propone y defiende un erotismo heterosexual, homosexual y bisexual, muy dentro del tono del Marqués).

En su reflexión Sade incorpora imaginación, transgresión y fantasía al reflexionar acerca del erotismo, con lo que parece dar en el clavo, pues introduce en el tema aquellas cualidades humanas que, entre otras cosas, le han permitido pasar de la comida de subsistencia a la gastronomía (erótica y culinaria se vinculan) y de la imitación de la realidad al arte: es decir, Sade no hace otra cosa que considerar al erotismo como parte de las actividades y refinamientos culturales de un *homo* que ha ido agregando a sus apellidos las connotaciones de *faber*, *sapiens*, *ludens* y *eroticus*, actividades que, por otro lado, permiten regresar de la Cultura a la Natura y de lo cocido a lo crudo, pues en el caso del erotismo se trata de un proceso de producción cultural que, emanado del cuerpo y sus impulsos, los reinventa y reelabora en otro nivel, para, finalmente, regresar al cuerpo y traducir esos impulsos en una forma distinta a la que le dio origen; mejora y perfecciona el instinto originario y agrega cosas que no existirían sin la intervención cultural del ser humano, pues, de hecho, en un primer momento, el erotismo no busca tanto la reproducción de la especie como el acendramiento y la dilatación del placer y del encuentro.

Si el impulso sexual es el contenido del erotismo, las formas que éste le da lo transforman en rito y juego dentro de una escenografía propicia cuya condición es la lentitud, lo cual permite que la búsqueda de conocimiento incorpore a todos los sentidos, no obstante el aparente predominio del tacto, de manera que la afirmación del presente se vuelva la dichosa manera de triunfar contra el olvido y, curiosamente, contra las apariencias. Desde esta perspectiva, la idea de erotismo puede extrapolarse hacia actividades cuya intención sea lúdica y en las que no parezca evidente el impulso sexual, como en el caso del teatro, o de la publicidad en el manejo de los medios.

Los medios, como ya se sabe, recrean, fortalecen y a veces subvierten imaginarios dominantes en la cultura, es decir, pocas veces inventan de la nada. La representación mediática al menos en cierto sentido es “conservadora”, utiliza imágenes supuestamente novedosas, pero lo único que varían son elementos que tienen que ver con el “hacer aparecer” la realidad. Los medios de masas, como analizó

Walter Benjamin (1989), aportan serialidad, fugacidad, repetición, fragmentación, sobreabundancia de imágenes, espectacularidad, canales múltiples con un contenido insistente e iterativo hasta la extenuación. Pero Benjamin aclaró también que esto no significa que lo que se altera es la “cantidad” de las imágenes, sino la “calidad” de todo un sistema de recepción y producción, porque los cambios cuantitativos acaban convirtiéndose en cambios cualitativos, de tal forma que puede decirse hoy que existe una nueva “ecología mediática” de la posmodernidad que está alterando las formas de producción y sociabilidad. El contacto físico –la *fisicidad de la vida*– dominante a lo largo de la historia de la humanidad, en la cual la comunicación era algo subordinado a este contacto, ha perdido fuerza. Es decir que el tipo de “nueva” relación que a partir de este siglo ya parece instalada, nos indica la presencia de una espacialidad virtual, una esfera entre virtual y semiológica, establecida por la comunicación mediática, en la cual las relaciones físicas, aunque no desaparecen, pierden importancia por la densidad adquirida por un universo mediático-relacional, el espacio de los lenguajes, el tiempo de la comunicación. Sin embargo, esos cambios de “calidad” parecen no haber afectado de forma drástica a una de las estructuras dicotómicas básicas del pensamiento en nuestra cultura: la construcción simbólica de los géneros.

Así, y no obstante, masculino y femenino (no refiriéndonos a personas) siguen construyéndose en los medios de forma generalizada asociando por ejemplo la fuerza, la racionalidad y el dominio a los varones; y la delicadeza, los sentimientos y el sometimiento a las mujeres.¹

La sospecha es que muchas cosas cambian, pero que hay imaginarios en cuanto a la representación de los géneros que no han variado mucho a lo largo de los siglos, pese a todas las revoluciones sociales y mediáticas que se hayan podido producir, como la corporalidad ideal femenina que desde el Renacimiento, por lo menos, se ha definido por la “levedad”, por una cierta inmaterialidad y esas características siguen teniendo el dibujo ideal de la mujer perfecta.

Es así como algunas formas de representación de lo femenino no han perdido un ápice de la tensión y la eficacia emotiva que han tenido siempre. Por ejemplo, la idea de que la mujer ideal es una muñeca, o que la feminidad está cercana a la artificialidad de estos objetos fantásticos que son las reproducciones inorgánicas de las mujeres, ha seguido viva hasta en las fantasías más vanguardistas del siglo xx. Ese imaginario tiene una doble vertiente ya que, por un lado, conecta con el ideal general humano de crear vida artificial o bien conseguir mejorar el cuerpo de manera artificial, y cuya formalización más exitosa es sin duda la decimonónica novela de Mary Shelley cuyo título es en realidad una declaración de continuidad en una tradición: *Frankenstein o el moderno Prometeo*. Pero este ideal general tiene una vertiente particular cuando lo que se crean son prefiguraciones de mujeres.

La creación de seres artificiales, como la propia sociabilidad, tiene un rasgo de género. Muchas de las mujeres artificiales creadas en la literatura tienen un rasgo característico que es la erotización del cuerpo y la fantasía de crear mujeres dóciles a los deseos de los varones. Las muñecas son siempre instrumentos donde ejercer la dominación y los deseos más o menos “ideales” de los hombres.

El cine, por ejemplo, lleva un siglo ilustrándolo muy bien con títulos como *Lo viejo y lo nuevo*, de Eisenstein; *La huella*, de Mankiewicz; *Tamaño natural*, de Berlanga; *Casanova*, de Fellini; *La muñeca*, de Lubitsch; *Blade Runner*, de Ridley Scott, y un largo etcétera. En casi todas ellas, las muñecas (o mujeres artificiales como en el caso de *Blade Runner*) suelen ser una encarnación de las mujeres en las que se destaca el valor sexual, aunque algunos casos como en *Metrópolis* de Fritz Lang represente la tecnología (la madre-creadora es ahora tecnológica) y su imagen se utiliza precisamente para hacer una crítica al entorno deshumanizado que produce la tecnificación de la vida. Recientemente se podrían analizar filmes como *Avatar* de James Cameron y *Sin City* de Robert Rodríguez.

Por otra parte, también, podemos ver el erotismo como un diálogo entre dos ontologías distintas pero complementarias, es la capaci-

dad femenina de volverse masculino y viceversa, pues la intensidad característica del hombre debe volverse extensa –aunque la extensidad, se podría decir, es característica de la mujer– sin que ninguno de los dos pierda sus atributos propios: al trabajar ambos en y para el erotismo, contienen, frenan y encauzan sus temperamentos con el fin de alcanzar juntos el clímax orgásmico, unidad apetecida y fugaz que permite encontrar en el otro el paraíso perdido. Por ende, al masculinizarse o feminizarse los opuestos para avanzar en un solo camino, el resultado de ese esfuerzo debe llamarse erotismo.

Visto de esta manera, el erotismo es un ritual sagrado, una hierogamia que, de acuerdo con lo propuesto por el hermetismo, supone que el cielo (el hombre) y la Tierra (la mujer) funcionen como espejos mutuos. En tal sentido, funge como acto y camino de conocimiento en muchos niveles; no sólo se conocen los dos cuerpos de manera sensible, inmediata y física, como hermosamente lo propone la tradición hebrea en el *Génesis* y en el *Cantar de los cantares*, sino que la conciencia del *yo* se reconoce en la del *tú* y, junto y a través de ésta, vislumbra la parte de universo que existe en cada uno de los dos, iniciando un viaje inefable hacia el universo objetivo.

