

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA



**“ASPECTOS ESQUEMATIZADOS DE GÉNERO EN RELATOS CORTOS DE
LUISA VALENZUELA”**

TESIS

Que para obtener el grado de
**MAESTRA EN
LETRAS MODERNAS**

Presenta

DIANA MARÍA AMADOR MOLINA

Directora de la tesis: Dra. Gloria María Prado Garduño
Lectoras de la tesis: Dra. Blanca Leonor Ansoleaga Humana y
Dra. Georgina Patricia Villegas Aguilar

México, D.F .

2004

TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN.	3
Textos Citados.	9
CAPÍTULO I: SURGIMIENTO Y EVOLUCIÓN DEL CONCEPTO DE GÉNERO: UNA RETROSPECTIVA HISTÓRICA.	10
Alianza y sexualidad: dispositivos del poder.	10
Derecho de muerte y poder sobre la vida.	15
¿Qué es el género? ¿Qué queremos que sea?	18
Definición de “género”.	20
El factor latinoamericano.	29
Negociación de términos.	31
Conclusiones.	34
Textos citados.	36
CAPÍTULO II: EL GÉNERO Y SUS FORMAS DE REPRESENTACIÓN SIMBÓLICA.	37
El proceso de simbolización.	37
El acto de la escritura dentro del orden simbólico.	39
Los usos metafóricos del cuerpo femenino y l’écriture feminine.	44
La semiótica y lo simbólico.	50
Representaciones histórico-simbólicas de lo femenino.	53
El género performativo.	60
Conclusiones.	61
Textos citados.	63
CAPÍTULO III: LA POÉTICA DEL RELATO EN LUISA VALENZUELA: ESTRATEGIAS DE SUBVERSIÓN.	64

La posmodernidad.	64
La desaparición de las fronteras o la redefinición de los límites del arte.	71
El relato y la posmodernidad.	74
Marcas de género y parodia.	75
Conclusiones.	78
Textos citados.	79
CAPÍTULO IV: ANÁLISIS LITERARIO Y DE GÉNERO EN RELATOS CORTOS DE LUISA VALENZUELA.	80
Modelo de análisis.	80
Análisis de la obra estratificada.	83
Análisis de relatos cortos de Luisa Valenzuela.	84
Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja.	84
La reconozco, lo reconozco, me reconozco: la triple mimesis.	92
Tango.	94
La leyenda de la criatura autosuficiente	101
Conclusiones.	108
Textos Citados.	110
CAPÍTULO V: ESCRITURA Y SECRETO (A MANERA DE CONCLUSIÓN).	111
Conclusiones.	113
Textos Citados.	117
BIBLIOGRAFÍA.	118

INTRODUCCIÓN.

Dedicar un trabajo a un enfoque específico de género sexual, y examinar por otro lado la narrativa corta pero no desde un marco de género, podrían considerarse elecciones arriesgadas, incluso contradictorias, sin embargo, más allá de las dificultades que supone afirmar la existencia de una escritura femenina inscrita en el marco de la dinámica cultural actual, esta decisión intenta hacer visible una valiosa y peculiar producción literaria que se ha mantenido en un segundo plano de la esfera literaria. Además, es mi intención entender que las teorías de género no sólo constituyen un *corpus* retórico que no tiene en la práctica un referente objetivo. Intento, simultáneamente, no caer en los riesgos que conlleva el empleo del término “literatura de mujeres”, que conduce con frecuencia a una cierta discriminación positiva y al reelegamiento de estas manifestaciones literarias.

En los sesenta y setenta el sexo pasa a ser un territorio de reivindicaciones. Ejercerlo libremente o discutir sobre él forma parte de la praxis transformadora y revolucionaria a la que aspiraba gran parte de la juventud. Esto junto a la revolución política por la que atravesaba la Argentina provocó una ruptura generacional violenta. La vida pública y privada comenzaron un proceso de transformación. Se buscó renovar las producciones artísticas, las teóricas, los movimientos políticos y los partidos. La relectura del peronismo fue el hecho más significativo. La urgencia de esta reevaluación fue alimentada por el llamado “segundo peronismo”, el peronismo combativo de la resistencia y del voto en blanco. Los jóvenes intelectuales reconocieron en ese movimiento social la dinámica de la lucha nacional descrita por pensadores extranjeros.

Una influencia fundamental, cuyo discurso se integra al contexto cultural argentino de estos años, es George Bataille, quien considera como principio de lo erótico, la violencia

básica y constitutiva del coito, ejercida por el varón sobre el cuerpo femenino. Para Bataille, y luego para Bajtín, el erotismo y lenguaje de la violencia son herramientas políticas. La escritura que se gestaría bajo este pensamiento involucraría mostrar al cuerpo en combate, como escenario de las luchas políticas en los ámbitos público y privado.

Ya para la década de los setenta, la narrativa argentina adquirió una presencia fuerte y una legitimidad particular, en un espacio caracterizado por tendencias a la ruptura, la experimentación y el compromiso social del escritor. En este contexto surge el trabajo de Luisa Valenzuela.

Los textos de Valenzuela participan de un intento de reexpresión de lo fantástico que desde la perspectiva de Todorov, “es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural” (28). Todorov insiste en que la vacilación que produce lo inexplicable es constitutiva de lo fantástico y forma parte de la estructura del texto en el que se presenta. Sin embargo, Rosemary Jackson, quien estudió a fondo esta propuesta, afirma que Todorov deshistoriza el análisis del género y esa operación impide considerar las relaciones circunstanciales entre el narrador y el lector. Jackson propone definir lo fantástico no como un género sino como un “modo literario” que asume formas genericas diferentes y que se ubica entre lo mimético y realista y lo maravilloso. Esta oposición, que Jackson llamó el *fantasy*, se constituye sobre el temor burgués al caos, y por consecuencia, tiene un carácter subversivo, en lo que aparece y altera la sintaxis de un orden establecido. El *fantasy* subvierte y socava la estabilidad cultural porque deshace las estructuras y significaciones unificadoras sobre las que descansa el orden cultural (Gasparini 117).

En los textos de Luisa Valenzuela, lo fantástico está unido a lo absurdo y al juego de palabras, al realismo mágico y al cuento maravilloso: se narran subversiones al orden

patriarcal, a las relaciones de poder, a las definiciones sexuales de género, entre otras cosas. Italo Calvino señala, a propósito de lo anterior que, “lo fantástico dice cosas que nos tocan de cerca, aunque estemos menos dispuestos que los lectores del siglo pasado a dejarnos sorprender por apariciones y fantasmagorías, o nos inclinemos a gustarlas de otro modo, como elementos del colorido de la época (siglo XIX)” (Gasparini 118).

En el caso de Luisa Valenzuela, quizá lo que vuelve más inquietante al género fantástico sea la mezcla, lo híbrido, la experimentación, así como su intención de burlar una tradición crítica de lectura. Por otra parte, exhibe también una politización temática que produce textos de complejos entramados de voces, que en otros géneros no podríamos apreciar con igual intensidad. Aunado a esto, aparece el registro de género esquematizado, desesquematizado y reesquematizado que Valenzuela opera en sus relatos cortos con el objetivo de formular una identidad femenina desplazada, ambigua, que implique una nueva construcción cultural, como se explora en el relato Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja.

La escritora argentina también incursiona en la narración del cuerpo, al que vuelve protagonista de las relaciones de poder que pueden ponerse en juego a través de distintas focalizaciones de lo corporal, como ocurre en el segundo relato que abordo en este estudio, Tango. Por último, revisaré La leyenda de la criatura autosuficiente que, se inscribe el en grupo de narraciones de intencionada trasgresión que se centra en un modo de hacer referencia a un cuerpo, al que se le otorga un lugar central en el conflicto y en la visión que tiene el protagonista de sí y de la otredad. El cuerpo propio y el ajeno están allí marcando límites o invitando a borrarlos, posibilitando el encuentro o la fusión, imponiendo necesidades, abriendo o clausurando los deseos; están allí, sobre todo, disputándose el poder (López 184).

En esta tesis, pretendo estudiar la construcción del estrato de los aspectos esquematizados, de acuerdo a la propuesta de Roman Ingarden en *La obra de arte literaria*, con el propósito de indagar si éstos producen un registro de género que proyecte un discurso subversivo sobre la condición de las mujeres en la sociedad. Si esto es así, procederé a indagar qué concepciones de género son las que específicamente se tratan y promueven.

La revisión del relato corto de Luisa Valenzuela pretende lograr un reconocimiento de la forma en que los aspectos esquematizados originan un registro de género, pero que éstos a su vez, son producto de o reacción a un registro de género culturalmente dominante que se asimila en la obra artística. En este sentido, la obra de arte literaria se presenta como una expresión sintomática de una convulsión social, caso concreto, la paradójica necesidad de una redefinición del rol de género y su interacción social. Este trabajo resulta especialmente importante en el ámbito de la cultura latinoamericana, espacio donde las mujeres han participado y fomentado velada o abiertamente los paradigmas de género que prevalecen hoy en día. La voz de Luisa Valenzuela denuncia, desenmascara, acusa y delata esta violencia simbólica que ha caracterizado a nuestra cultura y que estamos en la necesidad de reconocer, para demoler estigmas o renovar creencias con el objetivo de poder dar paso a una sociedad más franca y en cierto modo más justa para todos los individuos que la integran.

El marco teórico de esta investigación reúne dos perspectivas: los estudios literarios y los de género. En el capítulo I se establecen los antecedentes necesarios, se revisan las teorías que explican el origen y la evolución del concepto de género. En particular en la aportaciones de Levi-Strauss, Michael Foucault y Simone de Beauvoir.

En el capítulo II, se revisan bajo el marco de las teorías feministas de Hélène Cixous, Julia Kristeva, Sandra Gilbert y Judith Butler, así como los estudios sobre el mito de Joseph Campbell, David Leeming y Luce Irigaray, las representaciones simbólicas del género a través de la historia en la cultura occidental. Ello con el objetivo de establecer un referente para las actuales representaciones, en particular aquellas consignadas mediante la escritura.

En el capítulo III, titulado La poética del relato en Luisa Valenzuela: Estrategias de subversión, se explican las estrategias y técnicas propuestas por los esquemas de la cultura posmodernista y que es posible identificar en la estructura literaria de los relatos de Luisa Valenzuela como recursos que generan un discurso subversivo y provocador y que se vinculan concretamente a la construcción específica del relato corto. Los especialistas en aspectos de la cultura posmoderna tratados en este capítulo son Linda Hutcheon, Jean-Francois Lytorad, Frederick Jameson, John Barth, Francisca Nogueroles y Violeta Rojo.

En el capítulo cuatro se abordará bajo el enfoque fenomenológico propuesto por Roman Ingarden en su libro La obra de arte literaria, la construcción de los aspectos esquematizados del género en tres relatos cortos de Luisa Valenzuela. Iniciaré con una breve revisión de la teoría de Ingarden, que considera que la obra de arte literaria es por naturaleza una formación estratificada, enfatizando los “aspectos esquematizados”. Dichos aspectos son definidos por el autor como las percepciones que están en contacto continuo con los actos de conciencia, y que permiten la representación intencional de una cualidad, en este caso del género, que está presente fenoménicamente y no sólo intencionada significativamente. Mi tarea radicará en determinar la forma en la que Luisa Valenzuela realiza artísticamente la construcción de este estrato en sus relatos, y en una segunda fase, comprender su intencionalidad y significación a la luz de la teoría de la recepción de Paul

Ricoeur y la triple mimesis. El propósito es de determinar el proceso de producción de ciertas lecturas o formas de lectura. Cabe señalar que mi análisis de lectura es el referido a mi propia lectura, y por lo tanto no es exhaustivo.

En el capítulo V, ofrezco un breve recorrido por algunos de los textos ensayísticos y auto-críticos de Luisa Valenzuela. Mismos en los que la autora explica de propia voz lo que cree que constituye su intencionalidad artística consciente, aunque no se cierra a la posibilidad de interpretaciones diversas sobre su obra. Para finalizar, presentaré mis conclusiones generales, que tienen como objetivos:

- Exponer los resultados de mi análisis de la construcción de los objetos representados y cómo generan éstos los aspectos esquematizados que integran en cada texto un registro de género concreto en tres relatos cortos de Luisa Valenzuela
- Demostrar que la obra de Luisa Valenzuela constituye con sus particularidades un ejemplo y expresión de la literatura de género.
- Explicitar el empleo de determinadas estrategias discursivas en la construcción de los aspectos esquematizados, y
- Determinar algunas de las implicaciones que tiene en el proceso de apropiación de los relatos de Luisa Valenzuela (prefiguración-configuración-refiguración) la presencia de estos aspectos esquematizados del género, así cómo la manera en que condicionan e inciden en la(s) lectura(s) de su obra.

Textos Citados.

Bataille, George. El erotismo. Buenos Aires: Sur, 1960.

Gasparini, Sandra. “Típicas atracciones genéricas: Fantástico y Ciencia Ficción”. Historia crítica de la literatura argentina. Ed. Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé, 2000.

Jackson, Rosemary. Fantasy, Literatura y Subversión. Buenos Aires: Catálogos, 1981.

López Casanova, Martina. “La narración de los cuerpos”. Historia crítica de la literatura argentina. Ed. Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé, 2000.

Todorov Tzvetan. Introducción a la literatura fantástica. México: Coyoacán, 1999.

“Es más fácil desintegrar un átomo que un prejuicio”.

Albert Einstein.

Capítulo I: Surgimiento y evolución del concepto de género: una retrospectiva histórica.

1.1 Alianza y sexualidad: dispositivos del poder.

Ha habido históricamente dos grandes procedimientos para producir la verdad sobre el sexo. Algunas sociedades (fueron numerosas: China, Japón, India, Roma, las sociedades árabes musulmanas) se dotaron de una *ars erótica*. En el arte erótica, la verdad es extraída del placer mismo, considerado como práctica y recogido como una experiencia; el placer no es tomado en cuenta en relación con una ley absoluta de lo permitido y lo prohibido ni con un criterio de utilidad, sino primero y ante todo en relación consigo mismo. Debe ser conocido como placer, por lo tanto según su intensidad, su calidad específica, su duración, sus reverberaciones en el cuerpo y en el alma. Así se constituyó en un saber que debe permanecer secreto, ya que según la tradición perdería su eficacia y su virtud si fuera divulgado.

Michel de Foucault, afirma en su libro Historia de la sexualidad que, la civilización occidental, a primera vista al menos, no posee ninguna *ars erótica*. De hecho, es sin duda la única en practicar una *scientia sexualis*, es decir, haber desarrollado durante siglos, para decir la verdad del sexo, procedimientos que en lo esencial corresponden a una forma de saber rigurosamente opuesta al arte de las iniciaciones y al secreto magistral. Occidente desarrolló una forma de conocimiento del sexo básicamente “científica”. A partir de este

punto surge el concepto de género, dotado de una carga significativa allende de las objetividades concernientes a los aspectos biológicos del cuerpo humano, particularmente en el orden de la reproducción (72).

Si se sostiene que el concepto de género surge como producto de la civilización, es necesario desentrañar las fuerzas que le dieron origen y que transforman a ésta. Es imprescindible reconocer que la civilización es modelada por fuerzas de poder que se encuentran en constante pugna y que del resultado de estas tensiones derivan los paradigmas que la definen. Dicho sea de paso que éstos son productos vivientes, sujetos a la dialéctica del poder. Foucault explica esto con mayor precisión:

[...] no entiendo por poder un sistema general de dominación ejercida por un elemento o un grupo sobre otro y cuyos efectos merced a sucesivas derivaciones, atravesarían el cuerpo social entero. El análisis en términos de poder no debe postular, como datos iniciales, la soberanía del Estado, la forma de la ley o la unidad global de una dominación; éstas son más bien formas terminales. Me parece que por poder hay que comprender, primero, la multiplicidad de las formas de fuerza immanentes y propias del dominio en que se ejercen, y que son constitutivas de su organización; el juego que por medio de luchas y enfrentamientos incesantes las transforma, las refuerza, las invierte; los apoyos que dichas relaciones de fuerza encuentran las unas en las otras, de modo que formen cadena o sistema, o, al contrario, los corrimientos, las contradicciones que aíslan a unas de otras; las estrategias, por último, que las tornan efectivas, y cuyo dibujo general o cristalización institucional toma forma en los aparatos estatales, en la formulación de la ley, en las hegemonías sociales. (Foucault 112)

En realidad, cualquier paradigma subsiste sólo si los pedestales móviles de las relaciones de fuerzas, los que sin cesar inducen por su desigualdad estados de poder, lo sostienen. Existen algunas creencias más resistentes que otras, puesto que donde hay poder hay resistencia, y estas fuerzas son siempre locales e inestables. En esto radica la omnipresencia del poder: no porque pueda reagrupar todo bajo una invencible unidad, sino porque el poder se está produciendo a cada instante, en todos los puntos, o más bien en toda relación de un punto con otro. El poder está en todas partes; no es que lo englobe todo, sino

que viene de todas partes. Es el nombre que se presta a una situación estratégica compleja en una sociedad dada (113).

El poder viene de abajo; es decir, que no hay en principio de las relaciones de poder, y como matriz general, una oposición binaria y global entre dominadores y dominados, reflejándose esa dualidad de arriba abajo y en grupos cada vez más restringidos, hasta las profundidades del cuerpo social. Más bien hay que suponer que las relaciones de fuerza múltiples que se forman y actúan en los aparatos de producción, las familias, los grupos restringidos y las instituciones, sirven de soporte a amplios efectos de escisión que recorren el conjunto del cuerpo social (115).