Un reconocimiento semejante se da en el teatro, entre el espectador y el actor, porque hay que agregar que también el actor (enunciador) necesita para su actividad cognitiva el cuerpo: mi pensamiento pasa por el cuerpo y el receptor hace una primera *decodificación cognitiva*, y realiza un proceso de *inferencia empática*, realizando a su vez una actividad corporal a manera de espejo, el cuerpo induce representaciones mentales por un mecanismo de retroalimentación (devolución) a partir de la figura corporal personal y también por imitación de las expresiones del otro. El cuerpo suministra claves de representaciones discursivas complejas (producciones muy elaboradas de significación), en el teatro, la evocación discursiva tiene que ver con la sustitución a partir de experiencias de la propia vida, en el sentido que lo explica Uta Hagen (Hagen & Frankel, 1990).

En actrices y actores adquiere gran relevancia esta relación del gesto y la palabra, es una interacción de lo sensible y la razón, es un

espacio en que se produce el particular hacer del drama, como un derrame de emociones, de sensaciones, de verdades que surgen de una memoria que no es la propia sino la del nuevo *yo* que ha sido creado y que el espectador de manera inmediata detecta por un cuerpo y una voz, por un gesto y una entonación, y después, sólo después de un tiempo de ubicación transcurrido, por un mirar, una manera de mirar, aquella que da sentido y forma o apunta para el observador externo el espacio delante del personaje o quizá al lado o detrás de él, más allá de los muros que limitan, más lejos del lugar de las butacas, aun por encima del edificio que lo alberga.

El gesto humano es, finalmente, el que nos interesa, ese gesto que en el teatro se hace lenguaje específico y se funde con la palabra, el gesto apropiado, vivenciado, intermitente pues se construye de nuevo cada función, cada ensayo, cada noche, sin dejar de ser el mismo una y otra vez. ¡Qué extraño innovar se da en la escena! Pues ese gesto en forma no es posible sin el acto de habla de una persona, de un personaje, gesto y palabra formando ese gesto específico dado en el drama, que es el que sorprende y atrapa, el que realiza el inicio propiamente de la ficción dramática, y que de no darse en un teatro con palabras nada sucedería. “Cuando suele enmudecer el hombre en su tormento, a mí me ha dado un Dios expresar lo que padezco”, escribe Goethe a propósito de los desvelos del enamorado y que nos sirve muy bien para entender el momento creativo de un actor cuando, en la reunión de gesto y voz, construye con un doble lenguaje lo paralelo real de nuestra cotidianidad, que nos permite identificarlo. Por otro lado, el gesto vendrá a ser una forma de adecuación-transformación del movimiento expresivo del cuerpo del *yo* nuevo que nos sorprende e interpela extrapolando realidad y mentira.

La reflexión sobre el cuerpo se ha convertido en una constante contradictoria y no uniforme, porque pensar en el cuerpo nos conduce a un laberinto de posiciones, teorías, manifestaciones artísticas y hasta intereses económicos que dominan la corporalidad que habitamos. El uso de la imagen del cuerpo en la publicidad, el arte, la prensa o en el cine no ha hecho más que aumentar nuestro des-

asosiego ante un cuerpo humano que sabemos en plena reestructuración y reconstrucción por científicos e ingenieros.

Hoy la ciencia nos anuncia que ciertas máquinas pueden hacer prescindir al ser humano de sus órganos, que la vida puede prolongarse cuando la mente ha dejado de funcionar, que es posible clonar seres humanos, fabricar piel artificial, manipular el sistema genético, que no existen dos, sino tres, cuatro o incluso cinco géneros, o que existen virus fractales artistas que se comportan dentro de un programa de ordenador como si tuvieran vida propia, autorreplicándose, interactuando y transmitiendo de padres a hijos algo parecido a la información genética. Con todo esto, la mayoría de los valores más arraigados en nuestra cultura se están poniendo en duda: oposiciones tradicionales como vida/muerte, femenino/masculino, animal/humano e incluso orgánico/inorgánico deberán ser reelaboradas, de tal manera que la superación de estas dicotomías tradicionales parece ser lo que una diversas manifestaciones artísticas, estéticas e incluso científicas de lo que han dado en llamar posmodernidad.

Pero si el cuerpo ha sido uno de los terrenos preferidos para el desarrollo de la ciencia a lo largo de la modernidad, el siglo xx ha sido el siglo de la reivindicación del mismo. Sólo tenemos que hacer mención a obras como la de Melanie Klein que estudió la importancia del cuerpo materno en el desarrollo de los niños, a Wilhelm Reich y la teoría orgásmica del cuerpo, a Goffman y sus teorías del estigma, a Mary Douglas que vio en el cuerpo un símbolo social o Merleau-Ponty que en su *Fenomenología de la Percepción* afirmaba que el cuerpo es “nuestro medio general de tener un mundo”. Sin duda, en esta reivindicación del cuerpo han sido fundamentales las investigaciones llevadas a cabo en el campo del feminismo con autoras como Luce Irigaray, Monique Wittig, Audre Lorde, Adrienne Rich, Susan Griffin y un largo etcétera. En el arte el cuerpo ha seguido siendo un foco de atención, pero desde coordenadas distintas: ahora se quiere dejar fluir el cuerpo y sus instintos como profundamente sabio.

En las representaciones del cuerpo del siglo xx también llama poderosamente la atención la visión siniestra de lo orgánico que transmiten algunos autores en sus obras. Sin duda fueron de gran influencia en este sentido Georges Bataille, Antonin Artaud, Hans Bellmer y sus inquietantes muñecas, y manifestaciones más recientes como los sacrificios animales de Wols, las cabezas monstruosas de Michaux, los performances de Gina Pane que se cortaba con navajas, andaba sobre vidrio o se cosía la piel con hilo de colores, las automutilaciones de Günter Brus, etcétera. Estas representaciones extremas de la corporalidad quieren contradecir el arquetipo generado por los medios de comunicación del ideal excluyente del cuerpo sano y joven, el cuerpo narcisista, y reivindicar esa parte maldita sometida a la temporalidad, al dolor y en último extremo a la muerte. Este tipo de representación extrema del cuerpo está en conexión con la reivindicación de lo natural, lo primitivo, que hicieron las vanguardias, que admiraron las sociedades donde el sacrificio del cuerpo jugaba un papel fundamental como soporte del intercambio simbólico entre la diversidad de códigos presente en la vida del ser humano. Lo que se realizaba, casi siempre, a través del sufrimiento corporal, del trance, que conecta el espíritu con lo divino, tal vez para simbolizar que el cuerpo no es nada en comparación con él.

Por otra parte, estas manifestaciones artísticas quieren contradecir el cuerpo refuncionalizado que ha limitado en las interacciones el uso social de los sentidos. En nuestra cultura está limitado el uso del tacto, los olores corporales, y los sonidos están también totalmente proscritos. Lo que ha ocurrido es que la sociedad occidental ha privilegiado la distancia física y la mirada por encima de cualquier otro sentido, hasta tal punto que nuestras experiencias corporales están reducidas, en la mayoría de los casos, al sentido de la vista.

Hoy, empero, el arte crea algo que antes no existía en el mundo: lo perfecciona, lo interpreta y lo vuelve comunicable.

Si amor y erotismo transforman al otro hasta el punto de volverlo único, no obstante que la separación pudiera disolver a los amantes, el arte, la literatura, la danza, el teatro, la pintura, la música logran

reflejar esa capacidad de metamorfosis a través de lo que las palabras, los gestos, los colores, la melodía han ido desde hace siglos para retener el instante del privilegio alcanzado.

Notas

¹ Ya se sabe que en la producción mediática se juega continuamente con la subversión de este sistema, y que muchas veces las innovaciones en las formas de creación tienen que ver con la alteración de este esquema. En el cine, por ejemplo, tenemos hoy muchas “mujeres fálicas” (Bernárdez, 2002) como *Kill Bill* de Tarantino (que sin embargo no desmienten el paradigma de belleza física), en la publicidad vemos mujeres que no tienen la belleza ideal femenina como los anuncios de los jabones *Dove*, en la literatura se han dibujado fascinantes mujeres fuertes que subvierten el modelo de sometimiento como Lisbeth Salander de la serie *Millenio* del escritor Stieg Larsson. Sin embargo, creo que parte del interés que tienen estas obras se produce porque son leídas como desviaciones del paradigma que sigue siendo dominante en la representación. Es interesante pararse a analizar qué aportan a la representación y cuánto tienen que ver con la sociedad en la que actúan, pero este sería un trabajo que no es el objetivo de este texto.

Bibliografía

- BÉJAR, Helena (1988). *El ámbito Íntimo: Privacidad, individualismo, modernidad*. Madrid: Alianza.
- BELL, Daniel (1976). *Las contradicciones culturales del capitalismo*. Madrid: Alianza.
- BROOK, Peter (1999). *La puerta abierta. Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*. Trad. Gema Moral Bartolomé, Barcelona: Alba Editorial.
- CAJIAO Restrepo, Francisco (1996). *La piel del alma: Cuerpo, educación, cultura*. Bogotá: Magisterio.
- CASTRO Gómez, Santiago (1996). *Crítica de la razón latinoamericana*. Barcelona: Puvill.
- COSNIER, Jacques (1984). *La communication non verbale*. Paris: Ed. Nanchâtel.
- GUTIÉRREZ Girardot, Rafael (1987). *Modernismo: Supuestos históricos y culturales*. 2ª Ed., Bogotá: Universidad Externado de Colombia/Fondo de Cultura Económica.
- HAGEN, Uta & Frankel, Haskel (1990). *El arte de actuar: la técnica de Uta Hagen*. México: Árbol Editorial.
- JIMÉNEZ, José (1995). "Modernity as Aesthetics" en *Paragrana* (Berlín) 4(1), 173-183.
- JIMÉNEZ Panesso, David (1994). *Fin de siglo, decadencia y modernidad: Ensayos sobre el modernismo en Colombia*. Bogotá: Colcultura/Universidad Nacional de Colombia.
- LIPOVETSKY, Gilles (1994). *La era del vacío: Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama.
- LÓPEZ Aguilar, Enrique (1997). "Sentido de los sentidos", en *Temas y variaciones de Literatura*, Núm. 9, México: Ed. UAM-Azcapotzalco.
- SUMMERS, David (1993). *El juicio de la Sensibilidad: Renacimiento, naturalismo y emergencia de la estética*. Madrid: Tecnos.

Queer



Abigael Bohórquez: poesía neobarroca y disidencia sexual

Gerardo Bustamante Bermúdez
Universidad Autónoma de la Ciudad de México

En su clásico ensayo “La metamorfosis de los gustos”, Pierre Bourdieu señala que la construcción de los campos artísticos responde a la ortodoxia predominante de las áreas culturales que se erigen como la autoridad que forma y define lo que se considera “alta cultura”. El autor analiza el concepto “dominantes” para referirse a los forjadores de un canon que simbólicamente cobran cuota de ingreso e institucionalizan, desde los diferentes espacios académicos y artísticos, una suerte de *ghetto* que estipula las normas, los gustos y las tendencias a seguir. En el caso de la literatura, Bourdieu opina que son los filólogos y los críticos de arte quienes se convierten en las primeras “instituciones” que avalan o censuran las obras. Para el autor, los gustos son “un conjunto de prácticas y propiedades de una persona o de un grupo, son el producto de un encuentro entre bienes y un gusto” (2003: 162).

En el campo literario, que un autor ingrese al canon significa que existe, que tiene un público lector, un número de críticos literarios y editoriales interesadas en su trabajo y que, además, es referido en los manuales literarios e incorporado en las antologías. En el caso particular del poeta sonorenses Abigael Bohórquez (1936-1995), ninguna de las antologías clásicas de la poesía mexicana del siglo xx incorporan su producción. En el libro *La literatura mexicana*

del siglo xx (1995), de José Luis Martínez y Christopher Domínguez Michael, no hay una sola mención al trabajo literario de Bohórquez. Lo mismo sucede en *Poesía en movimiento* (1966), texto antológico preparado por Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis. En este último libro es comprensible la no inclusión de Bohórquez debido a que sus mejores poemas estaban por escribirse.

Por su parte, en *Ómnibus de la poesía mexicana* (1971), compilación de Gabriel Zaid, tampoco se incluye al poeta aquí analizado, por lo que el nombre de Abigael Bohórquez ha quedado asociado con el mote de “el poeta del Norte”, como sinónimo del escritor que permanece aparte o al margen de los grupos literarios que construyen, definen y defienden el canon. Si entre los criterios para agrupar a los autores se encuentran las afinidades, quizás sea justo colocarlo como autor solitario, pues su producción lírica no tiene similitudes temáticas ni estéticas con sus contemporáneos, que en estricto sentido serían Marco Antonio Montes de Oca, Juan Bañuelos, José Carlos Becerra, Homero Aridjis, José Emilio Pacheco, Francisco Cervantes, Gerardo Deniz, entre otros poetas que sí quedan relacionados, ya sea por amistad, afinidades literarias e incluso fechas de nacimiento. Más allá de la no incorporación del autor en una generación poética, lo mejor será juzgar su producción a la luz de lo que propone dentro del espacio de la poesía. Por lo anterior, conviene detenernos en sus propuestas literarias y estudiarlo por lo que sus propios textos significan desde los márgenes de la poesía mexicana y del diálogo divergente que establece con una tradición poética.

En términos generales, la obra del poeta y dramaturgo sonorenses es destacable porque habla de la libertad humana, la condición homosexual, la política y la memoria relacionada con los movimientos sociales de lucha en México, así como con episodios de las dictaduras en América Latina.

I

Abigael Bohórquez se da a conocer como poeta en 1955 con *Ensayos poéticos*, aparecido en la editorial Élite. Con apenas diecinueve años, el poeta llega del norte del país a la capital; lejos está de convertirse en el extraordinario dramaturgo lírico, autor de obras emblemáticas como *Nocturno del alquilado y la tórtola*, *Caín en el espejo* o *La madrugada del centauro*, textos que sólo podrían compararse en calidad y poesía dramática con las de Elena Garro o con la mejor producción dramática de Federico García Lorca.

El primer libro de Bohórquez son apenas balbuceos líricos, con influencias románticas y metáforas gastadas del romanticismo y el modernismo hispanoamericano. Este primer poemario, que acertadamente supo calificar como “ensayos”, da muestra de la vida contemplativa que experimenta el poeta sobre el desierto, no sólo geográfico, sino interior. En varios de los veinticuatro poemas sobresale la anécdota por encima de la construcción lírica, pero también los estados angustiosos del joven de espíritu existencialista, como lo hace saber al final del soneto “En el desierto”: “Y hacia adelante, un horizonte inmenso.../más grande que la cruz que me tortura/ y la amargura inmensa que me embarga” (1955: 3). Las influencias en las primeras poesías del autor sonoreense son fácilmente perceptibles: Acuña, Bécquer, Storni, Nervo y Mistral.