Las grandes dominaciones son los efectos hegemónicos sostenidos continuamente por la intensidad de todos esos enfrenamientos. La aparición del concepto de género, o mejor dicho del rol de género, es producto de esta dinámica, al igual que otros tantos paradigmas que dominan la cultura, antigua y contemporánea.

En otras palabras, si las mujeres han sido dominadas por los hombres durante muchos siglos, se debe en gran parte porque en la mayoría de los enfrentamientos dados entre ambos grupos, en todos los campos (producción, familia, grupos restringidos e instituciones) y contextos históricos, las mujeres han perdido o cedido frente a sus opositores, y esto produjo el efecto hegemónico sostenido del género masculino sobre el femenino. Es de imaginar que en la medida en que los resultados de estos enfrentamientos cambien más frecuentemente (intensidad), el poder tenderá a deslizarse o redistribuirse, fenómeno que tiene lugar en la actualidad.

Foucault insiste en que las relaciones de poder son a la vez intencionales y no subjetivas. No hay poder que se ejerza sin una serie de miras y objetivos. Sin embargo, esto no es delimitado por un individuo sino por una compleja red de poder. Por ello, una

definición de género resulta siempre provisional e imperfecta puesto que se encuentra necesariamente sujeta a las complejas fuerzas que conforman el conjunto del cuerpo social(115).

Donde hay poder, hay resistencia, y no obstante, ésta nunca está en posición de exterioridad del poder (116-117). Las relaciones de poder no pueden existir más que en función de una multiplicidad de puntos de resistencia. Las resistencias también, pues están distribuidas de manera irregular; los puntos, los nudos, los focos de resistencia se hallan diseminados con más o menos densidad en el tiempo y en el espacio, llevando a lo alto a veces a grupos o individuos de manera definitiva. Por ejemplo, parece posible distinguir, a partir del siglo XVIII, ciertos conjuntos estratégicos que se despliegan a propósito del sexo dispositivos específicos de saber y de poder. En particular la histerización del cuerpo de la mujer, añade a la concepción de género ciertos matices novedosos.

La histerización del cuerpo de la mujer, continúa Foucault, fue un triple proceso según el cual el cuerpo de la mujer fue analizado –calificado y descalificado- como cuerpo integralmente saturado de sexualidad; según el cual ese cuerpo fue integrado, bajo el efecto de una patología que le sería intrínseca, al campo de las prácticas médicas; según el cual, por último, fue puesto en comunicación orgánica con el cuerpo social (cuya fecundidad regulada debe asegurar), el espacio familiar (del que debe ser un elemento sustancial y funcional) y la vida de los niños (que produce y debe garantizar, por una responsabilidad biológico-moral que dura todo el tiempo de educación): la Madre, con su imagen negativa que es la “mujer nerviosa”, constituye la forma más visible de esta histerización (126-127).

Sin duda puede admitirse que las relaciones de sexo dieron lugar, en toda sociedad, a un dispositivo de alianza: sistema de matrimonio, de fijación y de desarrollo del parentesco, de trasmisión de nombres y bienes. El dispositivo de alianza, con los

mecanismos coercitivos que lo aseguran, con el saber que exige, a menudo complejo, perdió importancia a medida que los procesos económicos y las estructuras políticas dejaron de hallar en él un instrumento adecuado o un soporte suficiente. Las sociedades occidentales modernas inventaron y erigieron, sobre todo a partir del siglo XVIII, un nuevo dispositivo que se le superpone y que contribuyó a reducir su importancia. Éste es el dispositivo de sexualidad, es decir un medio más de ordenamiento social (129-130).

El dispositivo de alianza, explica Foucault en La voluntad de saber, se edifica en torno de un sistema reglas que definen lo permitido y lo prohibido, lo prescrito y lo lícito; el de la sexualidad funciona según técnicas móviles, polimorfos y coyunturales de poder. El dispositivo de alianza tiene por objetivo reproducir el juego de las relaciones y mantener la ley que las rige. El de la sexualidad, en cambio, produce una extensión permanente en los dominios y las formas de control (131).

Es importante, señala Foucault, que mientras el dispositivo de alianza está fuertemente articulado con a la economía a causa del papel que puede desempeñar en la transmisión y circulación de riquezas, el dispositivo de sexualidad está vinculado en la economía a través de mediaciones numerosas y sutiles, pero la principal es el cuerpo (que produce y consume). De lo anterior, resulta claro advertir que el dispositivo de alianza está orientado a mantener el cuerpo social y de ahí, su estrecha relación histórica con el derecho. La sexualidad, por otra parte, está ligada a dispositivos de poder recientes. Ha estado en expansión desde el siglo XVII, y su disposición no se centra en la reproducción —a diferencia de la alianza—, sino en una intensificación del cuerpo, a su valoración como objeto de saber y como elemento en las relaciones de poder (131).

La sexualidad nació de una técnica de poder que en el origen estuvo centrada en la alianza. La célula familiar fue el espacio, a partir del siglo XVIII, que permitió desarrollar

los principales elementos del dispositivo de sexualidad: el cuerpo femenino, la precocidad infantil, la regulación de los nacimientos, y la especificación de los perversos). La familia transporta la ley y la dimensión de lo jurídico hasta el dispositivo de sexualidad; y transporta la economía del placer y la intensidad de las sensaciones hasta el régimen de la alianza. A partir del siglo XVIII la familia haya llegado a ser un lugar obligatorio de afectos, y sentimientos (132).

1.2 Derecho de muerte y poder sobre la vida.

Uno de los privilegios característicos del poder soberano que analiza Foucault en Historia de la sexualidad, fue el derecho de vida y muerte. Este poder deriva formalmente de la *Patria Potestas* romana, que otorgaba al padre de familia el derecho de disponer de la vida de sus hijos como de la de sus esclavos; si la había dado, podía quitarla. Este derecho de muerte evolucionó y dejó de ser un privilegio absoluto del monarca, y quedó condicionado por la defensa del soberano y su propia supervivencia. Este tipo de poder se refirió ante todo al derecho de captación del soberano. Captación de cosas, tiempo, cuerpos y finalmente, vida. Culminaba en el privilegio del monarca de apoderarse de la vida para suprimirla. Sin embargo, a medida que el cuerpo social evolucionó, el Estado buscó desarrollar la vida, no obstaculizarla, doblegarla o destruirla. El poder comenzó a ejercerse positivamente sobre la vida, que procura administrar, aumentar, multiplicar, ejercer sobre ella controles precisos y regulaciones generales (163-168).

El poder sobre la vida, afirma Foucault, se desarrolló desde el s. XVII en dos formas principales. En primer término, un polo fue centrado en el cuerpo como máquina: su educación, el aumento de sus aptitudes, el arrancamiento de sus fuerzas, el crecimiento

paralelo de su utilidad y su docilidad, su integración en sistemas de control eficaces y económicos.

El segundo, formado hacia mediados del siglo XVIII, fue centrado en el cuerpo-especie, en el cuerpo transido por la mecánica de lo viviente y que sirve de soporte a los procesos biológicos: la proliferación, los nacimientos y la mortalidad, el nivel de salud, la duración de la vida y la longevidad, con todas las condiciones que puede hacerlos variar. Todos estos problemas los toma a su cargo una serie de intervenciones y controles reguladores del Estado, que caracteriza un poder cuya más alta función no es ya matar sino invadir la vida enteramente (169-171).

Por otra parte sucedió en el siglo XVIII, en ciertos países occidentales y fue ligado al desarrollo del capitalismo, otro fenómeno, quizá de mayor amplitud que esa nueva moral que pretendía descalificar al cuerpo; fue nada menos que la entrada de la vida en la historia –quiero decir la entrada de los fenómenos propios de la vida de la especie humana en el orden del saber y del poder-, en el campo de las técnicas políticas. El hombre occidental aprende en qué consiste ser una especie viviente en un mundo viviente, tener un cuerpo, condiciones de existencia, probabilidades de vida, salud individual o colectiva, fuerzas que es posible modificar y un espacio donde repartirlas de manera óptima. Por primera vez en la historia, lo biológico se refleja en lo político, pasa al campo de control del conocimiento (logos) y de intervención de poder.

Durante milenios, nos dice Foucault, el hombre siguió siendo lo que era para Aristóteles: un animal viviente y además capaz de una existencia política; el hombre moderno es un animal en cuya política está puesta en entredicho su vida de ser viviente (biohistoria, biopolítica...). Una sociedad normalizadora fue el efecto histórico de una

tecnología de poder centrada en la vida. Las constituciones escritas en el mundo entero a partir de la Revolución Francesa, los códigos redactados y modificados, toda una actividad legislativa permanente y ruidosa no deben engañarnos: son las formas que tornan aceptable un poder esencialmente normalizador (171-173).

El “derecho” a la vida, al cuerpo, a la felicidad, a la satisfacción de las necesidades; el “derecho”, más allá de todas las opresiones o “alineaciones”, a encontrar lo que uno es y todo lo que uno puede ser, este “derecho” tan incomprensible para el sistema jurídico clásico, fue la réplica política a todos los nuevos procedimientos de poder que, por su parte, tampoco dependen del derecho tradicional de soberanía (175).

Un poder que tiene como tarea tomar la vida a su cargo necesita mecanismos continuos, reguladores, correctivos. Ya no se trata de aplicar la muerte, sino de distribuir lo viviente en un dominio de valor y de utilidad. Un poder semejante debe calificar, medir, apreciar y jerarquizar, no tiene que distinguir entre los súbditos leales y los enemigos del soberano, sino realizar distribuciones de la vida en torno a la norma. Aquí es donde surge en todo su esplendor el concepto de género. Concepto regulador, calificador y jerarquizador por excelencia. Concepto que se aplica a todo individuo y que se inserta simultáneamente en los registros de las disciplinas del cuerpo y en la regulación de las poblaciones; da lugar a vigilancias infinitesimales, a controles de todos los instantes, a arreglos espaciales de una meticulosidad extrema, a exámenes médicos o psicológicos indefinidos, a todo un micropoder sobre el cuerpo, concluyó Foucault (175-178).

Para concluir, se puede decir que el poder que se ejercía originalmente sobre objetos o bienes materiales, a partir del siglo XVIII, convierte el cuerpo en un objeto de poder, es decir, sobre el que se ejerce el poder. Se cambia el derecho de muerte por el de administración de la vida. Es decir se regula la vida hasta en sus más nimios detalles. La

regulación de la vida que vivimos es en cierta forma un fascismo, esto incluye la definición del género y su regulación.

1.3 ¿Qué es el género? ¿Qué queremos que sea?

En el mundo académico, el término “género” se ha convertido en la forma diplomática (correcta) para hablar acerca de los sexos. Sin embargo, no existe una equivalencia simple entre “sexo” y “género”, incluso la aparente distinción anatómica entre los sexos biológicos ha sido rebasada también, lo que complica aún más las cosas.

Sally Haslanger, en su ensayo Gender and Race: (What) Are They? (What) Do We Want Them To Be?, realiza un acercamiento analítico a la cuestión de qué es el género, y si es necesario considerar qué función requerimos que este concepto desempeñe para nosotros; ¿por qué lo necesitamos? Tenemos la responsabilidad de definirlo para nuestros propósitos. Al hacerlo, debemos responder por algunos aspectos y connotaciones que este vocablo presenta o adquiere en el lenguaje de uso ordinario. Para desarrollar una teoría es necesario definir el término “género”, evitando que este significado se vea oscurecido por su uso cotidiano y que por lo tanto resulte ambiguo para los propósitos del presente estudio. En este sentido, el término “género” será revestido de connotaciones con propósitos teóricos y políticos. ¿Es válido apropiarse de términos ordinarios para propósitos teóricos? En el aspecto semántico, hacerlo ayuda a organizar o explicar un fenómeno reconocido que el término común identifica o describe. Por otra parte, enmarcar la condición política de un término, es más difícil, ya que la apropiación del vocablo siempre servirá a determinados fines políticos que pueden o no ser aceptables, que responden a un determinado contexto y que pueden o no obedecer a la defensa de valores justificados (párr. 1-15).

Se afirma que los conceptos deben trabajar para nosotros para permitirnos la formulación de verdades. Por supuesto que la búsqueda de la verdad deberá estar guiada por teorías que eviten el caos. Las buenas teorías, sostiene Haslanger, son estructuras de conocimiento sistemático que seleccionan de toda la masa de verdades, aquellas que logran cubrir nuestras demandas cognitivas y prácticas.

¿Por qué y cómo se desarrolló el concepto de “género”? ¿Qué función desempeña? En forma general se puede afirmar que el concepto “género” se desarrolló como una herramienta efectiva en la lucha contra la injusticia. En particular, el concepto intenta atacar cuatro aspectos:

- La necesidad de identificar y explicar desigualdades persistentes entre hombres y mujeres; esto incluye el interés por identificar cómo las fuerzas sociales, frecuentemente encubiertas bajo fuerzas biológicas, trabajan para perpetuar dichas desigualdades.
- La necesidad de un marco de referencia que pueda ser sensible tanto a las similitudes como a las diferencias entre mujeres y hombres. Esto incluye el interés por identificar los efectos de la opresión intersectorial, por ejemplo aquella que se da por cuestiones de raza, clase social y género.
- La necesidad de un registro que permita rastrear cómo el “género” está implicado en un amplio rango de fenómenos sociales que se extienden más allá de aquellos obviamente relacionados con la sexualidad, como por ejemplo, el arte, la religión, la filosofía, la ciencia o la ley “generizados”.
- La necesidad de un registro de “género” que aborde seriamente los requerimientos de las mujeres para desarrollar esfuerzos que fortalezcan a los agentes sociales

críticos que promueven reformas a las condiciones de vida de las mujeres.
(Haslanger 16-19).

Debo aclarar que no es la intención de este apartado proveer una amplia explicación del sexismo, o de cómo las mujeres han sido sistemáticamente subordinadas a través de la historia. Mi trabajo se centra únicamente en proveer una explicación de una categoría conceptual (género) para explicar un fenómeno que identifica un tipo de discriminación y al grupo que lo sufre.

Además, es importante señalar que a pesar de nuestro actual concepto de “género”, debemos recordar que éste y lo que le origina, el “sexo”, se han modificado sustancialmente a lo largo del tiempo y dependiendo de cada lugar, y en parte esto obedece también a razones políticas. Sin embargo, a pesar de estas variantes no debemos olvidar que se trata de un fenómeno de subordinación sexual.

1.4 Definición de “género”.

Dentro de la teoría feminista existe una amplia gama de objetos que han sido catalogados como “género”. La idea principal se expresa en ocasiones así: “Género es el significado social del sexo”. Sin embargo, como cualquier eslogan, permite diversas interpretaciones. Algunas teóricas feministas, en particular Cixous e Irigaray, utilizan el término “género” para referirse a una experiencia subjetiva del cuerpo sexuado, o a una orientación psicológica hacia el mundo (identidad de género); otras, como Judith Butler y Linda Hutcheon, se refieren a un conjunto de atributos o ideales que funcionan como normas para hombres y mujeres, o bien, para describir los roles tradicionales de hombres y mujeres. En este trabajo intento ofrecer una definición de género como clase social sobre la que se ejerce poder, es

decir, abordo el fenómeno del patrón de las relaciones sociales donde el hombre aparece como dominante y la mujer como subordinada. Por lo tanto las normas, los símbolos y las identidades aparecen en vinculadas a las mismas relaciones sociales de género. Existen, no obstante, dos problemas que la definición de género presenta de manera consistente: El primero estriba en resolver si existe un elemento social que todas las mujeres tengan en común que pueda ser considerado como “género”. Por supuesto, si se considera a todos los individuos femeninos (mujeres), en cualquier tiempo, lugar y cultura, es evidente que no existe nada, más allá de la morfología corporal, que puedan compartir. El segundo problema, es el que se refiere a establecer una definición de “qué es una mujer” que no margine a ciertas mujeres, privilegie a otras, o bien, refuerce las actuales creencias y representaciones opresivas del género (Haslanger párr. 21-27).

En este estudio consideraré que el concepto de género debe servir principalmente como una herramienta en la búsqueda de la justicia sexual, que pueda ayudar a socavar las estructuras de opresión sexual. Establecida esta prioridad, y considerando preocupaciones específicas sobre los aspectos de justicia e inequidad sexual, es imperativo reconocer que para distinguir “sexo” de “género” se debe admitir que varones y mujeres no sólo difieren física y psicológicamente, sino que también difieren sistemáticamente en las posiciones sociales a las que pueden acceder. En síntesis, las sociedades en su totalidad, privilegian a los individuos con cuerpo masculino. Aunque las formas particulares y los mecanismos de opresión varían de cultura a cultura, las sociedades han encontrado muchas maneras – algunas muy ingeniosas, otras tajantes – de controlar y explotar las facultades sexuales y reproductivas de las mujeres.

Sally Haslanger describe la principal estrategia que el feminismo materialista empleó para establecer un registro de género ha sido definirlo con base en la posición subordinada de las mujeres en un sistema dominante masculino. Aunque el feminismo materialista parte del marxismo, las versiones contemporáneas rechazan la idea de que todo fenómeno social pueda ser explicado por o reducido a términos económicos. De esta suerte, aunque las feministas materialistas enfatizan el rol del lenguaje y la cultura en la opresión de las mujeres, exhiben cierta cautela y se esfuerzan por permanecer ancladas en las realidades materiales de la vida de las mujeres. En efecto, existe un esfuerzo concertado para mostrar cómo la opresión de género es sostenida conjuntamente por fuerzas culturales y materiales, tal como Foucault plantea, en cualquier sistema de poder. La estrategia materialista nos ofrece tres principios básicos para guiarnos en la comprensión del concepto de género:

- Las categorías del género son definidas en términos de posición social, esto constituye una función derivada de cómo un individuo es visto, de cómo es tratado, y de cómo su vida es estructurada social, legal y económicamente; el género no está definido por las características intrínsecas físicas o psicológicas individuales.