La figura de la madre, tan visible a lo largo de la producción poética de Bohórquez, también hace su aparición desde este primer libro, pues el yo lírico manifiesta una añoranza por su progenitora, a quien le dedica el poemario.¹ De *Ensayos poéticos* el único poema que a mi juicio se defiende desde la construcción poética se titula “Retablo indígena”, en donde el autor visualiza la miseria de una mujer indígena “estéril de alegrías” que lleva en sus espaldas a su hijo hambriento que muere en el camino. El tema planteado por el poeta trata de tener una correspondencia con la corriente indigenista tan presente en la narrativa mexicana de los años cuarenta y cincuenta. El trágico poema inevitablemente hace pensar en la

presentación de la miseria humana, el abuso y la orfandad indígena al estilo de *El luto humano* (1943) de José Revueltas o de *Balún Canán* (1957) de Rosario Castellanos. La escena tremendista con que Bohórquez cierra su poema clarifica el escenario de la desolación y el desierto en el que también perece la mujer indígena. El uso de la sinestesia es contundente:

¡Ya no se ve la india!
y en las zarzas
se han quedado prendidos los colores
llenos de pesadumbre
de su enagua
trágicamente roja de rencores... (12)

Las líneas anteriores constituyen, a pesar de que en las antologías dedicadas al poeta no se recopilan poemas de su primer libro, los primeros intentos poéticos del autor sonoreense y, al ser parte de su obra, queda claro que su llegada a la ciudad de México, en donde tuvo oportunidad de estudiar teatro y composición dramática en la Escuela de Arte Teatral del INBA, así como dirección escénica en el Instituto Cinematográfico de Radio y Televisión de la ANDA, sentaron las bases para el conocimiento y experiencia literaria. Como poeta, tuvo contacto con Salvador Novo, Carlos Pellicer y Efraín Huerta. Como dramaturgo no fue amigo de Emilio Carballido; tampoco tuvo cercanía alguna con Carlos Monsiváis, quien lo excluyó de la antología *Poesía mexicana 1915-1979* que preparó para la colección Clásicos de la Literatura Mexicana de la editorial Promexa. Monsiváis tampoco aludió siquiera la producción poética o dramática de Bohórquez en los abundantes ensayos que dedicó al tema de la diversidad sexual porque es bien conocida la animadversión del cronista hacia el poeta y dramaturgo sonoreense, pues éste siempre le recriminó al primero su condición de intelectual de izquierda que vive de las instituciones culturales y sabe “acomodarse” cada sexenio.

La poética de Bohórquez ya en la ciudad de México vislumbra su compromiso social, pues constantemente trata temas como la cen-

sura, la libertad de expresión, el circo político con sus correspondientes injusticias sociales y los contextos caóticos del periodo de la Guerra Fría y la escena trágica de Vietnam, el México del 68 y las dictaduras en Centroamérica.² No obstante, una línea sostenida en la poesía del autor, al menos la que me interesa estudiar en el presente artículo, es el tema del amor, el homoerotismo y la experiencia homosexual desde el terreno de la poesía. Sus poemarios *Memoria en la Alta Milpa* (1975) y *Digo lo que amo* (1976) son una voz sostenida de defensa, confesión y alegato sobre el derecho a la disidencia sexual, como también lo son otros poemas insertos en libros posteriores y que cierran con el trágico y doloroso homenaje que el autor le hace a todos sus amigos muertos de sida en el poemario titulado *Poesida* (1996).

Bohórquez es uno de los primeros autores, después de Salvador Novo, que inaugura lo que en décadas posteriores se nombró como poesía de temática homosexual. En su poesía se aprecia el sentido de la diferencia y el poeta defiende la idea de la libertad y el pacer corporal en medio de un panorama de soterramiento de la voz lírica en particular y de la condena homosexual de manera general. Su alegato no queda inscrito dentro de la política de los estudios *queer* que, entre otras cosas, propone la abolición del concepto *género* como categoría clasificatoria. Abigael, por el contrario, parece defender la condición homosexual como parte de su naturaleza.

En el panorama de la poesía mexicana el tema amoroso y sexual entre hombres es apenas una especie de “discurso a media voz” en el que, a través de artilugios poéticos, autores como Carlos Pellicer, Elías Nandino o Xavier Villaurrutia preparan un entramado dialógico de símbolos y figuras retóricas para hablar sobre los amores, deseos, contactos sexuales, sufrimientos e idealizaciones del sujeto amado. Por lo anterior, la voz de Abigael Bohórquez en los años setenta del siglo xx significa la entronización de una voz a veces jactanciosa y desafiante, pero también es la exposición de un cuerpo erotizado, penetrado o un sujeto que sufre como consecuencia de la ausencia del amado y del vacío del alma.

En el presente artículo se estudia el tema del cuerpo del yo lírico homosexual que, desde su experiencia amorosa/sexual, se construye como una alteridad digna que hace frente a los discursos homofóbicos y a la discriminación social con la que el autor lidió a lo largo de su vida, teniendo su poesía como arma, por eso la obra de Bohórquez tiene un nutrido corpus de poemas en donde la parodia, el pastiche, la ironía³ y los neologismos⁴ constituyen parte de la estética del repudio social que, bajo criterios moralistas, censuran las prácticas amorosas y sexuales entre hombres. No sólo escribe con libertad temática, sino con provocación de lenguaje en el espacio de la poesía.

II

Memoria en la Alta Milpa (1975) es un libro en el que el autor habla sobre la geografía del sur provinciano de la ciudad de México, con su majestuosidad de paisajes, iglesias, piedras, nopaleras y plantíos de amaranto, pero también como un territorio en el cual vive y experimenta el amor a veces callado; el paso del tiempo, la condición de extranjería, el silencio de la noche, la soledad y la pobreza en la que vive. De los doce poemas que contiene el libro, “Crónica de Emmanuel” y “Finale” tienen algunos elementos en donde el poeta refiere el amor entre hombres. En “Finale” habla sobre un idilio sexual con un joven. La voz poética pide a su interlocutor comprender el deseo, con todo y su posible conclusión de tristeza; pues dice a su interlocutor:

Siébrame junto a ti,
gime y hazme gemir,
sea,
búscame y estremécete,
tú ya lo sabes todo,
di palabras que no entienda pero que necesito,
y así,

qué ganas de morirnos en plenitud de buenos camaradas
que se han hecho el amor,
como quien dijo: *hágase la alegría,*
y se hizo (1975: 46).

En este mismo poemario el tema homosexual aparece en “Crónica de Emmanuel”, en donde la voz lírica interpele al joven amado para incitarlo a visualizar un tiempo de utopía, de cambios en la mirada social en donde haya respeto y libertad de la vida homosexual. El yo rechazado del poeta imagina al joven en la edad adulta y todo lo que posiblemente no se atreva a defender. Existen dos cuerpos, el de Emmanuel y el del poeta, que se presenta como un hombre viejo, con piel de perro y afanoso en el oficio de olvidar. Este poema es en varios sentidos una suerte de conseja para la defensa de la libertad en un tiempo presente. La censura social y el paso del tiempo colocan al poeta en su afanoso oficio de la escritura dolorosa debido a la renuncia e imposibilidad del amor. Al escribirle a Emmanuel, cuyo nombre significa en el contexto hebrero “con nosotros está Dios” (Tibón, 2005: 160), piensa en la libertad del joven y lo incita al desafío. El poeta se convierte en una especie de tutor, a la manera de la *paiderastia* griega, que a decir de Byrne Fone es un término “derivado de la combinación de *pais* (muchacho o niño) y el verbo *eran* (amar), el origen de (*eros*) deseo” (2000: 37). Si el amor entre un joven y su amante adulto fomenta la virtud en el joven y lo prepara para la vida, lo que vemos en el poema de Bohórquez es la confesión-advertencia de una vida nada placentera que el joven tendrá que afrontar a contracorriente. Desprovisto está el poema de la noción de felicidad mutua; el texto advierte sólo una mirada del yo lírico entre el Eros imposible del joven y el Thanatos que ha hecho estragos en el poeta, quien ya no podrá ver la llegada de los posibles cambios en la libertad sexual, por eso desea dejarle a Emmanuel el poema como testamento de una época en la que el amor no pudo ser posible. Al ir reduciendo los versos y las sílabas, se observa la presencia del silencio hacia el final del poema. En un futuro vendrá la voz en eco del poeta para decirle a Emmanuel:

y piensa que todo pudo haber sido de otro modo
si el mundo,
si los hombres,
si la vida,
si es que,
si la,
si no,
si... (45).