(Esto permite que existan otras categorías –como el “sexo”- que sean definidas en términos de características físicas intrínsecas. Es importante notar que una vez que enfocamos nuestra atención en el género como posición social, se puede pensar que un individuo sea considerado una mujer sin haber nunca “actuado como mujer”, “sentido como mujer”, o incluso tenido cuerpo de mujer).

- Las categorías de género son definidas jerárquicamente dentro de un amplio complejo de relaciones opresivas; un grupo (las mujeres) está socialmente posicionado como subordinado de otro (los varones), típicamente dentro de un contexto que exhibe otras formas de opresión social y económica.

La diferencia sexual es empleada como marca para distinguir a los dos grupos, y utilizada como justificación para mirar y tratar a los miembros de cada grupo en forma diferente (párr. 26).

Podemos resumir: Un individuo es considerado como mujer si se encuentra sistemáticamente subordinado en ciertas dimensiones (económica, política, legal, social, etc.), y si se encuentra marcado como objetivo de este de este tratamiento en virtud de características observadas o imaginarias que se suponen ser la evidencia del rol biológico femenino en la reproducción.

Por el contrario, un individuo es considerado como hombre si se encuentra sistemáticamente privilegiado en ciertas dimensiones (económica, política, legal, social, etc.), y si se encuentra marcado como objetivo de este tratamiento en virtud de presentar ciertas características observadas o imaginarias que se presumen evidencia de su rol biológico masculino en la reproducción.

¿Qué significa afirmar que alguien es sistemáticamente subordinado o privilegiado, que esto ocurre con base en ciertas características? El fondo de la idea es afirmar que las mujeres son oprimidas, y que lo son como mujeres. Para explicar esto, me referiré al trabajo de Marilyn Frye y Iris Young en su teoría de la opresión (Frye 10; Young 40). Estas autoras establecen que la opresión se entiende como un fenómeno estructural que posiciona a ciertos grupos en desventaja con relación a otros que aparecen en ventaja o privilegiados. La opresión consiste de “an enclosing structure of forces and barriers which tends to the immobilization and reduction of a group or category of people” (Frye 11). A lo anterior, Young añade:

[...] oppression refers to the vast and deep injustices some groups suffer as a consequence of often unconscious assumptions and reactions of well-meaning people in ordinary interactions, media and cultural stereotypes, and structural features of bureaucratic hierarchies and market mechanisms... in short, the normal processes of everyday life. (Young 41) *

Young señala cinco formas específicas que la opresión adopta: la explotación, la marginación, la impotencia, el imperialismo cultural y la violencia (sistemática). En el presente estudio, me interesa hacer hincapié en el hecho de que si bien la opresión se presenta en diversas formas, aun cuando un individuo pueda verse privilegiado en alguna dimensión de la vida (por ejemplo en cuanto a su nivel económico o de prestigio), ello no exige que pueda hallarse oprimido en algunos otros aspectos (42).

Es claro que las mujeres son oprimidas en el sentido de que forman parte de un grupo que sufre explotación, marginación, etc. Sin embargo, insistió Young, cuando afirma que las mujeres son oprimidas “como mujeres” o “en cuanto a ser mujeres”, se refiere a que históricamente cualquier mujer, sin importar raza o clase económica, sufre una serie de desventajas y privaciones, que pueden ser grandes o pequeñas, que se vinculan significativamente al hecho de ser mujer. En contraste, ser varón es una característica que opera a favor de un individuo, aun cuando existan otros factores en su contra, como la raza, la clase social, la edad o la incapacidad, concluyó.

En el caso de las mujeres, las sociedades se han guiado por representaciones que vinculan el ser mujer con otros hechos que tienen implicaciones sobre la manera en que una debe ser vista y tratada; en realidad, en la medida en que nosotros estructuramos nuestra

* [...] la opresión se refiere a las injusticias vastas y profundas que algunos grupos sufren como consecuencia de los frecuentes supuestos inconscientes y de las reacciones de gente bien intencionada generadas en el marco de las interacciones ordinarias, con base en los estereotipos mediáticos y culturales, las características estructurales de las jerarquías burocráticas y los mecanismos de mercado [...] en síntesis, los procesos normales de la vida cotidiana” (La traducción es mía).

vida social para dar cabida a los significados culturales del cuerpo femenino (y masculino), los individuos femeninos ocupan una posición social oprimida. No obstante, no todas las formas de opresión que sufren los individuos provienen del sexismo institucional, de hecho habrá que incluir otro factor en la fórmula: el contexto.

Haslanger, en este sentido argumenta que, nos guste o no, el cuerpo nos posiciona dentro de una jerarquía social. Sin embargo, la manera en la que la opresión es vivida, impuesta y resistida puede variar ampliamente. Por ejemplo, si no existe un reconocimiento de las estructuras opresivas y del efecto de los patrones de ventajas y desventajas, el individuo puede menospreciar o bien, juzgar el conflicto como inocuo. Sin embargo, también puede ocurrir que perciba dichas estructuras como inevitables o insuperables. Es evidente, que existen ideologías dominantes y estructuras sociales dominantes que trabajan en forma conjunta y que establecen que en la mayoría de los casos, los varones resulten privilegiados y las mujeres desfavorecidas (párr. 28-35).

Aunque un registro de género adecuado debería de ser altamente sensible a las variaciones contextuales, en este estudio nos limitaremos a la estrecha franja de aquellos contextos en los que el género es negociado o negociable. No debemos olvidar que la mayoría de las personas poseemos una interpretación relativamente fija de nuestros cuerpos, como varones o mujeres, y dicha interpretación que nos marca dentro de la ideología dominante como individuos elegibles a ciertas posiciones u oportunidades es sin duda, un sistema de opresión sexista. De lo anterior, Haslanger desprende que un individuo podrá ocupar posiciones de subordinación (mujeres) o de privilegio (varones), con base en la marca otorgada a su persona de acuerdo a su rol biológico de reproducción, y este hecho motiva y justifica la posición del individuo en la sociedad. Podemos entonces pensar, que cumple satisfactoriamente con su rol, tanto para la sociedad como para el (o ella) mismo(a).

Dado que los roles son definidos en base a marcajes específicos, parece razonable pensar que dichas marcas pueden no ser del todo estables si ocurren cambios en los contextos que promuevan a su vez modificaciones en los criterios de marcaje, por ejemplo, una situación de guerra, en la que los varones ausentes cedan su marcaje a las mujeres.

Si un individuo funciona como mujer en un contexto, se asume que el individuo es observado o imaginado en el contexto siempre que presenta ciertas características corporales que se presumen evidencia del rol biológico femenino en la reproducción de la especie. Estas características señalan o marcan al individuo bajo la ideología del contexto en que se encuentra, como alguien que debiera ocupar ciertas clases de posiciones sociales que son de hecho, de subordinación (párr. 36-37).

Es importante hacer notar que las definiciones de género no requieren que la ideología de fondo empleada (asumida) sea una con base en la función reproductora como tal para justificar el tratamiento de varones y mujeres en una forma “apropiada”. Puede ser que las características reproductivas puedan ser simplemente marcas o indicadores de unas características supuestamente más profundas (e incluso moralmente relevantes), que la ideología dominante suponga que justifica el tratamiento en cuestión.

De lo anterior, se puede entender el “género” como un ordenamiento o clasificación que incluye no solamente la posición jerárquica social de varones y mujeres, sino también el establecimiento potencial de otras posiciones sociales no jerárquicas definidas parcialmente con referencia a las funciones reproductoras. Actualmente, resulta más o menos claro que el género asume dos posiciones jerárquicas: ser varón o ser mujer. Sin embargo, aunque la teoría de género parte del tratamiento bipolar de varones y mujeres, provee recursos para pensar que puedan existir de hecho otros géneros, y permite considerar la posibilidad política de la construcción de nuevos géneros no jerárquicos.

Retomando el problema que cuestiona si existe cualquier aspecto social que todas las mujeres que en efecto tengan en común, Haslanger se pregunta si las mujeres comparten cualquier característica intrínseca (no anatómica): de orden psicológico, como rasgo de carácter, creencia, valor, experiencia o bien, si existe un rol social particular que todas las mujeres hayan ocupado en la cultura, a lo largo de la historia, y su respuesta es “no”. Sin embargo, en este análisis, asumo que las mujeres son aquellos individuos que ocupan un tipo particular de posición social, tal que les otorga una marca sexual (estigma) de subordinación. A partir de esta idea, puedo afirmar que las mujeres tienen en común que su sexualidad asumida las ha colocado históricamente en una situación de desventaja social. Esto es consistente con los tipos de variaciones culturales que la controversia feminista ha revelado aunque puedan variar ampliamente en los contenidos subyacentes de la posición de las mujeres y las formas en que se justifican. Al reconocer este hecho, parece claro que el registro género abstracto admite una amplia variedad de factores, no obstante provee un registro esquemático que realza la interdependencia entre las fuerzas materiales que subordinan a las mujeres, y los marcos ideológicos que las sostienen.

Hay quienes pueden objetar que debe haber mujeres que no se consideran oprimidas, y que en particular, no son oprimidas “como mujeres”. Quizás algunas “pasen” por hombres, otras quizá sean mujeres reconocidas pero que no se encuentran subordinadas en ningún sentido por este tipo de reconocimiento. Admito, siguiendo a Marta Lamas en su libro Cuerpo: diferencia sexual y género, que pueden existir mujeres que no sea posible integrar en la definición aquí ofrecida. De hecho, me parece esperanzador que existan mujeres que no sea posible incluir en la definición de género de la que hemos hablado y que constituye en todo caso un esquema y como todo esquema es provisional e incompleto. En el concepto que propongo, intento capturar una categoría (esquema) políticamente

significativa en función de los interés y luchas feministas, por supuesto las mujeres no oprimidas (que las hay) no forman parte de esta categorización, aunque puedan interesarse en ella por otras razones (Lamas 87-100).

Por otra parte, advertimos otro problema: aquél que sobreviene al intentar establecer una definición de mujer que privilegie a algunos individuos y (al menos teóricamente), margine a otros. Una preocupación radica en decidir cuáles experiencias y roles sociales son definitivos; y una segunda preocupación estriba en que si alguien quiere ser una mujer “real”, deberá ceñirse a una definición de mujer dada, y ello terminaría por fortalecer en vez de desafiar los esquemas de dominación masculina.

En la definición que he ofrecido, es verdad que ciertas mujeres no podrían ser consideradas como mujeres “reales” o “verdaderas”, y también es cierto, que he privilegiado algunos hechos de la vida de las mujeres en forma definitiva. Pero dado el marco epistemológico que hemos establecido, es también inevitable elegir qué hechos son significativos con base en el sistema de valores explícitos y considerados. Para los propósitos de la crítica feminista, Lamas y Haslanger coinciden en pensar que, la opresión constituye un hecho significativo en torno al cual se deben organizar las categorías teóricas. Puede suceder, que esta concepción termine por marginar a las mujeres no oprimidas, pero ello se debe a la naturaleza del presente estudio. No es posible ofrecer una definición de “mujer” que no sea provisional e incompleta, por lo tanto sólo nos serviremos de ella para los objetivos de análisis de este estudio. A lo largo del estudio es posible que la posición de subordinación y opresión que adjudicamos a las mujeres pueda o no reconocerse en el trabajo literario de la escritora argentina Luisa Valenzuela. Sin embargo, la esquematización a la que haré referencia se sustenta en asumir que sí es posible identificar estas estructuras, por lo tanto, mi definición de género está dirigida a sostener este fin.

Incluso es posible pensar, que aunque la definición de género para las mujeres no sea totalizadora, habrá que reconocer también el contexto y la ideología dominantes presentes en la obra, es decir, si los aspectos esquematizados de género están presentes en la construcción de la obra literaria de Valenzuela, no los hallaremos aislados. Como ya se afirmó con anterioridad, estos se generan a partir y, a su vez generan un contexto y una ideología que les sirven de infraestructura. En otras palabras, no es posible reconocer un aspecto esquematizado de género por sí solo, necesariamente deberá estar funcionando sobre la proyección de otros objetos representados (conjuntos de circunstancias), tales como el contexto y la ideología dominante, en este caso la masculina.

1.5 El factor latinoamericano.

Por factor latinoamericano me refiero a los elementos de ideología y contexto dados como producto de una serie de rasgos asociados a la región geográfica denominada como Latinoamérica. En este sentido es importante distinguir que el factor latinoamericano funciona como un marcaje de tipo racial, es decir asocia características relativas al tipo corporal de un individuo (en este caso particular, femenino) de acuerdo a su origen ancestral, una significación que afecta la forma en que es tratado o visto como miembro de un grupo determinado. En este caso, se añade al registro de género, un factor racial producto de una estigmatización que emplea la morfología física o la geografía para justificar un tratamiento determinado.

La etnicidad se refiere a los vínculos ancestrales de un individuo con cierta región geográfica, que pueden o no incluir la participación de prácticas culturales específicas,

mismos que pueden pasar a conformar el contexto bajo el cual se ejerzan o justifiquen los aparatos y estructuras de subordinación de género.

En el caso específico de la región de latinoamericana, es importante reconocer el pasado colonial del área, es decir, la etapa de dominación española que duró 400 años y que sin duda, ejerció una influencia decisiva en la conformación del concepto de género vigente en la actualidad.

Marilyn Mercer, en su estudio Feminism in Argentina, informa que tradicionalmente, la posición legal de la mujer se sustentó en las leyes españolas coloniales de origen medieval (Alfonso X, el sabio), basadas en el derecho romano, en el cual la mujer era considerada propiedad de los hombres de una familia. La mujer soltera se hallaba bajo la autoridad del padre, y la mujer casada bajo la autoridad de su esposo. La tradición mora de aislar a las mujeres, la cual era especialmente fuerte en el sur de España como producto de siglos de dominación árabe, no fue del todo posible en las nuevas colonias, pero continuó siendo un ideal y como resultado de ello, no se permitió a las mujeres el acceso a ningún tipo de posición política o administrativa durante la colonia española en América.

Las familias intentaban casar a sus hijas entre los quince y dieciocho años de edad, frecuentemente con hombres mucho mayores que ellas. Además, las mujeres no podían heredar tierras o propiedades bajo el régimen colonial, ni siquiera las viudas podían hacerse cargo de su propia hacienda. Debido a esto, y para evitar que el estado confiscara sus bienes, las viudas tenían una apremiante necesidad de volver a contraer nupcias.

Estas actitudes comenzaron a cambiar a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX gracias a la influencia del pensamiento francés más liberal en estos temas. Las ideas extranjeras se percibieron como progresistas y modernas, mientras que las costumbres españolas fueron cayendo en desuso, o bien, se consideraron retrógradas.

Fueron siempre las mujeres de clase social alta quienes tuvieron acceso a la instrucción académica, sin embargo, ésta estaba orientada no exclusivamente a hacerlas letradas, sino a proporcionarles una educación que les permitiera comportarse de manera apropiada, virtuosa y racional. El resto de las mujeres sólo podía aspirar a una educación eclesiástica que en la mayoría de las ocasiones las mantenía sumidas en la ignorancia, la superstición y la irracionalidad. El papel de la iglesia católica fue determinante en crear y mantener el rol de género femenino en las colonias españolas y más tarde en los estados independientes a los que dieron paso. Actualmente, su influencia es aún muy fuerte, sobre todo en las capas de la sociedad de menores recursos económicos y culturales. Ello genera una mayor resistencia social a cualquier cambio que se sospeche que pueda causar una alteración de la moral-religiosa dominante.

1.6 Negociación de términos.

Una vez expuesto el concepto de género que se empleará en el presente estudio y comprendidos sus alcances e intenciones, resulta necesario preguntarse si dicho concepto sirve para comprender mejor la subordinación y la opresión a la que es sometida un grupo de individuos, en este caso las mujeres, y si con ello es posible aspirar a un estatus de mayor equidad entre géneros o bien a cambiar de alguna suerte la manera que los individuos nos pensamos a nosotros mismos. El punto no es solamente qué palabras debemos utilizar, sino qué significado tienen para nosotros, y en un sentido más profundo, quiénes somos que así nos definimos. Cuando aceptamos una definición sobre nosotros mismos, en esa acción validamos las normas y expectativas sociales que rodean y soportan esa definición (aceptamos el paquete completo). No se trata exclusivamente de qué palabras

debemos usar o cómo, sino de qué normas y expectativas se consideran apropiadas en función de esta definición y la pregunta sobre quién decide cómo se nombrará a un individuo, se convierte en quién decide bajo qué parámetros ese mismo individuo será juzgado o evaluado socialmente.

Haslanger opina que el mero hecho de identificar a un individuo como miembro de un determinado grupo invoca a un conjunto “apropiado” de normas de conducta, éstas no son fijas. Lo que significa ser una “mujer” es inestable y se encuentra siempre abierto a redefinirse. Esta inestabilidad en las definiciones de género es necesaria para mantener la estructura básica de las relaciones de género a través de los cambios sociales. Al igual que los roles sociales cambian en razón de las fuerzas de la economía, la migración, los movimientos políticos, los desastres naturales, la guerra, etc., los contenidos de las definiciones se ven presionados a ajustarse. La flexibilidad de las definiciones responde a la complejidad de la vida social: qué normas se asumen aplicables, depende de la estructura social dominante, el contexto ideológico y otras dimensiones de la identidad individual (tales como clase social, edad, habilidades, sexualidad, etc.). En general, los individuos se encuentran tan profundamente involucrados con su identidad de género, que se torna vital ser percibido como una “mujer” o un “hombre”, puesto que ello da acceso a determinadas oportunidades y a espacios de negociación política. El género define nuestra identidad pública y personal, por lo tanto redefinir el término implica un cambio, que puede resultar radical en el entendimiento de nuestra identidad (párr. 53-59).