Sin embargo, será con el poemario *Digo lo que amo* (1976) que Bohórquez hace una defensa y confesión poética sobre su amor disidente sin reserva alguna. El libro con veinte poemas está dedicado a los poetas Efraín Huerta y Jesús Arellano, dos de sus entrañables amigos. El poeta también dedica el poemario a Oscar Wilde con motivo del 75 aniversario de su muerte, incluso podemos suponer que el poeta inglés se convierte no sólo en un *pre-texto* para la escritura, sino en un sujeto homenajeado debido al juicio que tuvo que padecer en 1895 como consecuencia de la relación amorosa que llevaba con el joven aristócrata lord Alfred Douglas. Wilde fue acusado de sodomía y condenado a dos años de prisión y trabajos forzados en la cárcel de Reading. Durante su estancia escribió una larga carta/tratado a Douglas, que se publicó con el nombre *De profundis*. Este testimonio literario, más allá de ser una experiencia sobre el amor, el dolor y el aniquilamiento de quien escribe, es un tratado que hace frente a los juicios morales y jurídicos de la época; también es la voz del desamor y la dignidad. El poeta mexicano a la vez que hace un homenaje a Wilde establece un diálogo poético y una similitud discursiva porque, a la distancia, pareciera que su intención es hacer explícito en el contexto mexicano de la segunda mitad del siglo xx aquello que en la Inglaterra de finales del XIX se castigaba duramente. La intención textual queda remarcada por otra cita a manera de epigrama extraída de *El proceso de Oscar Wilde*, de Maurice Rostand.

El título y el epígrafe de *Digo lo que amo* guardan un diálogo intertextual con el poema “Si el hombre pudiera decir” de Luis Cernuda, perteneciente a *Los placeres prohibidos* (1931). Si en Cernuda

hay sólo una inhibición de confesión, en Bohórquez el título mismo es una afirmación que se sostiene como un desafío a la moral, pues pareciera que el discurso sobre la censura, la discriminación social y la homofobia jurídica son motivos suficientes para destacar la condición de abandono y ataques permanentes al sujeto homosexual en la intención histórica del aniquilamiento a través de diferentes vías.

A Bohórquez le interesa llevar al terreno de la poesía un discurso de visibilidad homosexual; elige la literatura porque con ello abre una dimensión histórica y cultural sobre un tema poco tratado en la poesía de sus contemporáneos. En ese sentido, y de acuerdo con Cándida Elizabeth Vivero Marín, “el texto literario se encuentra necesariamente ligado a una función estética pero también a una función social, pues a través de él y en ocasiones gracias a él se construyen las identidades genéricas” (2014: 48). Así, el estar en el mundo de Bohórquez es hacer discurso y poesía aquello que la sociedad y la moral rechazan por heterodoxo. Es la literatura del autor vehículo para plasmar sus deseos, prácticas sexuales y dolores, pues su poesía también plantea el rechazo amoroso por parte de jóvenes con los que se ilusiona y a los que no le queda otra opción que llevarlos al discurso de la poesía.

A lo largo de la confesión poética contenida en *Digo lo que amo* se pueden dividir los textos en los siguientes rubros: 1) poemas de amor, deseos y realizaciones homoeróticas; 2) poemas de desafío social y, 3) poemas con cariz de denuncia y represión homosexual insertos en un contexto de persecución policiaca. Estos últimos se construyen principalmente a partir de juegos fonéticos, paronomasias y estrategias de calambur, sobre todo porque tienen un tono jocoso en donde los conceptos de poder y masculinidad hegemónica quedan ridiculizados, comenzando por la condena homosexual institucionalizada en la Iglesia, pues en el poema “Levítico, 20.13”,⁵ no sólo se hace referencia al Antiguo Testamento como ley divina sino, en este caso, a la persecución jurídica a través de su aparato policial. Así, el poeta ubica con un juego de sentidos al estilo del albur mexicano una historia de persecución policiaca en la calle de Ayuntamiento, esquina con

Dolores, en la ciudad de México, no obstante, la semántica textual tiene una impronta dosis de polisemia, pues el yo lírico desacraliza la condena bíblica y con ironía habla sobre el ayuntamiento o cópula entre hombres y los dolores/placeres de la penetración. En medio de una relación sexual, nocturna y parece que en plena vía pública, la policía, también en pareja, llega y, a través de una confusión de los roles sexuales, el poeta profiere en un poema dialógico:

ya ni guagua pasa, tú,
sólo la justa oportunísima patrulla
de la secreta putrefacción,
comandante yavé llamando al agente changó 20: 13, cambio,
jehová de los ejércitos azules, señor justicia,
el santo sireneo o el
condecorado sobreviviente de lo que octubre se llevó,
que nos inquiera:
hombre con hembra?
no, tú;
hombre con hombre?
tú? yo?,
qué, no son machos?
yo, tú?
no somos machos, tú, yo,
pero somos muchas,
ay,
tú (29)

A Bohórquez le interesa presentar que el tópico homoerótico causa interés y, además, está presente en los representantes de la justicia. El poder divino institucionalizado en sus representantes se ocupa de sancionar lo que está prohibido en los terrenos de la ley divina, la ley humana y las prácticas culturales, pero también sugiere que las identidades de género son performativas y que el deseo puede hacer posible que los mismos policías se eroticen. La exposición de los cuerpos copulando en la vía pública es el detonante extremo que encuentra el poeta para cuestionar a las instituciones que no sólo censuran e inhiben las prácticas amatorias y homoeró-

ticas, sino el incumplimiento del rol sexual que se les tiene asignado desde el Génesis. Así pues, Bohórquez recurre a la escritura jocosa para cuestionar el poder disciplinario y regenerador de conductas. El recurso punitivo es ironizado en el poema, pues de acuerdo con Michel Foucault, las instituciones se encargan de disciplinar a través de la fabricación de individuos alineados, pues “el éxito del poder se debe en efecto al uso de instrumentos simples: la inspección jerárquica, la sanción normalizadora y su combinación en un procedimiento que le es propio: el examen” (2009: 199). Estos observatorios del comportamiento moral tienen como prácticas el sojuzgamiento a través de la inspección, ya que “cada sujeto se encuentra atrapado en una universalidad castigable-castigante” (2009: 209). El castigo se ejerce a través de la condena y la exposición pública, la humillación, la exclusión, la sanción jurídica y la indiferencia, por eso, en varios de los poemas de Bohórquez se crean juegos sinestésicos para referir la penetración anal, la pasión homoerótica y el deseo. La sexualidad explícita y expuesta con normalidad es su recurso de autodefensa. La moral social queda como observadora de la escena a veces carnavalesca. En el poema “Cargo” se recurre al señalamiento jurídico a través del pastiche como alusión cultural de la poética amorosa de la literatura galaico-portuguesa e incluso de la lírica provenzal:

désdeme hora un beso, fermosura;
ergúidese broñido
con que me falaguedes;
aguijemos:
si dijeren digan, de vero vala,
que dormí favorito
de so el niño garrido.

.....

y vos,
¿qué habedes?
¿qué me queréis?

.....

vosotros los seredes!!! (12)

En cuanto a la construcción del lenguaje, Bohórquez hace uso de su conocimiento de la lírica primitiva medieval, de los romances y de la tradición española del Siglo de Oro para actualizar y desolemnizar los binarismos de género que presenta la tradición, particularmente en lo referente a los tópicos del amor de ausencias y amor cortés. En algunos poemas de su libro *Navegación en Yoremito* (1995) utiliza la forma lírica del romance para crear un poema en el que expone algunos encuentros sexuales. En el poema “Romancillo del céfiro que más que yo besaba la tanta luz del cuerpo del mi amado”, la voz lírica hace poesía el deseo, la cópula sexual y los fluidos. Se trata de una narración heterodoxa en la que Bohórquez recurre al pastiche de la política heterosexual. Al anunciar la habitación iluminada y la entrada del viento, el poeta defiende la libertad, no esconde lo que sucede en el interior sino, por el contrario, expone la repetición del acto:

Amor se tiende en la espuma
y ahí en presencia del bruto
los dos al fuego volvemos,
los entrandos encendidos
en el calor de mi espalda
que asaz en mojar llamea
la grave carga del agua.
Arriba, al potro montada
va la luz en tres, quebrada
sobre la flama del día (27).