¿Por qué se construye la jerarquización dentro de las definiciones? ¿Por qué no definir “género” como aquellas posiciones sociales motivadas y justificadas por respuestas culturales a los cuerpos humanos, sin requerir que dichas posiciones sean forzosamente

jerárquicas? ¿Podría esto proveer una definición que no implique que las mujeres sean subordinadas, y los hombres privilegiados?

Si fuera posible remover el efecto jerarquizante de las definiciones (aspectos esquematizantes), sostiene Haslanger, se obtendrían otros beneficios: el primero, consistiría en proporcionar un espacio en nuestro modelo de representaciones culturales para el cuerpo, además de las que contribuyen a mantener la subordinación y el privilegio. En segundo lugar, este tipo de registro, proporcionaría un marco para vislumbrar los tipos de cambios constructivos necesarios para crear un mundo más justo.

La idea de eliminar el concepto de género puede aparecer muy atractiva para aquellos simpatizantes de las causas radicales, pero no es claro que las sociedades puedan o deban evitar otorgar significado al cuerpo, o bien, no organizarse en miras de tomar en consideración las diferencias sexuales y reproductivas para abrir el debate político y social. Algunos autores afirman que es necesario reconocer que en las últimas cinco décadas, las distinciones sexuales se han vuelto cada vez más complejas, de tal suerte que es necesario repensar la sexualidad, ya que difícilmente, ésta podrá continuar ciñéndose a los paradigmas tradicionales existentes. Se puede incluso argumentar que debemos trabajar hacia una sociedad libre del género en un sentido materialista (donde no exista la opresión derivada del sexo) al tiempo que permitimos que las diferencias sexuales y reproductivas sean tomadas en cuenta en una sociedad justa (párr. 60-67).

Es evidente que los nodos dominantes de las actuales estructuras de género son jerárquicos, pero lo anterior no descarta la posibilidad de redefinir el concepto de género permitiendo un esquema de definición no jerárquico que no ceda ante la pauta binaria de oposición de “mujer” y “hombre”.

El “género”, como ya se mencionó anteriormente, es el significado social del sexo. Sin embargo, en la tarea de concebir “géneros” alternativos debemos ser cuidadosos en no dar por hecho que las divisiones biológicas relevantes corresponderán a aquello que consideramos como “sexo” (clasificaciones alternativas pueden incluir: “individuos en estado de gravidez”, “individuos lactantes”, “individuos infértiles”, etc.). Tampoco debemos asumir que pertenecer a un género conformará la identidad personal en un grado significativo, dado que el registro de género debiera ser comprendido fundamentalmente como la pertenencia a un grupo social definido en su interacción dentro de la estructura social de relaciones, por lo tanto, es susceptible a reconfigurarse continuamente (párr. 69-72).

1.7 Conclusiones.

En conclusión, el “género” es una categoría social real. No es elegida por el individuo, pero las formas en las que se asume pueden ser resistidas o modificadas. El “género”, como lo conocemos, ejerce una función jerárquica, pero los sistemas que sostienen estas jerarquías son contingentes. Y aunque las ideologías de género y las estructuras jerárquicas que ellas sostienen son sustancialmente muy diferentes, están entreveradas.

Existen muchos tipos de cuerpos humanos, no existe una forma única o “correcta” de clasificarlos, pero ciertas clasificaciones serán más útiles para ciertos propósitos que otras. La manera en la que clasifiquemos los cuerpos puede y de hecho, es de trascendencia política, para la conformación de nuestras leyes, de nuestras instituciones sociales, y de nuestras identidades personales, y esto está profundamente vinculado con nuestra comprensión del cuerpo y de sus posibilidades. Esto es consistente con la idea de que las

posibilidades del cuerpo humano no son enteramente una función de nuestra concepción y comprensión del mismo. Es frecuente que nuestros cuerpos nos constituyan y reconstituyan, más allá de los significados que nosotros les otorguemos.

El “género” es una categoría importante con la cual clasificamos a los individuos y es apremiante pensar qué es lo que esperamos de él, qué deseamos que sea. En este sentido los aspectos esquematizados de género que cualquier obra literaria puede proyectar, sirven como un vehículo para responder algunos de estos interrogantes.

1.7.1 Textos citados.

Foucault, Michel. Historia de la sexualidad. 1.La voluntad de saber. México: Siglo XXI, 2000.

Foucault, Michel. Historia de la sexualidad. 2.El uso de los placeres. México: Siglo XXI, 2000.

Fry, Marylin. The Politics of Reality. Freedom, California, EUA: Crossing Press, 1983.

Lamas, Marta. Cuerpo: Diferencia sexual y género. México: Taurus, 2002.

Haslanger, Sally. "Gender and Race: (What) Are They? (What) Do we want them to be?" *Linguistics and Philosophy* (1999). Massachusetts Institute of Technology. En línea. Internet 2 de abril de 2004. Disponible:
<http://www.mit.edu/%7Eshaslanger/papers/wigrnous.html>.

Young, Iris. Justice and the Politics of Difference. Princeton, EUA: Princeton University Press, 1990.

“En un sentido, la mujer es misteriosa,
sin duda misteriosa como todo el mundo”
Maeterlinck.

Capítulo II: El género y sus formas de representación simbólica.

2.1 El proceso de simbolización.

Los seres humanos hemos enfrentado y mediado el hecho de la diferencia corporal entre hombres y mujeres a través de la cultura. Mediante la cultura interpretamos esta diferencia, es decir, la simbolizamos. Por eso, el ámbito cultural es un espacio simbólico definido por la imaginación y es determinante en la construcción de la identidad y autoimagen de cada individuo.

Martha Lamas, en su libro Cuerpo: diferencia sexual y género menciona que “la raíz misma de la cultura es esa parte del individuo que no está determinada por la historia y que consiste en el núcleo inicial y fundador del aparato psíquico: el pensamiento simbólico” (54). La función simbólica involucra a la parte del cerebro productora del lenguaje y de las representaciones (Cit. en Lamas, La función simbólica 54), por lo que se sostiene que lo característico de los seres humanos es el lenguaje, que implica una función simbolizadora. De hecho, es a través del lenguaje que los seres humanos nos estructuramos psíquica y culturalmente, y nos conformamos como seres sociales.

Se cree que los primeros esfuerzos por crear un lenguaje se caracterizaron por un principio de economía, y que tuvieron una estructura muy semejante a los lenguajes de las computadoras actuales, o sea, un principio binario donde se produce la información a partir

de la afirmación o la negación de un elemento. Las oposiciones juegan un papel fundamental en este tipo de estructuras, ya que operan por contraposiciones de opuestos: hombre/no hombre, equivalente a hombre/mujer; día/no día, equivalente a día/noche; caliente/frío, etc. Dado que en su origen, las sociedades estructuraron su pensamiento en forma binaria, es razonable pensar que continuaron aplicando el mismo sistema a medida que su lenguaje se hizo más complejo, y así elaboraron sus representaciones.

Se sabe que la relación entre el mundo y los signos que lo representan es arbitraria, y que cada lengua articula y organiza el mundo a partir de las relaciones específicas entre los significados y significantes de sus signos, por lo que cada cultura realiza sus simbolizaciones particulares de la diferencia entre los sexos. “El lenguaje es el elemento fundante de la matriz cultural, o sea, de la estructura madre de significaciones en virtud de la cual nuestras experiencias se vuelven inteligibles” (Lamas 55). La experiencia de la diferencia sexual es un material básico que los seres humanos simbolizamos en todas las sociedades.

Las representaciones simbólicas son imágenes, nociones o conceptos que estructuran nuestra manera de ver, captar y entender el mundo. Lamas reconoce tres fuentes principales para elaboración de nuestra representación del mundo: los preconceptos culturales, las ideologías o discursos sociales, y la experiencia personal. En el caso específico de la representación del género, es posible afirmar que ella se constituye antes de que el individuo obtenga la información sobre la diferencia sexual. Los niños muy pequeños se identifican con un género, masculino o femenino, a través de otros elementos – juguetes, ropa, símbolos– distintos de la elaboración cognoscitiva de la diferencia biológica (Lamas 55).

Dado que el cuerpo es la evidencia incontrovertible de la diferencia sexual, ello repercute con toda su fuerza en las representaciones que la cultura realiza, asegura Lamas (56). Se nace dentro de una cultura que posee de antemano un discurso sobre el género, y que el individuo se ve precisado a asumir para integrarse a la sociedad. Según Levi-Straus, “[...] el conocimiento de los conjuntos importantes de oposiciones en una cultura revela los ejes de pensamiento y los límites de lo pensable en esa cultura” (Cit. en Lamas, El pensamiento salvaje 57).

Sin embargo, toda simbolización cultural está destinada a manifestarse en forma práctica dentro de cada sociedad, y por supuesto, las simbolizaciones de la diferencia sexual y el género no son la excepción. Ello se percibe en la conducta objetiva y subjetiva de los individuos en sociedad y en el ámbito personal o íntimo. Y así, cada sexo desarrolla y practica las conductas “propias” de su género. Los hombres actúan, piensan y sienten como se creen que lo deben hacer los “hombres”, y las mujeres, actúan, piensan y sienten como se supone que lo deben hacer las “mujeres”. En otras palabras, “La diferencia sexual nos estructura psíquicamente y la simbolización cultural de la misma diferencia, el género, no sólo marca los sexos sino también la percepción de todo lo demás: lo social, lo político, lo religioso, lo cotidiano” (Lamas 58).

2.2 El acto de la escritura dentro del orden simbólico.

Dentro de los estudios de género feministas se pueden identificar claramente dos corrientes de pensamiento. La que corresponde a la academia anglo-americana, y la desarrollada por la academia francesa. Ambas propuestas pueden ser examinadas a partir de ciertos textos fundamentales como lo son, en el caso anglo-americano, el ensayo Literary Paternity de

Sandra Gilbert, y para el caso francés La risa de la Medusa y This sex wich is not one de Hélène Cixous y Luce Irigaray respectivamente.

El trabajo de Gilbert representa lo que se ha denominado como la escuela pragmática del feminismo americano, que surge del llamado feminismo liberal. Este tipo de feminismo estuvo inicialmente interesado en observar cómo los sistemas de opresión fueron elaborados y perpetuados. Tal tipo de análisis prestó especial atención a la Historia. El feminismo liberal americano puso énfasis en comprender los orígenes de las prácticas sociales a fin de dilucidar cómo intervenirlas, y en un momento dado, modificarlas. Es debido a su enfoque en lograr cambios sociales efectivos, más allá de la teorización, que al feminismo liberal americano se le considera pragmático. Esta orientación teórica-práctica tuvo sus raíces en algunos de los movimientos y teorías políticas muy difundidos como el marxismo, el socialismo, los derechos civiles, y por supuesto, el movimiento de liberación femenina (Klages 1-2).

En Literary Paternity, Gilbert explora el aspecto histórico de la teoría feminista americana. En su ensayo, señala el hallazgo sorprendente de que una enorme cantidad de escritores varones atribuyeron su capacidad creativa a su configuración corporal: la pluma, dice Gilbert, es un pene metafórico, y viceversa. Esta ecuación entre pene y pluma es importante, ya que como Gilbert asegura, son este tipo de metáforas las que dan forma a cómo pensamos acerca del proceso de la escritura, y acerca de la creatividad en general. Al vincular el proceso de escritura con la posesión de un pene, estos autores insisten en que la escritura, es decir ser creativo, es un acto biológico, arraigado en el cuerpo, y específicamente, en el cuerpo masculino. En su ensayo, Gilbert demuestra que esta ecuación no es un incidente aislado, es decir, la creencia de una minoría, sino que se trata

de una de las metáforas de la creatividad dominantes en la cultura occidental, que atañen tanto a escritores hombres como a las escritoras mujeres (Klages 2).

Se puede criticar este pensamiento desde el punto de vista de que es el cuerpo femenino quien en realidad está dotado de la capacidad de dar vida (dar a luz), pero éste es precisamente el punto focal de Gilbert. A través de la historia de la cultura occidental, las mujeres han sido confinadas al rol materno, a ser madres de otros seres humanos; mientras que los hombres, han simbolizado su creatividad a través de “dar a luz”, es decir de ser padres o progenitores, de objetos inmortales, tales como libros, entes no conectados a seres perecederos, como otros seres humanos (Klages 4).

Existen muchas maneras de declarar la creatividad masculina: paternidad/autoría/autoridad. Se puede apreciar cierta ansiedad masculina ante la inhabilidad para conocer con certeza la paternidad biológica sobre los hijos engendrados, dado que sólo la madre sabe con seguridad quién es el padre de sus hijos. De hecho, podemos apreciar, en términos psicoanalíticos, el miedo a la castración al afirmar la predominancia del pene como órgano creativo. Se puede observar como un intento de reducir lo que Harold Bloom ha llamado “la ansiedad de influencia” (Cit. en Klages 4), el sentimiento de que uno nunca será tan bueno (o tan poderoso) como su propio padre, y particularmente, como escritor, nunca será tan bueno como sus antecesores literarios, “padres” literarios. De ahí que se pueda advertir el intento consciente por parte de los autores masculinos de excluir deliberadamente a las escritoras (y a las mujeres en general) de participar en su exclusivo club en el que definen la única buena escritura como la escritura que proviene de los hombres (Klages 2).

Esta ecuación pluma-pene, afirma Gilbert, ha sido internalizada por muchas escritoras y ello les ha impedido empuñar la pluma. Gilbert concluye que la exclusión de

las mujeres del uso de las herramientas habituales de escritura, ha llevado a las escritoras a buscar medios alternativos de escritura, por ejemplo: la leche, la sangre, hojas y corteza, entre otros. Por supuesto, todas estas herramientas se exponen a un nivel metafórico, y suponen que las mujeres escritoras deben buscar espacios propios de escritura y emplear instrumentos no tradicionalmente asociados con la misma, porque dichos instrumentos están definidos por los autores masculinos (Klages 6).

“Si la pluma es un pene metafórico, ¿con qué órgano pueden escribir las hembras?”, pregunta Gilbert (Cit. en Klages 7). Ella encuentra respuesta a este interrogante en las imágenes creadas por algunas mujeres escritoras. Cixous e Irigaray también abordaron esta cuestión y emplearon las ideas pos-estructuralistas de Derrida y de Lacan para plantear posibles respuestas.

Mary Klages, en su ensayo, Hélène Cixous: The laugh of the Medusa, explica que Cixous retomó los trabajos de Lacan e hizo hincapié en el hecho de que mujeres y hombres entran en el orden simbólico, dentro del lenguaje como estructura, en formas diferentes, o a través de puertas distintas. Cixous comprende que lo que Lacan declaró como centro del orden simbólico es el falo, piedra angular del sistema de lenguaje patriarcal. Esta idea de que la estructura del lenguaje está centrada en el falo, dio origen al término “falocéntrico”. Por otro lado, el postulado derridiano de que la estructura del lenguaje privilegia a la palabra escrita sobre la palabra hablada, dio origen a otro término, “logocéntrico”, que describe un paradigma de la cultura occidental. Cixous e Irigaray combinan estas dos ideas para describir los sistemas y estructuras de cultura occidentales como “falologocéntricos” (6)

El sistema falologocéntrico se estructura mediante arreglos de oposición binaria: masculino/femenino, orden/caos, lenguaje/silencio, presencia/ausencia, habla/escritura,

claridad/obscuridad, bien/mal, etc. en los que el primer término es privilegiado sobre el segundo. Cixous e Irigaray insisten en que todos los términos valorados son alineados por pares, y que todos ellos proveen las estructuras básicas del pensamiento occidental, como se mencionó anteriormente con relación a los trabajos de Levi-Strauss.

Cixous sigue a Lacan en el paradigma psicoanalítico, que argumenta que un niño debe separarse del cuerpo de su madre (el real) a fin de poder penetrar en el orden simbólico, ya que el cuerpo femenino se vuelve irrepresentable en el lenguaje, en suma, es lo que no puede ser dicho ni escrito en el orden falologocéntrico. Tampoco la sexualidad femenina, afirma, así como el placer sexual femenino, son representables dentro del orden simbólico falologocéntrico (27).

Para que una mujer pueda penetrar en el orden simbólico tiene que realizar una serie de cambios para ajustarse y ser, según Freud, “normal”. Tiene que marginar el clítoris y optar por la vagina, optar por la atracción por los cuerpos masculinos sobre los femeninos, tiene que abandonar la sexualidad activa y asumir la pasiva, en el entendido de que la madurez o edad adulta, según Lacan, se define en función de la entrada del individuo en el orden simbólico, es decir, convertirse en un sujeto lingüístico que asuma las estructuras de oposición binaria del sistema falologocéntrico. Por lo tanto, si el sujeto masculino detenta el primer término de cada par de oposición binaria, la mujer detendrá el segundo. Las mujeres por lo tanto, para ser “mujeres”, para ser representables en el orden simbólico deben asumir una sexualidad definida como: pasiva, vaginal, heterosexual y reproductiva (27).

De lo anterior podemos deducir que si la estructura del lenguaje en sí misma es falologocéntrica, y el significado estable se encuentra anclado y garantizado por el falo, ¿será entonces que todo individuo que haga uso del lenguaje está implícitamente tomando

una posición “masculina” dentro de esta estructura y excluyendo por lo tanto la presencia del cuerpo femenino?

A Cixous y a otras teóricas estructuralistas feministas les intrigaron las posibles relaciones entre género y escritura que el paradigma de Lacan abrió. El principal objetivo de los trabajos de Cixous es deconstruir el sistema falologocéntrico que describe Lacan y proyectar algunas nuevas estrategias para un nuevo tipo de relación entre el cuerpo y el lenguaje femenino.

Debido a la distancia que guardan las mujeres con el falo, las teóricas pos-estructuralistas feministas sostienen que se encuentran ubicadas más cerca de los márgenes del orden simbólico. Las mujeres, afirman, no se encuentran ancladas firmemente dentro del sistema como lo están los hombres. Ellas se encuentran mucho más cerca de lo imaginario, y más lejos de la idea del significado fijo, estable y absoluto que los hombres. Dado que las mujeres están mucho menos ancladas en el orden simbólico que los hombres, las mujeres y su lenguaje son mucho más fluidos e inestables.

Es importante hacer notar que cuando Cixous habla de “mujeres”, puede hacer referencia tanto al ser físico, con pechos y vaginas, como a una posición lingüística estructural: “mujer” es un significante en la cadena de significantes dentro del orden simbólico, tal como “hombre” (Klages 7). Ambos significantes tienen un significado estable dentro del orden simbólico falologocéntrico, sin embargo, Cixous afirma que la “mujer” es más resbaladiza, más fluida, menos estática que el “hombre”, y esto lo afirma tanto para la mujer literal, la persona y el significante, “mujer”.

2.3 Los usos metafóricos del cuerpo femenino y *l'écriture féminine*.

Los trabajos de Cixous presentan cierta dificultad para comprender a cabalidad sus postulados, dado que autora suele argumentar en dos niveles: su discurso es simultáneamente literal y metafórico, y se refiere tanto a estructuras como a individuos. Cuando Cixous declara que “una mujer debe escribirse a sí misma”, o bien que “una mujer debe escribir a una mujer”, ella da a entender que las mujeres deben escribirse a sí mismas en cuanto a contar sus propias historias (misma línea de pensamiento que la del feminismo anglo-americano), y a la vez, insiste en que se debe encontrar una nueva manera de conectar el significante “mujer” al significante “yo”, es decir, una alternativa para escribir el significante que designa a la identidad subjetiva de las mujeres dentro del orden simbólico (Madan 111).

Cixous también reflexiona sobre la escritura tanto a nivel metafórico como literal. Equipara el acto de la escritura femenina con la masturbación, es decir, la define como algo que se supone debe ser secreto, vergonzante o estúpido para las mujeres, una conducta pueril, una conducta a la que debe renunciarse a fin de poder acceder a la adultez; del mismo modo en que las mujeres deben renunciar a la estimulación del clítoris a favor de una sexualidad vaginal-reproductiva-pasiva propia de la edad adulta. Para Cixous, las mujeres deben reclamar una sexualidad centrada en el cuerpo femenino. Una mujer antes de poder escribir debe localizar dónde se encuentra su placer. De hecho, opina que las estructuras falologocéntricas resultan opresivas para ambos sexos en este sentido y extiende esta fórmula de opresión a otras prácticas culturales occidentales, particularmente aquellas que se refieren a la segregación racial. “As soon as they begin to speak, at the same time as they’re taught their name, they can be taught that their territory is black” (Cixous 310). Introducirse en el orden simbólico, en el lenguaje, permitirse una identidad y un nombre, implica entrar en estas estructuras de oposiciones binarias.

Cixous afirma que la mayoría de las mujeres que escriben o hablan un discurso, lo hacen desde una posición “masculina” (311), y ello se debe a que para poder transmitir un mensaje, las mujeres han asumido un necesario sistema estandarizado de significados, una estructura estable y fija que se encuentra alineada con el falo. Existe poca o ninguna escritura “femenina”, afirma Cixous. En esta declaración, la autora subraya que la escritura está invariablemente constreñida dentro del orden simbólico de la oposición binaria, que incluye lo “masculino/femenino”, y en la que lo femenino aparece siempre reprimido. De esta suerte, que Cixous no vacila en concluir que únicamente las mujeres pueden producir escritura femenina, porque ésta debe provenir de sus cuerpos, y que los hombres pueden ocupar una posición estructural a partir de la cual produce una escritura femenina.

Cixous acuñó la frase “*l’écriture féminine*” (Klages 5) para discutir la noción de la escritura femenina en contraposición a la escritura masculina, en esencia, falologocéntrica. Ella sostiene que “*l’écriture féminine*” es sólo posible en la poesía y no en la prosa realista. Las novelas, agrega, son “aliados del representacionalismo”, son géneros, particularmente la ficción realista que intentan expresarse en un lenguaje estable, un lenguaje de significados fijos y estrictamente referenciales que apuntan a objetos (representan objetos). Mientras que en la poesía, el lenguaje es mucho más libre. Las cadenas de significantes fluyen con mayor libertad, con significado variable. La poesía, dice Cixous, se encuentra mucho más cercana al inconsciente y a aquello que ha sido reprimido. Siguiendo a Derrida, Cixous declara que la escritura femenina muestra que la estructura del orden simbólico, es eso, una estructura, no un orden inevitable, y por lo tanto es susceptible de ser deconstruida (311).

Cixous reconoce dos niveles en los cuales “*l’écriture féminine*” (Cixous 311-312) sería transformadora, éstos corresponden nuevamente a su propio uso literal y metafórico

del lenguaje, en otras palabras, a un uso individual y estructural. En un nivel, el individuo mujer debe escribirse a sí misma, debe descubrir por sí misma qué es lo que siente su cuerpo, o cómo es que se siente y cómo escribir sobre ello. En un segundo nivel, cuando las mujeres hablan y escriben sus propios cuerpos, la estructura del lenguaje cambia dado que se convierten en sujetos activos. Las mujeres que escriben –si no reproducen el sistema falologocéntrico de significados prefijados y preexistentes que las excluye– estarán creando un nuevo sistema de significación fuera de la rigidez falologocéntrica.

La mujer que habla o escribe, dice Cixous, y que no reproduce las propiedades representacionales estables propias del orden simbólico dominante, no hablará o escribirá en forma lineal, no estará sujeta a “darle sentido” a su discurso en una forma actualmente existente. “*L’écriture féminine*”, como el discurso femenino, no será objetivo/objetivable, borrará las divisiones entre lo hablado y lo textual, entre el orden y el caos, entre el sentido y el sin sentido. En este sentido, “*l’écriture féminine*” sería un lenguaje deconstructivo. Tal lenguaje de habla/escritura tendría la posibilidad de atraer a sus usuarios al reino de lo “Real”, enfatiza Cixous, de regreso al cuerpo y pecho maternos, a un sentido de unión y no de separación. Esta es la razón por la cual Cixous emplea la metáfora de la “tinta blanca” en relación a escribir con leche materna (312). Ella pretende converger hacia la idea de una reunión con el cuerpo materno, una relación que no aisle al individuo del cuerpo femenino en general.

Las descripciones que Cixous proporciona sobre cómo se mostraría “*l’écriture féminine*” (o bien, cómo se escucharía) fluye hacia la metáfora. La autora pretende ser cautelosa en cuanto a hablar acerca de nuevas formas de escritura, formas que distingan a “*l’écriture féminine*” de formas conocidas de habla/escritura, y al hacer esto, asocia la escritura femenina a modos no-lingüísticos existentes (312-313).

Cixous es renuente a proporcionar una definición de la escritura femenina, en vez de ello, prefiere metaforizar el término, ya que definirlo sería anclarlo, fijarlo y limitarlo, por lo tanto inscribirlo en el orden simbólico dominante. La escritura femenina, afirma, es demasiado fluida y siempre escapa o excede a cualquier definición. No puede ser definida, pero sí “concebida” por los sujetos no subyugados a la autoridad central. Sólo aquellos ubicados en los márgenes, agrega, pueden “concebir” el lenguaje femenino. Estos marginados serán las mujeres y cualquier otro individuo que pueda resistir o bien, sea capaz de distanciarse de la estructura central del orden simbólico falologocéntrico (313).

Cixous desarrolla su pensamiento con base en la idea de Freud que todos los seres humanos somos fundamentalmente bisexuales y, que recorremos un trayectoria edípica que nos conduce a convertirnos en niños o niñas, hacia la heterosexualidad, lo cual es un infortunado requerimiento cultural (314). Sin embargo, Cixous no defiende la idea de la bisexualidad, sino la de no exclusión de una parte de la sexualidad, es decir, un rechazo o represión de lo femenino, en otras palabras, pretende evitar la dicotomía del uno/otro. Cixous aboga por la disolución de la diferenciación, de tal manera que la sexualidad sería propia de cualquier cuerpo, en cualquier sitio y, en cualquier tiempo (Madan 113).

Si la disolución de la dicotomía del uno/otro fuera posible, las representaciones de la sexualidad femenina –los mitos asociados a la feminidad- podría ser desechados. Cixous se enfoca en particular (Cixous 315) en el mito de la medusa, una mujer con cabellos de serpientes, cuya mirada convertirá en piedra al hombre que la mire, y en el mito de la mujer como un agujero negro, un abismo. Idea fácilmente comprensible en términos freudianos, ya que la mujer carece de pene y en cambio posee un oscuro agujero en el cual el pene desaparece y puede no retornar.

Freud interpreta la figura de la Medusa como un símbolo del miedo a la castración, pues se trata de una mujer cuyo cabello son muchos penes que se retuercen. La figura es aterradora, no porque no posee pene, sino porque posee muchos. Cixous sostiene que los hombres están atemorizados de las mujeres sin pene o con demasiados penes, por lo tanto, si las mujeres fuesen capaces de mostrar a los hombres el placer sexual del cuerpo femenino a través de la escritura no representacional, los hombres podrían comprender que la sexualidad femenina no tiene que ver con penes. Ella afirma que las mujeres deben mostrar a los hombres sus “sexts” (un término que acuñó de la combinación de las palabras “sexo” y “texto”) que metaforiza la sexualidad femenina como una nueva forma de escritura (315).

La histeria, menciona Cixous, refiriéndose nuevamente a Freud, se manifiesta en las mujeres que escriben como “sexts”, es decir, como la representación de una idea reprimida, una idea que el cuerpo expresa porque la mente consciente no puede hablar, y los pensamientos inconscientes son escritos por el cuerpo mismo. “l’écriture feminine” tiene mucho en común con la histeria, dice Cixous, ya que podemos observar en ella la idea de que existe una conexión directa entre lo inconsciente y el cuerpo como un modo de escritura.

Cixous concluye (318) su ensayo con una crítica a la familia nuclear freudiana (madre-padre-hijo), ya que considera que es la promotora de las ideas de castración y produce una carencia que constituye la base de las ideas de lo femenino en psicoanálisis freudiano y lacaniano. Ella pretende romper este círculo de tal manera que las estructuras familiares que sostienen el orden simbólico falologocéntrico no sean recreadas en cada niño o niña que nace. Cixous afirma que este sistema tradicional familiar es tan limitante y

opresivo para los hombres como lo es para las mujeres. Hace un abordamiento semejante en el caso de la maternidad, ya que piensa que debe ser escrita por “l’écriture feminine”.

2.4 La semiótica y lo simbólico.

Otro enfoque importante sobre la construcción de las formas de representación simbólica del género lo ofrece Julia Kristeva, quien a semejanza de Hélène Cixous y Luce Irigaray, funda su trabajo en el psicoanálisis, particularmente en una de las áreas que los trabajos de Freud y Lacan oscurecieron: la relación madre-hijo. Kristeva siguió los pasos de Lacan en lo referente a su postura sobre la supremacía del lenguaje en la vida psíquica, y su comprensión sobre la necesaria posición sexualizada que el sujeto asume en el orden simbólico.

Julia Kristeva, sin embargo, no puede ser considerada una feminista en el sentido estricto del término, ya que rechaza la idea una escritura que sea inherentemente femenina (*l’écriture feminine*). Kristeva no ha desarrollado ninguna teoría feminista como tal, sino que ha propuesto una teoría de la marginalidad, la subversión y la disidencia, que la acercan a los planteamientos femeninos de otras autoras más radicales. Esta teoría se constituye sobre la premisa del poder potencial de los aspectos marginales y reprimidos del lenguaje. Coincide con Cixous en reconocer la existencia de formas femeninas de significación que no pueden ser contenidas por la estructura racional del orden simbólico, y que por lo tanto, al desafiar dicho orden, son relegadas a la marginalidad. Sin embargo, Kristeva, a diferencia de Cixous, no sitúa los aspectos femeninos del lenguaje en la libido femenina de la mujer. En su opinión, lo femenino es un modo del lenguaje, abierto tanto a hombres como a mujeres (Madan 123)

El modelo de significación propuesto por Julia Kristeva deriva de la integración de Lacan de los análisis y la estructura semiológica de Freud. Los conceptos de las funciones semiótica y simbólica desarrollados por Kristeva operan en los planos físico, textual y social de la vida, y se fundan en la distinción hecha por Freud, de las etapas pre-edípica y edípica (Madan 122-123).

La semiótica, en el sentido en que el término es empleado por Kristeva, se relaciona con lo anárquico, componente de los impulsos pre-edípicos, y las zonas polimorfas erogénicas, orificios y órganos. La semiótica, según Kristeva, es la materia prima de la significación, lo corporal, materia libidinal que requiere ser modelada y canalizada apropiadamente para su cohesión y regulación sociales. Estos impulsos infantiles son indeterminados, capaces de muchas tendencias, fuentes y objetos. Kristeva describe la semiótica como “femenina”, ya que se origina en una fase dominada por el espacio del cuerpo de la madre, espacio que la autora, siguiendo a Platón, llamó la “chora”. La chora, explica Kristeva, define y estructura los límites del cuerpo del infante, así como su ego o identidad como sujeto. Este es el espacio de subversión del sujeto, el espacio donde el impulso tanático emerge y amenaza al sujeto con el fin de reducirlo a la inercia de la inexistencia.

We borrow the term “chora” from Plato’s *Timaeus* to denote the essentially mobile and extremely provisional articulation constituted by movements and their ephemeral stases. We differentiate this uncertain and indeterminate *articulation* from a *disposition* that already depends on representation, lends itself to phenomenological, spatial intuition and gives rise to a geometry. Although our theoretical description of the chora is itself part of the discourse of representation that offers it as evidence, the chora as rupture and articulations (rhythm), precedes evidence, verisimilitude, spatiality and temporality. (Kristeva, Revolution in Poetic Language 25-26).

Si lo semiótico es lo pre-edípico, con base en los procesos primarios y orientado hacia la madre, en contraste hallamos lo simbólico, que surge en la fase edípica, regulado por

procesos secundarios y por la “ley del padre”. Lo simbólico yace en el dominio de las posiciones y las preposiciones. Lo simbólico es un orden sobrepuesto a lo semiótico.

El control simbólico que se ejerce sobre lo semiótico es de cualquier modo, tenue y susceptible de fracturarse en determinados momentos. Lo semiótico rebasa sus límites en momentos privilegiados, afirma Kristeva, en los que la fuerza subversiva se puede apreciar, momentos que se manifiestan como: locura, gracia o poesía (Madan 124).

Lo semiótico es lo rítmico, lo energético, dispersado en diversas series de fuerzas corporales que luchan para hacer proliferar placeres, sonidos, colores o movimientos experimentados por el cuerpo infantil pre-edípico (124). Lo semiótico, como todo aquello que es reprimido, de pronto emerge o irrumpe en lo simbólico. Estas irrupciones semióticas representan rupturas trasgresoras de la coherencia simbólica. En general, la fase simbólica/edípica/social debe su existencia a la fase irrepresentable y no verbal semiótica/maternal/femenina.

La teoría desarrollada por Julia Kristeva, lleva a concluir que las distinciones de género son relevantes únicamente cuando el sujeto entra en el orden simbólico y reprime las fuerzas semióticas, ya que en la fase pre-edípica o semiótica, la masculinidad y la feminidad no se encuentran diferenciadas. Las niñas y los niños, afirma Kristeva, para acceder al orden simbólico, requieren abandonar los lazos de dependencia con la madre y reprimir las fuerzas pre-edípicas. Al hacer esto, obtienen, tanto hombres como mujeres, una definición de identidad sujeta al orden simbólico y a la ley del padre.

En el modelo de Kristeva, todos los productos culturales, entre ellos, las representaciones de género, son el resultado de un proceso dialéctico de la interacción entre dos fuerzas históricas mutuamente modificadoras. Una la que sostiene el sistema establecido y regulado, que se constituye como lo simbólico. Bajo éste, se halla lo

semiótico que se manifiesta como movimientos desestabilizadores y de ruptura. Kristeva advierte que en las situaciones históricas de ruptura, renovación o crisis, la fuerza del orden simbólico se torna incapaz de someter o controlar la fuerza semiótica reprimida. Esta energía desbordada se manifiesta trasgrediendo las fronteras o los límites de lo tolerable establecidos por el orden simbólico, sin embargo, dependiendo del grado de subversión expresado por la energía semiótica, ésta será eventualmente reasimilada, recodificada y reconstituida dentro del orden simbólico, y el sistema alcanzará un nuevo balance (125).

2.5 Representaciones histórico-simbólicas de lo femenino.

La representación del cuerpo femenino ha constituido, a lo largo de la historia, una imagen simbólica. Para el caso, cabe recordar que las imágenes mitológicas y religiosas aluden a planos de conciencia o bien, a las áreas de la experiencia que son potenciales para el espíritu humano. Y estas imágenes evocan aptitudes y experiencias que nos dirigen hacia la meditación sobre el propio ser y su origen. Existen, por ejemplo, sistemas religiosos en los que la madre es el progenitor principal, la fuente, el origen. La madre aparece como un progenitor más inmediato que el padre, dado que el individuo nace de una mujer, y que la experiencia primordial de cualquier infante es la que proviene de la madre. Por esta razón es frecuente encontrar en la mitología la sublimación de la imagen materna.