Por otra parte, la construcción poética en Bohórquez también tiene algunos elementos de la estética del neobarroco, término inventado por el cubano Severo Sarduy para aludir a la causalidad anacrónica o a la consecuencia de algo que aún no se ha producido. La elaboración neobarroca, además de hablar sobre lo estrambótico y excéntrico del barroco, es de naturaleza latinoamericana. Esta tendencia estética trata de ser una parodia de los procedimientos literarios precedentes y queda marcada por ser contradiscurso de la hegemonía literaria, por lo que tiende a ubicarse dentro de los

márgenes de la subalternidad y los discursos disidentes. Lo neobarroco es una red de conexiones, “un espacio de dialogismo, de la polifonía, de la carnavalización, de la parodia y la intertextualidad” (Sarduy, 1999: 1394). En la poesía de Abigael Bohórquez hay un dialogismo bivocal, pues por una parte interpele a sus amados ausentes o compañeros sexuales y, por otra, hace frente a la intromisión social de la sociedad moralista de su época. Algunas de las expresiones neobarrocas que utiliza en *Digo lo que amo* son: primaverizo, ternúrico, silvestrecido, misérrimo, tamboril, montaraz, vaciedumbre, descorazonadura, entre otros términos cargados no sólo de fuerza fonética, sino de intencionalidad significativa al interior del poema. Más que neologismos son ruptura de lenguaje; pareciera en ocasiones que se trata de códigos que sólo el poeta y el cuerpo de su amado en turno pueden entender. El neobarroco, a decir de Mabel Moraña, no es un arte creativo, sino un arte de la cita. “Reciclamiento, pastiche, fragmentariedad y simulacro intervienen en el territorio de la memoria histórica y cultural, y lo reactivan en combinatorias a la vez evocativas y paródicas” (2010: 67). La estética neobarroca es una intertextualidad con tintes decoloniales en el sentido de que va en contra del canon y en ese sentido Bohórquez cumple con el precepto, sobre todo porque lleva al terreno de la poesía un discurso amoroso homosexual que modifica la política de los binarismos de género. Saturar el poema, recurrir a la fusión, a la performatividad o a la hipérbole da como resultado un poema contracultural, antimimético, en el caso de la poesía de Bohórquez, quien en *Digo lo que amo* habla del amor, el sufrimiento, pero también de la cópula gozosa y lo hace con un lenguaje experimental en donde la *copia* barroca funciona como reacción paródica del territorio heterosexual. Como poesía de la subalternidad, el autor desolemniza los espacios del imaginario amoroso a través de una saturación signífica de las fuentes primigenias, ya sean aquellas de origen bíblico, literario, político o cultural. Los elementos neobarrocos en Bohórquez sirven para materializar su mundo dionisiaco, corpóreo y dialéctico, pero también son una asimilación de un *locus* de los tópicos clásicos españoles.

En *Digo lo que amo* hay un desfile memorioso de ausencias, dolores y cuerpos gozosos o sufrientes que están presentes a través de una memoria que se evoca y se vuelve lenguaje. La gran mayoría de los títulos son una alusión franca a los códigos morales y biopolíticos que censuran los comportamientos humanos: “Aprehensión”, “Cargo”, “Desclaración previa”, “Reconstrucción del Lecho”, “Cuerpo del de-leite”, “Sentencia”, “Careo”, “Trilogía policiaca”, “Indulto”, entre otros, en donde elabora juegos poéticos como desafío al orden con su correspondiente transgresión. La voz poética se coloca como un sujeto expuesto a través de la escritura; habla sobre penetraciones, goces y fluidos corporales. Recurre en varias ocasiones al calambur para des-articular y articular a su antojo los fonemas, por lo que la polisemia fonética requiere en el lector una operación metacognitiva para llegar a la comprensión y contextualización sexual que pretende el autor, como en el siguiente poemínimo titulado “Enchufe”, en donde los juegos onomatopéyicos hacen pensar en la cópula homosexual, aunque desde el juego de engaño de las “trompas de Falopio”; este recurso sugiere la protuberancia del pene que penetra, es decir, que “enchufa”.

pajarito atrapado
entre las trompas
de falo
pío
pío
pio (20).

Como parte de la elaboración literaria, el discurso contestatario del poeta está presente incluso en las palabras que revisten una forma de subvertir el lenguaje desde la rabia, por eso Bohórquez trabaja la semántica del doble significado y la copia neobarroca. Hace la apología de la memoria de una época convulsa, llena de prejuicios y rechazos, por eso configura una poética de la hibridez de la deformidad no propiamente literaria, sino cultural.

En líneas generales, podemos sostener que la poesía de Abigael Bohórquez es un contradiscurso y una ruptura no sólo con la tradi-

ción poética del siglo xx mexicano, sino un alegato político por la defensa natural de su condición heterodoxa. Varios de sus poemas son también un retrato interior de soledad; son poemas a la vez gozosos y sufridos que quedan como el testamento del poeta del Norte, aquel que le escupe la cara a sus detractores con una impronta dosis de ingenio para desestabilizarlos y defender la noción de la libertad y la sexualidad libre más allá de ideologías y construcciones moralistas que la cultura y los gustos imponen.

Notas

¹ Cuando Abigael Bohórquez llega a la ciudad de México, su madre, doña Sofía Bojórquez García, se queda cerca de seis meses en San Luis Río Colorado, Sonora. Después, doña Sofía llega a la ciudad de México y se establece junto con su hijo en una humilde vivienda ubicada en la colonia Guerrero, luego pasan a la calle de Donceles, también en la ciudad de México, en donde vivieron durante los años sesenta para, finalmente, exiliarse en Milpa Alta y Chalco, dos geografías en las que inicia el exilio literario del poeta, quien decide apartarse de las mafias y el ambiente *snob* de sus contemporáneos y detractores.

² Poemas memorables por su calidad literaria, contenido social y compromiso ideológico son “Llanto por la muerte de un perro”, “Menú para el generalísimo”, “Manifiesto poético”, “Acta de confirmación”, “Patria es decir...” y “Día franco”.

³ Según Gérard Genette, la parodia es “el hecho de cantar de lado, cantar en falsete, o con otra voz, en contracanto –en contrapunto–, o incluso cantar de otro tono: deformar, pues, o *transportar* una melodía” (1989: 26). En literatura la parodia es la imitación de un texto a partir de otro precedente y su finalidad es evidenciar los supuestos defectos del texto primigenio, exagerar o modificar los significados. Por pastiche el autor francés entiende la imitación no burlesca ni paródica que un texto guarda en relación con otro previo, a veces a manera de referencia admirativa. Por su parte, Linda Hutcheon considera que la ironía es un fenómeno semántico que funciona a través de la intertextualidad y la descodificación de un mensaje; es el insumo de la parodia y la sátira, pues funciona de forma semántica y pragmática como una antífrasis que es oposición entre el efecto esperado y el efecto producido o como una antítesis “entre lo que se dice y lo que se quiere hacer entender, incluso como marca de contraste” (1992: 176).

⁴ En sentido estricto, Abigael Bohórquez recurre al uso del neologismo, pero considero que dicho recurso en su caso va más allá, pues no sólo se trata de en-

riquecer o inventar expresiones que le funcionen para expresarse en términos poéticos, sino que pretende dinamitar el lenguaje poético, desolemnizar la tradición y las formas correctas porque no comulga con las nociones de “frontera” o “permisividad” por limitantes.

⁵ Corrijo el nombre del poema, pues en la versión del autor hay una errata cuando se asienta “Levítico 2. 13”.