Esta sublimación tiene su primera manifestación en la idea de la tierra-madre. Tal como floreció en Egipto, donde se concretó en la forma de la madre de los cielos, la diosa Nut, quien era usualmente representada como una esfera que mostraba la totalidad estelar y que se aprecia en varios templos de la región.

El gran estudioso del mito, Joseph Campbell, en The power of myth señala que la figura de la diosa fue reverenciada originalmente a través de la agricultura y de las sociedades agrícolas. Si la mujer, continúa Campbell, daba a luz de modo semejante a como la Tierra daba frutos, ambas aparecían ante los ojos de los antiguos como seres dotados de una magia divina, y por lo tanto, se hallaban relacionados. La personificación de la energía que origina el nacimiento, la misma que da forma a la materia era, como conclusión lógica, propiamente femenina. En las sociedades agrícolas del mundo antiguo, como Mesopotamia o Egipto, la diosa ocupó un lugar dominante. Este hecho se confirma con el hallazgo común de figurillas de diosas que datan de los inicios del neolítico europeo, misma etapa en la que son prácticamente inexistentes las figuras o representaciones masculinas encontradas (207-210).

La diosa fue visualizada como la divinidad única en esta época. Ella era la creadora, y su propio cuerpo era el universo mismo. Ella es idéntica al universo y esta concepción resultó muy natural para explicar el mundo dado lo que los seres humanos observaban en el cuerpo femenino, es decir, para explicar el misterio de la creación y de los avatares de la vida. Aún hoy en día, en países como la India, se pueden encontrar religiones donde la diosa es el poder dominante, donde se le atribuye una integridad tal que reúne en sí misma a los opuestos, a lo femenino y a lo masculino, a lo que es y a lo que no es. La diosa, bajo esta concepción conserva el poder de conjugar a los opuestos para crear vida.

En opinión de Campbell (212-213), el esquema original que atribuía a una naturaleza femenina el origen del universo y la vida, fue desplazado debido a un “evento arquetípico clave”: éste se dio con las invasiones que los pueblos semíticos emprendieron contra los sistemas sociales donde la madre-diosa era dominante. Debido a este acontecimiento, los sistemas mitológicos y sociales cambiaron radicalmente, pasando de un

esquema de diosa-tierra o femenino-dominante, a uno masculino-dominante. Existen algunos mitos que consignan este cambio de mentalidad, y a pesar de sus matices, coinciden en que el evento central relatado es el reto que un dios impone sobre la diosa-tierra, en el cual la derrota y destruye para luego, con sus restos, regenerar el mundo, lo cual lo hace aparecer como el nuevo creador.

La diferencia fundamental entre los conceptos “nuestra madre” y “nuestro padre”, el estudioso lo sitúa en la cuna misma de la civilización occidental, en los grandes y fértiles valles de los ríos: el Tigris, el Eufrates, el Nilo, el Indo y el Ganges. Ese era el mundo de la diosa-tierra, de hecho el nombre del río Ganges, es el mismo que el de la diosa reverenciada en la región. Aproximadamente, en el 4,000 a.C., este mundo agrícola comenzó a sufrir las invasiones de los pueblos indoeuropeos y semitas, que resultarían devastadoras. Los invasores semíticos eran pueblos de pastores de cabras y ovejas. Los pueblos indoeuropeos se dedicaban a la crianza de ganado. Ambos pueblos eran fundamentalmente cazadores, por lo tanto asesinos, ya que en su constante nomadismo, se veían precisados a enfrentar a otros grupos por la conquista y posesión de tierras de pastoreo. Sus dioses surgieron de la necesidad, consciente e inconsciente, de superar la constante batalla que suponía esta forma de vida, y por lo tanto, sus dioses eran guerreros, como Zeus o Yahvé. Dioses masculinos que aniquilaban a sus enemigos y que protegían la vida de los guerreros que peleaban en su nombre. Por estas razones, la confrontación entre la diosa y el dios fue inevitable. El nuevo dios, traído por los conquistadores, dio muerte a la diosa y con su cuerpo regeneró la civilización, como lo consignan diversos mitos en variadas culturas (215). Campbell sitúa este suceso aproximadamente en el año 1750 a.C. Momento en el cual, el estudioso afirma, el concepto de la diosa-tierra cayó en franca decadencia (216).

El cambio en el pensamiento sobre la identidad de diosa-creadora a dios-creador – idea fundamental en el judaísmo- comienza a producir, en el mundo occidental el esquema falologocéntrico que se desarrollará a través de los siglos. Debido a la sustitución del esquema religioso femenino por el masculino, se produce una nueva psicología, y como resulta evidente, aquello que es lícito hacer a un dios, lo es para un hombre, y se instala en forma legítima, el principio de devaluación de la diosa por el dios, que fue fielmente copiado por los seguidores de éste último.

Ocurre, además, otro desplazamiento fundamental en los sistemas sociales-religiosos pues aunque el origen de la idea de la existencia de una diosa surge del hecho de que todo ser humano proviene de una mujer, y que el padre puede ser desconocido, hallarse ausente o muerto, en la literatura épica, cuando el héroe nace, el padre se encuentra ausente, y el héroe debe emprender su búsqueda (208). La razón de esto, continúa Campbell, radica en que la madre aparece como algo dado, ella está allí para criar e instruir, y de hecho cumple con este propósito hasta que el héroe alcanza la edad suficiente para emprender la búsqueda de su padre, “encontrar al padre tiene que ver con encontrar el propio carácter y destino. Existe una noción de que el carácter es heredado del padre, y el cuerpo y frecuentemente, la mente provienen de la madre. Pero es el carácter lo que constituye un misterio, y tu carácter es tu destino. Así que es el descubrimiento de tu carácter lo que está simbolizado en la búsqueda del padre” (209), en otras palabras, encontrar al padre, es encontrarse a uno mismo.

Aún, habiendo sido relegada a la oscuridad, la representación femenina no podía ser completamente borrada porque la presencia femenina es contundente en a las figuras de la madre, la hermana, la esposa y la hija. La representación femenina emergió en variadas formas. La primera, como la gran madre, símbolo de la fertilidad, que se sublima en los

mitos de Démeter y Perséfone, en el de Sati en la India; o bien, en la madre maíz de los pueblos americanos. Existe evidencia de esto incluso en los vocablos de las primeras lenguas indoeuropeas, el griego, el latín y el sánscrito, que comparten vocablos como *Ma*, *Maat* y *Mater*, que designan a la mujer madre. Y aunque el culto a la fertilidad será relegado en favor del culto a la virilidad (Leeming 88) en las regiones sometidas por el pueblo ario, no desaparece por completo, sin embargo, sí se resignifica, pues se asocia el misterio de la maternidad al misterio de la tierra, a la oscuridad y profundidad de ésta, con la oscuridad y profundidad del útero femenino, origen misterioso de la creación humana. Desde este momento, la oscuridad y el misterio son el territorio de la mujer, mientras que lo luminoso, abierto y aéreo, serán el dominio de los varones. No sólo resulta misteriosa la esencia femenina, sino incluso diabólica, y se le conceptualiza como un territorio ajeno a lo masculino, y como todo territorio, requiere de dominación y conquista para no representar una amenaza.

David Leeming y Jake Page, en su libro *Myths of the female divine*, explican que dado que la luz se opone a la oscuridad, y la muerte a la vida, el poder femenino es temido y por lo tanto debe ser controlado. Ante la figura de la *femme fatale*, representada simbólicamente en la bruja, la sirena o la arpía, se inicia el culto a la virginidad, como un medio para asegurar la posesión y control de las mujeres y descendencia de orden patriarcal. Las mujeres enfrentan desde entonces a las poderosas figuras masculinas que las someten por su “mala naturaleza” femenina (110-129).

La esencia malévola o diabólica de la mujer es consignada en diversos mitos, entre ellos destaca el de Lilith, la mujer que desafió a Adán rehusándose a sostener relaciones sexuales si él permanecía encima de ella. Exigía una postura invertida, petición que no aceptó Adán, por lo que ella pronunció el nombre prohibido de Dios. Fue expulsada del

paraíso y enviada al Mar Rojo, lugar de demonios lascivos, para entregarse a una vida de libertinaje sexual y pariendo después a múltiples demonios. Este personaje, además, se caracteriza por un insaciable apetito sexual, y se afirma que cualquier hombre que duerma con ella no podrá ser satisfecho por ninguna mortal, aunque más tarde pagará con su vida este placer. Se dice también, que Lilith retornó en forma de serpiente al paraíso, donde Yahvé ya había otorgado a Adán una compañera más “adecuada”, Eva (Leeming 112).

Luce Irigaray, otra teórica feminista, también mostró un enorme interés por la interpretación de los mitos clásicos. Estaba convencida, al igual que Hélène Cixous, de que en el escenario mitológico se representaba claramente la batalla entre las genealogías matriarcal y patriarcal, que culminaría con la instalación definitiva del patriarcado.

En su libro, Speculum, Luce Irigaray realizó una extraordinaria lectura del mito de la caverna de La república de Platón (Madan 120). La reinterpretación de Irigaray sostiene que la caverna no es otra cosa que la matriz a la que se atribuyen los roles imaginarios de la madre y del padre, y la Idea respectivamente. El prisionero debe alejarse de su madre, la caverna, y su rol reproductivo. Irigaray demuestra que la república ideal de Platón, no era como se pretendía un entidad igualitaria, sino una ciudad monosexual, en la que las mujeres son en realidad hombres.

Irigaray también revisó el mito de Atenea, hija de Zeus quien aconseja a Apolo contra el coro de mujeres para que justifique el matricidio de Orestes, otorgando legitimidad al acto (Madan, 120). Otro mito que también fascinó a Irigaray fue el de Antígona, el cual, en su opinión, representa el momento de transición de la genealogía matriarcal a la patriarcal. Antígona y su hermano tienen la misma madre, existe un lazo de sangre que los une, mismo que ella antepone a las reclamaciones de la Polis. El personaje termina condenado a morir sepultada. Antígona representa la imagen de la mujer en el

patriarcado, sin posibilidad de ser escuchada, a la que se aplicará la ley de la Polis que no opera igual para hombres que para mujeres (Madan 120).

A pesar, de que en la civilización occidental persistió históricamente la representación simbólica de las mujeres como seres abyectos e indignos de confianza, también se dio el caso de una figura femenina sublimada, ya sea como madre abnegada, esposa sufriente o como virgen. Se aprecia en algunas diosas griegas, como Atenea y Artemisa, vírgenes, o bien en la frecuentemente burlada esposa de Zeus, Hera. Existen contrapartes en otras mitologías que ponen de manifiesto el mismo patrón.

Quizás el ejemplo más sobresaliente de la figura femenina sublimada podamos encontrarlo en el culto a la Virgen María, quien pasó de su posición original de humilde doncella en el Nuevo Testamento a reina del cielo por su inmaculada concepción de Jesús. Esta progresión fue paulatina, ya que hasta el siglo cuarto, la Iglesia atribuyó a María un rol muy menor. Incluso, en el segundo concilio de Nicea en 787, la Iglesia quiso dejar en claro a los creyentes que María podía ser alabada pero no venerada. Sin embargo, en 1854, la Iglesia Católica admitió como dogma la inmaculada concepción, y convirtió a María en la mujer sin pecado, opuesta a Eva y a todas las demás. El culto a la Virgen María continuó ganando fuerza y se aceptó popularmente su ascensión al reino de los cielos, donde reina al lado de Dios Padre y de Cristo, y en donde se cree intercede por los pecadores a la manera de una esposa divina. María fue entonces representada iconográficamente como una reina coronada y no como un humilde doncella (Leeming 161-166).

La figura de la Virgen María, dio origen a muchos objetos de culto y devoción, y a otras representaciones más modernas que asociaron con las madonas negras, es decir, con las antiguas diosas de la Tierra. Entre estas destacan: Nuestra Señora de Guadalupe en México (siglo 16) – también existe una en España –, la Virgen Negra de Boulogne-sur-Mer

(siglo 17), Notre-Dame-du-Puy, y Nuestra Señora de Czestochowa, considerada patrona de Polonia (Leeming 162).

Otra representación recurrente en muchas culturas es la que relaciona a la mujer con la tierra. Ambas se conciben metafóricamente como territorios a ocupar, pasivos, a la espera, que sólo mediante la actuación de un hombre pueden adquirir valor. El uso metafórico va más allá: la relación entre mujer y patria es patente en el uso del femenino, y en su identificación con la madre. El concepto de “madre patria” es común en muchas culturas.

El paralelismo entre mujer y nación es especialmente notable en el caso de los territorios colonizados. Como Adrienne Rich ha señalado, el patriarcado —la dominación por parte de los machos— es el modo original de opresión sobre el que se basan todas las demás opresiones (Cit. en Martín Lucas 35) y la colonización de la mujer fue el modelo sobre el que se realizó la colonización de otros pueblos. Los mismos argumentos que se habían empleado anteriormente acerca de las mujeres para justificar su dominación, desde la carencia de alma, la maldad innata, hasta la falta de inteligencia y retraso en el desarrollo del cerebro se emplearon también para justificar la esclavitud, explotación y exterminio de los pueblos negros, indios o aborígenes (Martín Lucas 36).

2.6 El género performativo.

Judith Butler, una conocida teórica que ha trabajado extensamente sobre temas como el poder, el género, la sexualidad y la identidad, ha criticado el error en el que algunos feminismos han incurrido al tratar de definir a las mujeres como un grupo homogéneo, con características e intereses comunes. Butler, en su libro Gender Trouble, afirma que este

enfoque ha reforzado el punto de vista binario en las relaciones de género, en lugar de ofrecer posibilidades para que los sujetos conformen su propia identidad. Agrega que la postura feminista que enfrenta los géneros masculino/femenino con base en la corporeidad de los individuos cierra el espacio para cualquier tipo de elección, diferencia o resistencia.

Butler sostiene que el género, lejos de constituir un atributo fijo en un sujeto, se trata un aspecto variable y fluido que cambia o se desplaza bajo diferentes contextos y temporalidades. El simple hecho, comenta Butler, de que un hombre o una mujer puedan decir que se sienten más o menos “como un hombre” o “como una mujer” apunta a que la experiencia de una identidad genérica cultural constituye en sí misma un logro (Butler 6).

Por lo tanto, concluyé:

There is no gender identity behind the expressions of gender; [...] identity is performatively constituted by the very “expressions” that are said to be its results (Butler 25).

En otras palabras, el género es un acto performativo, es lo que uno hace en un tiempo específico, y no una identidad unívoca y universal.

2.7 Conclusiones.

A lo largo de este capítulo he intentado ofrecer una visión general de las diversas formas de representación simbólica del género, en particular, el femenino. La complejidad de este propósito deja mi tarea inacabada; sin embargo, a manera de conclusión deseo citar las palabras de Simone de Beauvoir en El segundo sexo, que creo que de alguna manera resumen la esencia de los aspectos revisados aquí:

El mito de la mujer desempeña un papel considerable en la literatura... Hay diversas clases de mitos. Éste, al sublimar un aspecto inmutable de la condición humana, que es la división de la humanidad en dos categorías de individuos, es un mito estático que proyecta contra un cielo platónico una realidad captada en la experiencia;

sustituye el hecho, el valor, la significación, la noción, la ley empírica, por una idea trascendente, intemporal, inmutable, necesaria. Esa idea escapa a toda oposición porque se sitúa más allá del dato y su verdad es absoluta, Así, a la existencia dispersa, contingente y múltiple de las mujeres, el pensamiento místico opone el Eterno Femenino único y estancado, si la definición que se da de él es contradicha por las conductas de las mujeres de carne y hueso, el error es de éstas; no se dice que la femineidad es una entidad, sino que las mujeres no son femeninas [...] En la realidad concreta las mujeres se manifiestan bajo aspectos diversos, pero cada uno de los mitos edificados a propósito de la mujer pretende resumirla en su totalidad; cada cual se quiere única; la consecuencia de ello es que existe una pluralidad de mitos incompatibles y que los hombres permanecen soñadores delante de las extrañas incoherencias de la idea de femineidad [...] (299-300).

2.7.1 Textos citados.

Beauvoir, Simone de. El segundo sexo. Los hechos y los mitos. México:Alianza Editorial, 1989.

Butler, Judith. Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. Nueva York: Routledge, 1990.

Campbell, Joseph. The Power of Myth. EUA: Anchor Books, 1991.

Cixous, Hélène. La risa de la medusa. Ensayos sobre escritura. Barcelona:Anthropos, 1995.

Izard, Michel y Pierre Smith. La función simbólica. Madrid: Júcar Universidad,1989.

Ives, Kelly. Julia Kristeva: Art, Love, Melancholy, Philosophy, Semiotics and Psychoanalysis. Nueva York: Crescent Moon, 1997.

Klages, Mary. "Hélène Cixous: 'The laugh of the Medusa'." Poststructuralist Feminist Theory: Hélène Cixous (2001). University of Colorado at Boulder. En línea. Internet. 2 de abril de 2004. Disponible: <http://www.colorado.edu/English/ENGL2012Klages/cixous.html>

Kristeva, Julia. Revolution in Poetic Language. Trad. Margaret Waller. Nueva York: Columbia UP, 1984.

Lamas, Martha. Cuerpo: Diferencia sexual y género. México: Taurus, 2002.

Leeming, David y Jake Page. Goddess. Myths of the Female Divine. Nueva York: Oxford University Press, 1994.

Levi-Strauss, Claude. El pensamiento salvaje. México: FCE, 1964.