Bibliografía

- BOHÓRQUEZ, Abigael (1975). *Memoria en la Alta Milpa*, México: Federación Editorial Mexicana, (Palabra Viva).
- _____ (1976). *Digo lo que amo*, México: Federación Editorial Mexicana, (Palabra Viva).
- _____ (2012). *Navegación en Yoremito*, Universidad Autónoma de Nuevo León/Mantis Editores.
- _____ (1955). *Ensayos poéticos*, México: Élite.
- _____ (2005). *Heredad. Antología provisional (1956-1978)*, El Colegio de Sonora/Instituto Sonorense de Cultura.
- BOURDIEU, Pierre (2008). “La metamorfosis de los gustos”, en *Cuestiones de sociología*, Madrid: Akal/Istmo.
- FONE, Byrne (2000). *Homofobia. Una historia*, México: Océano.
- FOUCAULT, Michel (2009). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, México: Siglo XXI.
- GENETTE, Gérard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus.
- HOUTCHEON, Linda (1992). “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en VV. AA. *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, México: UAM-Iztapalapa.
- MORAÑA, Mabel (2010). “Barroco/Neobarroco/Ultrabarroco. De la colonización de los imaginarios a la era postaurática: la disrupción barroca”, en *La escritura del límite*, Madrid: Vervuert/Iberoamericana.
- SARDUY, Severo (1999). “El barroco y el neobarroco”, en *Obra completa*, T. II, edición crítica a cargo de Gustavo Guerrero y François Wahl (Coords.) México: ALLCA/Conaculta, (Colección Archivos).
- TIBÓN, Gutierre (2005). *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de persona*, México: FCE.
- VIVERO Marín, Cándida Elizabeth (2014). *Sobre cuestiones de escritura. Un acercamiento desde los estudios de género*, Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- WILDE, Oscar (2008). *De profundis*, Madrid: Siruela.

Sobre los autores



GERARDO BUSTAMANTE BERMÚDEZ

Doctor en Letras por la UNAM, maestro en Letras Mexicanas por la misma institución y licenciado en Letras Hispánicas por la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa. Ha publicado en revistas internacionales y en libros colectivos, posee una veintena de artículos críticos sobre escritores latinoamericanos como Elena Garro, Amparo Dávila, Rosario Castellanos, Pedro Lemebel, Delfín Prats, Reinaldo Arenas, José Donoso, Carlos Fuentes, Elías Nandino y Abigael Bohórquez. Sus líneas de investigación son los estudios sobre masculinidades homosexuales aplicados a la literatura latinoamericana de los siglos xx y xxi. Ha editado los libros *Dramaturgia reunida de Abigael Bohórquez* (2014) y *Digo lo que amo* (2015), de Abigael Bohórquez. Es profesor-investigador de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, en la Licenciatura en Creación Literaria.

CARLOS ALBERTO BUSTAMANTE PENILLA

Es licenciado en Filosofía por la Facultad “Dr. Samuel Ramos Magaña” de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Candidato a maestro en Filosofía de la Cultura por la misma facultad. Adscrito a la Facultad de Filosofía de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Algunos artículos de su autoría son: “Muerte del hombre y crisis de las ciencias humanas. Michel Foucault y Jacques Derrida frente a la modernidad,” en *Filosofía y humanismo en el siglo xxi*, Universidad Autónoma de Nueva León, 2008. Reseña del libro *El desarme de la cultura. Una lectura de la Ilíada*, en la revista *Devenires* de la Facultad de Filosofía “Dr. Samuel Ramos Magaña” y del Instituto de Investigaciones Filosóficas “Luis Villoro” de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2012. “Carlos Lenkersdorf. El tojolabal y la dimensión pragmática de los lenguajes”, en la revista *Devenires*, 2013.

ROBERTO BRICEÑO FIGUERAS

Es coordinador del diplomado Estética y Lenguaje de las Artes IV. Creación y Crítica. Facultad de Filosofía/CIAC, UMSNH. Es Premio Estatal de las Artes “Eréndira” 2011. Miembro Honorario del Consejo Nicolaita de Arte y Cultura, UMSNH. Coordinador de la colección Textos de Teatro: Teoría y Creación, en el primero con un trabajo sobre el teatro de Bertolt Brecht y en el segundo con la pieza de teatro “¿Y si Heidegger no hubiera muerto...?”, Ed. Jitanjáfora/Asociación Teatral Contrapeso. Coordinó el libro *Racionalidad y Subjetividad. Los rostros de la Modernidad*. Coordinador de la publicación, coautor de la presentación. Es autor del artículo “Del texto a la escena, relaciones entre el adentro y el afuera del hecho escénico”. Ed. Universitaria, UMSNH. Colaboró en el libro colectivo *Republicanos y Republicanismos* con el artículo “El republicanismo mexicano. Formación de la república”, UNAM-UMSNH, así como en el libro *Leonardo y la cultura. Presencia de Leonardo da Vinci en Morelia*, con el artículo “Leonardo y el humanismo”. Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán.

RUTH A. DÁVILA FIGUEROA

Es doctora en Ciencias Políticas y Sociales y maestra en Estudios en Relaciones Internacionales por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México. Licenciatura en Comunicación y Periodismo por la Facultad de Estudios Superiores Aragón, UNAM. Algunas de sus publicaciones son: “Minorías nacionales e integración de la Unión Europea”, de la FES Aragón-UNAM, 2013. “Canada’s Aboriginal Peoples Still a Pending Issue” en *Voices of Mexico*, CISAN-UNAM, Núm. 97, 2013-2014. “Multiculturalismo y pueblos indígenas en zonas urbanas en Canadá: una reflexión sobre el debate entre el reconocimiento y la redistribución” en *Norteamérica*, Año 8, Núm. 2, julio-diciembre de 2013. “From Tijuana to Zucotti Park. A Mexican Caravan Clamors For Justice in

the United States” en *Voices of Mexico* CISAN-UNAM, Núm. 95. Autumn-Winter 2012. “Minorías nacionales e integración de la Unión Europea, aproximación teórico metodológica” en *RIS Revista de Investigación Social*, Invierno 2008. IIS-UNAM. “El multiculturalismo y la cuestión de los pueblos originarios de Canadá” *Revista Mexicana de Estudios Canadienses*, Núm. 24, Otoño-Invierno, 2012-2013.

NERI AIDEE ESCORCIA RAMÍREZ

Es maestra en Filosofía de la Cultura y trabaja en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Ha publicado los artículos “Judith Butler: ¿feminismo foucaultiano?” en *Devenires*, año VIII, número 15, UMSNH, enero 2007; “Los inicios del feminismo mexicano: la cuestión de la mujer en Horacio Barreda y Hermila Galindo”, en *GénEros*, año 20, Época 2, Núm. 13, Universidad de Colima, agosto de 2013.

CARLOS GONZÁLEZ DI PIERRO

Es doctor en Didáctica de las Lenguas y sus Culturas. Mención de Doctor Europeo. Trabaja en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Ha publicado artículos como “Luis Cernuda entre México y España: propuestas educativas para no olvidar”, 2014, Universidad de Murcia. “Educación intercultural y competencia participativa en educación primaria. Base de la comunicación etnográfica”, 2014, Universidad de Murcia. “Plurilingüismo y enseñanza de ELE en contextos multiculturales”, 2013, Madrid. “El comentario crítico textual: un puente entre competencia lectora y escritora”, 2013, Colombia. “Inmersión Lingüística desde un enfoque intercultural”, 2012, Saarbrücken, Alemania. “Cultura, interculturalidad y mexicanidad en la prosa de Octavio Paz”, 2010, Universidad de Murcia. “Interculturalidad y enseñanza de lenguas extranjeras en el contexto de inmersión. Un enfoque etnográfico”, Universidad de Valencia.

NATTIE GOLUBOV

Es doctora en Letras Inglesas por la Universidad de Londres, maestra en Literatura Victoriana por la Universidad de Leeds e investigadora del Centro de Investigaciones sobre América del Norte, Universidad Nacional Autónoma de México, adscrita al Área de Estudios de la Globalidad. Sus principales áreas de investigación son la teoría literaria y cultural, la teoría feminista y de género, así como la narrativa inglesa y estadounidense de los siglos XIX, XX y XXI. Entre sus publicaciones más recientes destacan *La crítica literaria feminista: Una introducción práctica* (México, 2012), la edición de *Diásporas: reflexiones teóricas* (México, 2011) y la coedición del volumen *Los contornos del mundo: globalización, subjetividad y cultura* (México, 2009). Es profesora en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y del Posgrado en Letras. Responsable de varios proyectos de investigación individuales, el más reciente *Estudios culturales estadounidenses*.

LUZ ELENA GUTIÉRREZ DE VELASCO ROMO

Es doctora en Literatura Hispánica en El Colegio de México y es maestra en Letras por la Universidad de Guadalajara. Realizó estudios de Especialización en germanística y romanística en la Universidad Julius Maximilian de Würzburg, Alemania. Es coautora y coeditora de los libros *Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX* (1991), *Escribir la infancia* (1996), *De pesares y alegrías. Escritoras latinoamericanas y caribeñas contemporáneas* (1999) y *Territorio de leonas. Cartografía de narradoras mexicanas en los noventa* (2001), *Escrituras en contraste. Femenino/masculino en la literatura mexicana del siglo XX* (2004), *Femenino/masculino en las literaturas de América. Escrituras en contraste* (2005), *Elena Garro. Recuerdo y porvenir de una escritura* (2006) y *Pedro Páramo. Diálogos en contrapunto (1955-2005)* (2008). Es editora y coordinadora del libro *Género y Cultura en América Latina. Arte, historia y estudios de género*

(2003). Editora de *Julieta Campos. Para rescatar a Eurídice* (2010) y coordinadora, con Ana María Tepichin y Karine Tinat, del volumen 8, *Relaciones de género*, de la obra *Los grandes problemas de México* (El Colegio de México, 2010).

ROSA MA. GUTIÉRREZ GARCÍA

Es doctora en Humanidades y Artes por la Universidad Autónoma de Zacatecas; actualmente es maestra en licenciatura y posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Nuevo León. Sus principales áreas de investigación giran en torno a la literatura, drama y Estudios de género. Entre sus publicaciones se pueden mencionar: *Modelo para el análisis de personajes dramáticos. Dramaturgia de Nuevo León*, Vol. 1 y Vol. 2, es editora de *La dramaturgia femenina y el corrido mexicano teatralizado*, de Olga Martha Peña Doria, y *Francisco I. Madero en tres tiempos*, de Adolfo Torres Peña. Ha publicado artículos en: *Prototipos, cuerpo, género y escritura*. “La representación de la madre en *Todo queda en familia*, de Hernán Galindo”, Tomo 1; *Tejiendo género*. “En el nombre del padre”; *La Utopía posible: Reflexiones y acercamientos*. Vol. II: “Lenguaje y utopía: el discurso androcéntrico como instigador de la lucha independentista.”; *El español, integrador de culturas*. “La intertextualidad en *Rojos zapatos de mi corazón*, de Hernán Galindo”; *Escritoras del siglo XIX en América Latina*: “Isabel Prieto de Landázuri y sus *Dos Flores*: El honor y el deber”.

OLGA MARTHA PEÑA DORIA

Es doctora en Humanidades y Artes y profesora investigadora en la Universidad de Guadalajara. Está especializada en teatro escrito por mujeres en México y en América Latina, así como de Literatura de Género. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores Nivel II

y tiene el perfil PROMEP. Sus libros de investigación publicados son: *Volición y metateatralidad. La dramaturgia de Guillermo Schimidhuber*; Ignacio Arriola Haro. *Teatro; Digo yo como mujer...* Catalina D'Erzell; Amalia de Castillo Ledón. *Sufragista, feminista, escritora; Catalina D'Erzell. Pionera del feminismo literario mexicano del siglo xx; La dramaturgia femenina y el corrido mexicano teatralizado; Entre la pluma y la polis. Amalia de Castillo Ledón; La Revolución y el Nacionalismo en el teatro mexicano: Celebración del centenario de la Revolución Mexicana; Dramaturgas mexicanas. Cuarteto crítico.* Ha publicado múltiples artículos en revistas especializadas así como capítulos en libros.

GLORIA PRADO GARDUÑO

Doctora en Letras. Directora del Departamento de Letras y Profesora Emérita de la Universidad Iberoamericana, Ciudad de México. Autora y coautora de más de 40 artículos, ensayos y libros sobre teoría y crítica literaria, la obra de autoras mexicanas y latinoamericanas, escrituras en contraste femenino/masculino. Algunos de los títulos de su autoría son: *Creación, recepción y efecto. Una aproximación hermenéutica al texto literario*, 2013; *El héroe, la dama y el clérigo; Antología crítica de literatura medieval; La razón el ingenio y la sutileza; Antología crítica de literatura renacentista.* Coordinadora, editora y coautora de libros sobre escritoras mexicanas y latinoamericanas, entre otros: *De pesares y alegrías. Escritoras latinoamericanas y caribeñas contemporáneas*, 1999; *Escrituras en contraste. Femenino/masculino en la literatura mexicana del siglo xx*, 2004; *Recuerdo y porvenir de una escritura*, 2006; coautora de: *Escritoras mexicanas. Voces y presencias*, 2004; *Femenino/masculino en las literaturas de América. Escrituras en contraste*, 2005; *Encuentros con Inés Arredondo*, 2005.

ADRIANA SÁENZ VALADEZ

Es maestra y doctora en Humanidades por el Tecnológico de Monterrey y trabaja en la Facultad de Filosofía “Dr. Samuel Ramos Magaña” de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Es autora de los libros: *Lenguaje y Expresión II* (ITESM). *Una mirada a la racionalidad patriarcal en México en los años cincuenta y sesenta del siglo XX. Estudio de Los años falsos de Josefina Vicens* (UMSNH/Plaza y Valdés) y de los libros coordinados: *Los prototipos de hombres y mujeres a través de los textos latinoamericanos del siglo XX* (UMSNH/U de G/UANL) *Reflexiones en torno a la escritura femenina* (UMSNH/U de G) y *Cuerpo, género y escritura. Tomos I y II* (UMSNH/U de G/UANL/Sec. de Cultura del Edo. de Michoacán/Sec. de la Mujer del Edo. de Michoacán). Es autora de capítulos en libros y de artículos en revistas internacionales, participa como evaluadora en revistas de género y literatura y ha sido ponente y conferencista invitada en varios países. Es integrante de varias asociaciones y seminarios internacionales de género. Sus principales líneas de investigación son: la teoría literaria feminista, los estudios sobre la racionalidad patriarcal y los estudios culturales con perspectiva de género. Es perfil PROMEP y SNI I.

CÁNDIDA ELIZABETH VIVERO MARÍN

Es doctora en Letras por la U de G, profesora de la misma universidad. Actualmente es Investigadora Nacional Nivel I del Sistema Nacional de Investigadores y también es coordinadora del Centro de Estudios de Género. Ha publicado diversos artículos en revistas especializadas y es autora de los libros *Visiones contemporáneas sobre el personaje femenino en la literatura mexicana* (2010); *Guadalupe Ángeles: la subversión de una escritura* (2013); *Tres generaciones femeninas. Encuentros y desencuentros* (2013); *Sobre cuestiones de escritura. Un acercamiento desde los estudios de género* (2014); *Literatura, cine y maternidades. Apuntes sobre la representación materna en México*, (2014).

Erotismo, cuerpo y prototipos en los textos culturales
se terminó de imprimir en agosto de 2015,
en los talleres gráficos de



en la ciudad de Morelia, Michoacán, México,
con un tiraje de 500 ejemplares.