Madan, Sarup. Post-structuralism and Postmodernism. 2a. ed. Georgia: University of Georgia Press, 1993.

Martín Lucas, Ma. Belén. "Mujer y nación: Construcción de las identidades". Escribir en femenino. Eds. Beatriz Suárez Briones, et al. Barcelona: Icaria,2000.

“Cuando necesita tocar madera es cuando se da cuenta de que el mundo está compuesto por aluminio y vinilo”.
Ley de Flugg (en *La ley de Murphy*)

Capítulo III: La poética del relato en Luisa Valenzuela: Estrategias de subversión.

3.1 La posmodernidad.

Para el análisis de los textos de Luisa Valenzuela me parece imprescindible ubicarlos dentro del contexto cultural en que éstos se producen. Más allá de que ello responda a una geografía determinada, creo que lo hace a una circunstancia histórico-cultural caracterizada por la sociedad pos-industrial y las manifestaciones culturales que de ella derivan, mismas que el posmodernismo puede de alguna manera ayudarnos a dilucidar. Asimismo, este marco me permite mostrar en las obras de Valenzuela, uno de las prácticas que muchos teóricos coinciden en pensar que caracterizan a las manifestaciones artísticas del posmodernismo, las estrategias de subversión.

Aunque los medios masivos han adoptado el término “posmoderno” para describir el actual periodo cultural, existe una serie de definiciones irreconciliables en cuanto a la posibilidad de establecer una poética del posmodernismo. Mi intención es iniciar con una somera revisión de los intentos definatorios del posmodernismo.

Una propuesta muy aceptada es la Jean-Francois Lyotard que define el posmodernismo como una incredulidad hacia las meta-narrativas, postura que el autor sostiene en su libro The Postmodern condition, donde presta especial atención al impacto de la ciencia y la tecnología informática en la era pos-industrial (Conte 1). Otro importante teórico a considerar es Ihab Hassan, quien en su obra The Postmodern Turn, argumenta que

la indeterminación y la inmanencia posmodernas representan una ruptura, más que una continuidad, con el modernismo; y en este mismo tenor es necesario revisar el trabajo de la crítica canadiense, Linda Hutcheon, en The Politics of Postmodernism, quien investigó la función de la ironía y la parodia en los medios masivos y en las manifestaciones elevadas del arte, relacionando estos métodos con la práctica feminista. También deseo incluir en la revisión, la postura de Frederic Jameson quien efectúa un acercamiento más coloquial que los anterior teóricos mencionados, y describe el arte, la literatura y la cultura popular posmodernas como un *pastiche* resultado de lo que denomina en su análisis del capitalismo tardío, un sobrecalentamiento de la economía de consumo, teoría expuesta en el libro The Cultural Turn: Selected Writings on the Posmodern, 1983-1998. Por último, se hace necesario considerar, en relación a Hutcheon y Jameson, el punto de vista de John Barth, en sus ensayos “The Literature of Exhaustion” y “The Literature of Replenishment”.

Una poética del posmodernismo: la subversión.

En este estudio, me referiré a una poética del posmodernismo como a una estructura conceptual que constituye y a la vez contiene a las manifestaciones culturales posmodernistas y a los discursos que las sustentan, o bien, que son adyacentes a ellas. Frank Lentricchia, en su libro After the New Criticism, sostiene que existe actualmente una crisis en los estudios literarios, ya que se hallan atrapados entre la urgencia de esencializar la literatura y su lenguaje dentro de un reserva única, vasta y hermética; y el impulso de producir una la literatura “relevante” que se incluya dentro de los grandes contextos discursivos. Esta doble necesidad es apreciable tanto en los trabajos como en la teoría del arte (Cit. en Hutcheon x).

La presencia de la paradoja es la constante del pensamiento posmodernista y el resultado del rechazo a resolver esta contradicción es la disputa que Lyotard llama el enfrentamiento con las narrativas totalizadoras de nuestra cultura. El teórico afirma que nos valemos de éstas para proveer de orden y unidad a cualquier contradicción, es decir, constituyen el proceso por el cual dotamos de significado a la producción y recepción de las obras artísticas, entre ellas, las literarias. En otras palabras, esta es la manera en la que elaboramos un “hecho” histórico a partir de “eventos” en bruto, de manera más general, es la forma que nuestros sistemas de signos proveen de sentido a nuestra experiencia.

Lyotard en su ensayo Respónse à la question: qu'est-ce que le posmodern?, publicado en la revista *Critique* en 1983, concluye que el escepticismo es el grado cero de la cultura general contemporánea, sostiene que la estética de la actualidad está dominada por lo *kitsch*, es decir, aquello que se abstiene de seguir las reglas preestablecidas, y que por lo tanto no puede ser juzgado por las convenciones generalmente aceptadas, pero que sin embargo, intenta evitar convertirse en un nueva reglamentación, es decir, un nuevo centro. (Cit. en Noguero 50).

Para nuestros fines, definiré el posmodernismo como una fuerza problematizadora de la cultura actual que cuestiona las interpretaciones del generalmente llamado “sentido común”, así como de los postulados culturales aceptados como “naturales”. Sin embargo, el posmodernismo admite que sólo puede ofrecer respuestas provisionales, limitadas y determinadas dentro de contextos específicos. Según Foucault, el sentido de la problematización que propone el posmodernismo no es otra sino la generación de discursos que constituyan aproximaciones novedosas o distintas a los temas o problemas que anteriormente se dieron por resueltos mediante enfoques totalizadores sostenidos por estructuras de poder y control tradicionales (Foucault 14-22).

La problematización reemplaza la refutación. Esta estrategia subvierte lo afirmado a través de la ironía, no lo rechaza (Hutcheon xii). Ella desafía los dogmas de la ideología dominante de corte liberal humanístico, desde las nociones de originalidad autoral y autoridad, hasta la separación entre lo estético y lo político. El posmodernismo sostiene que toda práctica cultural entraña necesariamente un subtexto político que determina las condiciones de cualquier posibilidad de su producción de significado. Y en el arte, esto se manifiesta a través de las contradicciones expresadas entre la auto-reflexión y el anclaje histórico. Estas contradicciones no siempre se expresan abiertamente, y ello puede derivar a cierta ambigüedad política. Barthes (Cit. en Hutcheon xiii) señala a este respecto, que sólo puede ser problematizado lo “dado” y aquello que “aparece sin ser nombrado”. En este estudio, la aproximación posmodernista tiene el propósito de investigar lo que ocurre en una obra literaria, específicamente la del relato corto de Luisa Valenzuela, cuando las formas culturales son desafiadas desde dentro de ellas mismas, a través de sus propios postulados, es decir, cuando son subvertidas mas no refutadas.

La subversión es un rasgo que Frederic Jameson identifica con la discontinuidad característica del posmodernismo, y que es posible advertir dentro de la práctica cultural en aspectos tales como “la ruptura de las fronteras entre alta cultura y cultura popular, la falta de profundidad, la desaparición del sujeto individual, la abolición de la historicidad, la aparición del pastiche, exento de la rebeldía que sustenta la parodia, la “onda retro” y el nuevo sublime posmoderno con base en la réplica, el simulacro y la tecnología, evidente en la importancia que han cobrado los objetos de consumo como la televisión, el vídeo y la computadora” (Noguerol 50).

A diferencia de Jameson, que señala el pastiche acrítico como rasgo fundamental de la época contemporánea, Hutcheon destaca el papel de la parodia, que supone una ruptura y

una subversión contra lo establecido. Revisaré ambos aspectos más detalladamente en los siguientes apartados.

3.2 Ironía, nostalgia y parodia.

El posmodernismo al que me he referido es fundamentalmente contradictorio, histórico y político. Las contradicciones que presenta pueden ser resultado de la sociedad del capitalismo tardío, pero sin importar la causa, es claro que estas contradicciones se encuentran manifiestas en el concepto básico de “la presencia permanente del pasado”. El retorno al pasado no se expresa como un evento nostálgico, sino como un diálogo irónico con su arte y sociedad. Se trata de un tratamiento crítico cuyo rol central son la ironía y la parodia.

En el surgimiento de un discurso intensamente irónico, algunos críticos se han preguntado si la recuperación del pasado nostálgico no obedece a una necesidad de restaurar las formas y valores conservadores de un mundo perdido e idealizado, ya que como George Steiner afirma, en un mundo apocalíptico donde la decadencia de los sistemas occidentales de valores nos han dejado “una profunda, inquietante nostalgia por lo absoluto” * (Cit. en Hutcheon 2) es pasado irrecuperable ejerce un impacto emocional fascinante. Lo anterior es especialmente llamativo si reflexionamos en el hecho de que la nostalgia se ha convertido en una obsesión tanto en los medios masivos como en el arte. Ello nos da a pensar que la ironía y la nostalgia son ambas componentes clave de la cultura contemporánea.

* La traducción es mía.

De hecho, la nostalgia debe gran parte de su poder precisamente a su inaccesibilidad. La nostalgia mira al pasado como un pasado imaginario, idealizado a través de la memoria y el deseo presentes, en ese sentido, tiene más que ver con el presente real que con el pasado real. Opera, en palabras de Mikhail Bakhtin, mediante un proceso de “inversión histórica”: el ideal que no es posible vivir en el presente es proyectado en el pasado. Éste aparece simple, ordenado, fácil, bello y armonioso, y se compara con un presente que resulta complicado, contaminado, anárquico, confuso, difícil, feo y confrontativo. Sin embargo, paradójicamente es ese mismo pasado “idealizado” el que dio origen al presente decepcionante. En palabras de Frederic Jameson: “a history lesson is the best cure for nostalgic pathos” (cit. en Hutcheon 3), quien también aseveró que el posmodernismo, al situarse entre los polos de la nostalgia y la ironía, siempre corre el riesgo de caer en una nostalgia regresiva, o bien en una ironización trivial.

Dado que tanto la ironía como la parodia trabajan desde el interior de los sistemas que intentan subvertir, algunos han considerado al posmodernismo como un nuevo paradigma, que no reemplaza al humanismo liberal pero que sin duda lo trastoca. Linda Hutcheon señala que el posmodernismo puede marcar el lugar de la lucha por el surgimiento de algo nuevo en el ámbito literario: obras intensamente auto-reflexivas y a la vez, paradójicas en lo que ha llamado “metaficción historiográfica” (Hutcheon 5).

La metaficción historiográfica incorpora una auto-conciencia de la historia y la ficción como construcciones humanas siempre en reelaboración o reconstrucción a partir de las formas y contenidos del pasado. En otras palabras, la metaficción historiográfica siempre trabaja desde adentro de las convenciones con la finalidad de subvertirlas. Larry MacCaffery ejemplifica lo anterior con la novela de Gabriel García Márquez, Cien años de

soledad, misma que tiene un fuerte elemento auto-reflexivo, pero que a la vez trata poderosamente realidades políticas e históricas.

It has thus become a kind of model for the contemporary writer, being self-conscious about its literary heritage and about the limits of mimesis... but yet managing to reconnect its readers to the world outside the page. (Cit. en Hutcheon 5)

En A poetics of postmodernism, Linda Hutcheon señala que la mayoría de los teóricos del posmodernismo que lo consideran como una tendencia cultural dominante, coinciden en afirmar que se trata de una consecuencia de la disolución de la hegemonía burguesa del capitalismo tardío, y del desarrollo de la cultura de masas. Con base en esta afirmación, Hutcheon argumenta que es precisamente esta cultura de masas totalizadora, lo que el posmodernismo intenta desafiar mas no negar. En otras palabras, busca reafirmar la diferencia en contraposición con la identidad homogénea. El concepto de la “diferencia” aparece como una contradicción más del posmodernismo, ya que el término contrasta con la “otredad”, y no tiene un opuesto binario exacto contra el cual definirse. Se puede decir que la cultura posmodernista tiene en efecto una relación contradictoria con lo que comúnmente se denomina como la cultura liberal humanista dominante. No la niega, como algunos han afirmado, por el contrario, la debate desde su mismo interior, a partir de sus propias premisas (6).

Sin embargo, el posmodernismo rechaza la posibilidad de otorgar respuestas no provisionales a los temas de su interés. Rechaza, asimismo, imponer cualquier estructura, cualquier meta-narrativa. De hecho, como explica Lyotard, el posmodernismo se caracteriza por su incredulidad hacia cualquier meta-narrativa, y por ello, insiste en que aquellos que lamentan la “pérdida del significado” en el mundo o en el arte, realmente lamentan el hecho de que el conocimiento no se constituya más sobre una meta-narrativa.

Sin embargo, esto no significa que el conocimiento de alguna manera desaparezca (Cit. en Hutcheon 6).

En realidad, lo más importante del desafío que el posmodernismo supone para el humanismo liberal consiste en establecer un interrogante sobre la noción de consenso. Toda narrativa o sistema que nos permitió pensar en la posibilidad de definir un acuerdo público universal sobre cualquier tema, ahora es cuestionado por el reconocimiento desde perspectivas diferentes a la oficial, es decir, las “diferencias”. De hecho, el posmodernismo lanza una formulación extrema en la que establece que el llamado “consenso”, no es más que “la ilusión de consenso”, ya sea definido bajo los términos de una minoría (educada, sensible, elitista), o bien, mediante la cultura de masas (comercial, popular, convencional). Ambas manifestaciones pertenecen al capitalismo tardío, burgués, informático, y a la sociedad pos-industrial, una sociedad en la que la realidad social es estructurada mediante discursos. En la cultura de masas, el arte, según Susan Sontag, posmoderno adquiere la función de modificar la conciencia (Cit. en Hutcheon 8).

De una manera u otra, es indiscutible que el posmodernismo ha provocado la revisión del pensamiento y por lo tanto, ha socavado las bases del pensamiento occidental, generalmente etiquetadas como humanismo liberal.

3.3 La desaparición de las fronteras o la redefinición de los límites del arte.

El posmodernismo ha traído consigo un debate particular sobre los márgenes y los límites de las convenciones sociales y artísticas aceptadas. Por supuesto, la trasgresión de las convenciones aceptadas es una actitud típicamente posmoderna. En el arte, la discusión se centra sobre la pureza de los géneros artísticos, que han comenzado a hibridarse, ya sea

dentro de una misma disciplina, o bien, asimilando otras. Ya en 1969, Theodore Ziolkowski hizo notar que:

new arts are so closely related that we cannot hide complacently behind the arbitrary walls of self-contained disciplines: poetics inevitably gives way to general aesthetics, considerations of the novel move easily to the film, while the new poetry often has more in common with contemporary music and art than with the poetry of the past.(Cit. en Hutcheon 9)

Esta percepción se ha verificado e intensificado en las últimas décadas. Los límites entre los géneros se han debilitado y en ocasiones, desaparecido. Hoy en día, los géneros se consideran fluidos. No es posible distinguir con precisión los límites entre una novela y una colección de historias cortas; o una novela y un poema extenso, o bien, la misma novela y la biografía, la autobiografía y la historia.

Quizá la frontera trasgredida de manera más radical sea aquella que se trazó originalmente entre la ficción y la no ficción, y por extensión, entre el arte y la vida. Los textos rehúsan la omnisciencia y la omnipresencia de una tercera persona y se concentran más en diálogos entre una voz narrativa y un lector aludido. Otra opción la han planteado algunos autores que incorporan tradiciones distintas, como por ejemplo, la narrativa realista y el periodismo. En este caso, al texto literario se le acompaña de fotografías. La intención es liberar al lector de la necesidad de explicaciones totalizadoras. Otro ejemplo interesante lo ofrecen Jacques Derrida y Roland Barthes quienes borran las distinciones entre el discurso teórico literario y la literatura misma en sus trabajos. Rosalind Krauss ha llamado a este tipo de trabajo “paraliteratura”, y considera que ella pretende desafiar tanto el concepto de la separación tradicional entre la “obra de arte” y el dominio crítico académico:

The paraliterary space is the space of debate, quotation, partisanship, betrayal, reconciliation; but it is not the space of unity, coherence, or resolution that we think of as constituting the work of art (37).

Otro ingrediente presente en la mayoría de los contradictorios textos posmodernistas es la parodia que actúa mediante una relación de intertextualidad con las tradiciones y las convenciones de los géneros involucrados en el texto. La parodia es, de hecho, una estrategia típica del posmodernismo, como lo menciona Linda Hutcheon:

[...] Parody is the perfect posmodern form, in some senses, for it paradoxically both incorporates and challenges that which it parodies. It also forces a reconsideration of the idea of origin or originality that is compatible with other posmodern interrogations of liberal humanism assumptions [...] (11).

Es evidente, como lo menciona Hutcheon, que al generar textos mediante técnicas intertextuales, el posmodernismo derroca el culto a la autoría, y con ello, a la originalidad y la autenticidad. De hecho, algunos teóricos posmodernistas sostienen que la creación en base a pastiches textuales, lejos de considerarse una pérdida del estilo, constituye una liberación en la definición de la subjetividad y la creatividad que se obtienen al integrar en el texto el rol del arte y pensamiento históricos (11).

John Barth en su ensayo The Literature of Exhaustion, señala como características del arte posmodernista, el rechazo a la representación mimética en favor del juego auto-referencial, auto-reflexivo, mediante el empleo de las formas, convenciones e íconos del llamado “gran arte” y la literatura en la creación de nuevas obras de arte; también se rechaza el culto a la originalidad al reconocer la inevitable pérdida del origen en la era de la producción en masa; el rechazo se da hacia la trama y el personaje como convenciones artísticas significativas; y por último, el rechazo al concepto del “significado” mismo, calificándolo de ilusorio. (Barth 1 29-34).

La literatura del agotamiento tiene especial interés en la maneras en que el arte se mantiene vivo en la llamada era de las “soluciones finales”. Desde la muerte de Dios hasta la muerte del autor, John Barth intenta mostrar la necesidad de crear un lenguaje que responda a una sociedad profundamente tecnificada, pero que a la vez ofrezca nuevas opciones para re-concebir el legado de nuestras tradiciones culturales, es decir, en una literatura de reaprovisionamiento *-literature of replenishment-* (Barth 2 65-71).

3.4 El relato y la posmodernidad.

A partir de los aspectos de la posmodernidad que he revisado, puedo afirmar que el relato posmodernista resulta un producto paradójico, ambiguo y ambivalente, y se gesta a partir tanto de un homenaje, como de una crítica de la tradición literaria. Dicha tradición es tan extensa y variada que puede comprender cualquier tipo de literatura, desde la más antigua tradición oral inscrita en mitos, leyendas y fábulas, como aquellos elementos apenas decantados por las manifestaciones más actuales de la cultura de masas como el periodismo, la televisión o el cine.

Sin embargo, a fin de lograr estructurar una serie de rasgos característicos que bosquejen un texto posmodernista esbozamos la siguiente guía con base en las investigaciones que a este respecto elaboró Francisca Noguero (51) en su estudio del micro-relato posmodernista, pero que bien pueden aplicarse a textos un poco más extensos:

- Escepticismo radical, consecuencia del descreimiento en las meta-narrativas y en las utopías. Para demostrar la inexistencia de verdades absolutas, se recurre frecuentemente a la paradoja y al principio de contradicción.

- Textos ex-céntricos, que privilegian los márgenes frente a los centros canónicos de la Modernidad. Esta tendencia lleva a la experimentación con temas, personajes, registros lingüísticos y formatos literarios que habían sido relegados hasta ahora a un segundo plano.
- Golpe al principio de unidad, por el que se defiende la fragmentación frente a los textos extensos y se propugna la desaparición del sujeto tradicional en la obra artística.
- Obras “abiertas”, que exigen la participación activa del lector, ofrecen multitud de interpretaciones y se apoyan en modos oblicuos de expresión como la alegoría.
- Virtuosismo intertextual, reflejo del bagaje cultural del escritor (nostalgia) y por el que se recupera la tradición literaria aunando el homenaje al pasado (pastiche) y la revisión satírica de éste (parodia).
- Recurso frecuente al humor y la ironía, modalidades discursivas que adquieren importancia por definirse como actitudes distanciadoras, adecuadas para realizar el proceso de carnavalizar la tradición, fundamental en el pensamiento posmoderno.

3.5 Marcas de género y parodia.

En una narración breve, todo lo narrado debe ser conciso ya que se carece de la posibilidad de dar explicaciones amplias sobre situaciones, personajes y acciones, por lo tanto, el autor puede recurrir a elementos intertextuales provenientes de fábulas, mitos, leyendas, cuentos

populares, géneros periodísticos, entre otros que le proporcionen el contexto necesario y suficiente para el desarrollo de un esquema narrativo breve.

El hipertexto, como lo definió Genette, “es todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple, o por transformación indirecta, diremos imitación [...] así la architextualidad generica se constituye casi siempre, históricamente, por vía de imitación [...] y por lo tanto de hipertextualidad” (17). En otras palabras, cuando observamos un relato en el que hay mezcla de géneros o architextualidad genérica, se debe muchas veces a que es un hipertexto que deriva por transformación indirecta de un hipotexto. Esta transformación, como lo indica Genette es paródica, es decir la desviación de un texto por medio de un mínimo de transformación (37). La parodia literaria funciona eficazmente cuando se realiza sobre textos breves lo bastante conocidos para que el efecto de transformación sea perceptible, aunque es posible que según el grado de incompetencia del lector, el texto se deleve con mayor o menor dificultad, si esto ocurre, el efecto paródico se pierde. Por ello, son especialmente eficaces para este proceso, las formas mediatizadas, los cuentos o narraciones tradicionales o canónicos, así como aquellas que pertenecen a la cultura popular (Rojo, 44-45).

Algunas de las formas literarias de las que se sirve la parodia son:

- los géneros gnómicos (sentencias y reglas morales escritas en pocos versos)
- el aforismo (la sentencia breve y doctrinal)
- la alegoría (la obra o composición literaria en la que hay elementos que representan otros diferentes)
- la anécdota (relato breve de hecho curioso que se hace como ilustración, ejemplo o entretenimiento)

- el caso (narración de un suceso)
- el chiste (suceso gracioso)
- el ejemplo (caso para que se imite o evite)
- la fábula o apólogo (ficción alegórica con enseñanza moral)
- la ocurrencia (pensamiento agudo u original)
- la parábola (narración de un suceso fingido del que se deduce una enseñanza moral)
- el proverbio, la sentencia, el adagio y el refrán (dichos breves que sintetizan una doctrina o moral).

Estos textos se han parodiado, y la transformación convierte su seriedad en humor, y el sentido moral en un pragmatismo cínico, irreverente y subversivo. En el relato posmoderno podemos agregar manifestaciones lingüísticas y culturales más actuales. Estas parodias, Genette las denomina como “parodia mínima”, y se definen porque en ellas se toma literalmente un texto conocido para darle una significación nueva, modificando tanto como sea posible o necesario, las palabras (27).

El relato, íntimamente relacionado con el cuento, ha demostrado a lo largo de la historia una facilidad transgénica importante, ya que posee una gran disposición para el cambio y la permeabilidad. Esto lo podemos constatar en la manera en que el nuevo relato, que sólo mantiene su característica esencial de la brevedad, se ha asimilado a otros ámbitos discursivos como el anuncio publicitario, la nota periodística o el informe policial. Las nuevas estructuras han abandonado el purismo y exploran nuevas posibilidades estéticas. La hibridación y la intertextualidad posmodernas no pretenden imponer nuevos modelos sino proponer y descubrir otros campos.

3.6 Conclusiones.

En el capítulo siguiente, se expone el análisis de varios relatos de la escritora argentina Luisa Valenzuela. Durante esta exposición haré referencia a los aspectos del posmodernismo comentados que son apreciables en sus textos, y señalaré puntualmente cómo mediante el uso de las estrategias explicadas, la autora es capaz de construir un discurso subversivo que se dirige principalmente a cuestionar los conceptos de género establecidos por la tradición cultural occidental y el sistema falologocéntrico dominante.

3.6.1 Textos citados.

Barth, John. "The Literature of Exhaustion". The Atlantic: Postmodernist fiction in the Atlantic. 2 de agosto de 1967: 29-34.

Barth, John. "The Literature of Replenishment". The Atlantic: Postmodernist fiction in the Atlantic. 1980: 65-71.

Conte, Joseph. "The Poetics of Postmodernism". Literary Theory. University of Buffalo. En línea. Internet 21 de marzo de 1998. Disponible en:
<http://www.acsu.buffalo.edu/~jcont/651Description.html>

Foucault, Michel. Historia de la Sexualidad. 2 El uso del placeres. 4 vols. México: Siglo XXI, 2000.

Genette, Gerard. Palimpsestos. La literatura en segundo grado. Madrid: Taurus, 1989.

Hutcheon, Linda. A poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. Nueva York: Routledge, 1988.

Hutcheon, Linda. "Irony, Nostalgia and Postmodern". Criticism. University of Toronto. En línea. Internet 3 de marzo de 1998. Disponible en:
<http://www.utlink.utoronto.ca/www/utel/criticism/HutchINP.html>

Krauss, Rosalind. "Poststructuralism and the 'The Paraliterary'". October 13. 1980: 36-40.

Lentricchia, Frank. After the New Criticism. Chicago, Ill: University of Chicago Press, 1980.

Liotard, Jean-François. The Posmodern Condition: A Report on Knowledge, trad. Geoff Bennington y Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

Noguerol, Francisca. "Micro-relato y Posmodernidad: Textos nuevos para un final de milenio". Revista interamericana de bibliografía. Comp. Sara Meneses. Washington, EUA: 1996. 49-64.

O'Grady, Kathleen. "Theorizing-Feminism and Postmodernity: A Conversation with Linda Hutcheon". Woman Studies. Trinity College, University of Cambridge. En línea. Internet 22 de marzo de 1998. Disponible en:
<http://www.bailiwick.lib.uiowa.edu/wstudies/hutcheon.html>.

Rojo, Violeta. "El minicuento, ese (des)generado". Revista interamericana de bibliografía. Comp. Sara Meneses. Washington, EUA: 1996. 39-47.

Ubicación geográfica y...

Ubicación geográfica y muy precisa de la duda:
Exactamente en algún punto entre mi sofá y mi mesa de
trabajo. La distancia entre uno y otra no es grande. Es
infranqueable.

Luisa Valenzuela (Libro que no muere, 1980)

Capítulo IV: Análisis literario y de género en relatos cortos de Luisa Valenzuela.

4.1 Modelo de análisis.

El análisis de los relatos de Luisa Valenzuela se realizará a partir de la metodología propuesta por Gloria Prado en su libro Creación, Recepción y Efecto. Por lo tanto, se reconocen cinco niveles de análisis estructurados con base en la teoría hermenéutica y fenomenológica de Roman Ingarden, expuesta en La obra de arte literaria, y en la teoría de la recepción de la triple mimesis de Paul Ricoeur.

Resumiendo lo anterior, y en forma esquemática, la metodología es la siguiente:

Primer nivel. Lectura y análisis del texto.

Objetivo: saber lo que se dice y cómo se dice.

Acciones: Análisis estructural del texto literal o manifiesto (léxico, fonético, gramatical, retórico, semántico, semiótico, simbólico).

Segundo nivel. Interpretación o exégesis.

Objetivo: interpretar, a través del texto manifiesto, lo que se dice de manera implícita o evocada. Análisis del contenido latente.

Tercer nivel. Reflexión hermenéutica.

Objetivo: reflexionar sobre la interpretación hecha de lo interpretado y sobre lo mismo interpretado. Análisis del texto manifiesto y contenido latente.

Cuarto nivel. Apropiación de la reflexión.

Objetivo: Asumir la reflexión propia sobre la interpretación realizada y lo interpretado. Análisis del texto manifiesto y contenido latente. Exégesis y propia reflexión.

Quinto nivel. Referencia de la reflexión hermenéutica a la autorreflexión, a la autocomprensión y a la comprensión de la circunstancia propias.

En el primer nivel, abordaré cada obra a partir de su contenido explícito y estructura evidente. La finalidad es determinar qué es lo que la obra habla en forma directa para luego pasar al segundo nivel propuesto en el proceso de análisis donde me centraré en la apropiada interpretación del lenguaje simbólico. Revisaré en particular las representaciones simbólicas de género que sea posible identificar en los textos, ya sea que abreen en la tradición cultural o bien, que respondan las representaciones o simbolizaciones que actualmente nutren a la crítica literaria feminista en lo referente a cuestiones de identidad, subjetividad, diferencia, clase biológica y social. Procederé guiada por los conceptos comentados en el capítulo dos, a fin de descubrir el contenido latente en el texto de todo aquello que se dice de manera implícita y evocada.

En el tercer nivel, realizaré una reflexión hermenéutica, mi objetivo es demostrar que en el relato corto de Luisa Valenzuela se desarrolla, a partir del estrato de los aspectos esquematizados, un registro de género que proyecta un discurso subversivo sobre la condición de las mujeres en la sociedad. La tarea consiste en determinar cómo Valenzuela a

través del estrato de los aspectos esquematizados de género proyecta un conjunto de circunstancias, y a su vez, un correlato presente fenoménicamente e intencionado significativamente por el que construye un registro de género específico, reconocible a través de rasgos explícitos e implícitos en el texto

En el cuarto nivel, retomaré el correlato proyectado por los aspectos esquematizados y procederé a elaborar una reflexión sobre lo interpretado, su intencionalidad y posibles lecturas. Para este fin, emplearé el modelo de obra estratificada (Ingarden) en conjunción con el modelo de la triple mimesis (Ricoeur) y señalaré las implicaciones en el proceso de apropiación de los relatos debido a la presencia de aspectos esquematizados del género que condicionan e inciden en la(s) lectura(s) de su obra.

Por último, demostraré cómo las obras de Valenzuela se inscriben en la literatura de género, y lo hacen concretamente, mediante técnicas empleadas en la llamada cultura posmodernista. Los últimos dos niveles de análisis se realizarán con base en la teoría de la triple mimesis propuesta por Paul Ricoeur, cuyos aspectos más relevantes son los que conciernen a los procesos de prefiguración, configuración y refiguración de la obra

Cabe recordar, según lo señala Prado, que el modelo de interpretación de Paul Ricoeur está sujeto a contingencias, por lo que la comprensión de un texto literario deberá ser necesariamente mediatizada por el análisis de los signos, los símbolos y los textos escogidos que lleven a la instauración de la polifonía del sentido. El lector siempre percibe el mundo de la obra según sus propias capacidades, por lo que mi tarea consistirá en la actualización del discurso de cada relato corto de Valenzuela. Para lo anterior es indispensable un proceder rigurosamente reflexivo que integre el discurso de la obra, el de la tradición literaria y el del intérprete.

4.2 Análisis de la obra estratificada.

El análisis de los relatos se realizará bajo el enfoque fenomenológico propuesto por Roman Ingarden en su libro La obra de arte literaria, y para los propósitos de este estudio me centraré en indagar sobre la construcción de los aspectos esquematizados del género en el relato corto de Luisa Valenzuela. Retomando a Ingarden, consideraré que la obra de arte literaria es por naturaleza una formación estratificada. Los estratos, en su conjunto, constituyen la esencia de la obra. Realizaré un breve recorrido analítico por cada uno de estos estratos y su expresión en la obra de Valenzuela cuando ello sea pertinente relevancia para los propósitos de esta investigación.

A continuación haré una mención sucinta del modelo propuesto por Ingarden, a manera de recordatorio. El primer estrato es el de los “sonidos verbales” o estrato fonético, basado en la materia fónica. El segundo es el de la unidades de sentido, de “sentidos verbales” y de los sentidos de las oraciones o enunciados; éste es el estrato semántico. El tercero es el estrato de los objetos proyectados y representados; los objetos son proyectados en los “conjuntos de circunstancias” por los “estados de asuntos”; son los correlatos intencionales de las oraciones. El cuarto, que nos ocupa en forma particular mas no exclusiva, es el de los “aspectos esquematizados”. Dichos aspectos son definidos por el autor como las percepciones que están en contacto continuo con los actos de conciencia, y que permiten la representación intencional de una cualidad, en este caso del género, que está presente fenoménicamente y no sólo intencionado significativamente. Mi tarea radica en determinar la forma en la que Luisa Valenzuela realiza artísticamente la construcción de este estrato en sus relatos, y posteriormente, comprender su intencionalidad y significación.

4.3 Análisis de relatos cortos de Luisa Valenzuela.

4.3.1 Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja.

El primer relato que nos ocupa es Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja. Este cuento forma parte de la colección Cuentos del Hades. Título en el que es posible identificar una primera intencionalidad de la autora, al introducir una “variante mínima”, como señala Genette por la que parodia el concepto tradicional de “cuentos de hadas”. Al cambiar la palabra “hadas” por “Hades”, Valenzuela emplea una paronomasia que cambia radicalmente el significado del reino de las hadas, dulcemente fantástico, por el de los muertos, el infierno mítico. Esta operación despoja de ilusión al lector; en estos cuentos, nos dice Valenzuela, hallaremos fantasía pero de un tipo totalmente distinto al que se suele esperar de la literatura fantástica infantil.

En Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja, Valenzuela retoma el tradicional cuento de La Caperucita Roja, para con este material elaborar un texto hipertextual, como lo señala Genette, un texto derivado de otro por la vía de la imitación. La selección de este texto resulta afortunada ya que se trata de un cuento popular ampliamente conocido, cuyas reescrituras se han realizado tanto en forma escrita como en medio más modernos tales como la televisión y el cine. Por lo tanto, la utilización de este texto induce en el lector cierta curiosidad por conocer la forma “original” en la que la autora dará tratamiento a la versión básica. Sucede, que el lector en vez de rechazar el texto por “conocido”, es precisamente por “conocido” que suscita mayor interés.

El texto, como ya se mencionó, se construye a partir del cuento popular. Los personajes son básicamente los mismos: una niña, apodada Caperucita Roja porque viste

una capa roja, la madre, la abuela de la niña y el Lobo Feroz. Caperucita Roja, como en la versión tradicional, es enviada, con una canasta que guarda obsequios, a casa de su abuelita. Previo a comenzar el trayecto, la madre la advierte sobre las precauciones y la prudencia de las que deberá hacer acopio durante la travesía. Caperucita escucha a la madre y parte.

En esta versión del cuento, Caperucita se distrae por el camino, y aunque sabe que el Lobo Feroz la asecha, muestra una actitud ambivalente hacia él. Durante el camino, en ocasiones la niña desea el encuentro con el Lobo y en otras, lo desdeña o lo rehuye. Valenzuela, nos sugiere vagamente, que Caperucita tiene otros encuentros durante el trayecto: “A veces con tal de no sentirlo duermo con el primer hombre que se me cruza, cualquier desconocido que parezca sabroso” (Valenzuela 1 66). Los posibles encuentros amorosos de Caperucita con el Lobo o con hombres desconocidos –sabrosos- aparecen como situaciones contingentes.

Caperucita sostiene un encuentro trascendental con un espejo mágico, presumiblemente el mismo que se menciona en el cuento de Blanca Nieves y que era empleado por la reina madrastra para indagar sobre la supremacía de su belleza. Este es un recurso más de la intertextualidad, y la autora utiliza al espejo como el medio para develarle a Caperucita su “verdadera identidad”. El espejo la refleja, y en ese reflejo, Caperucita reconoce a su madre, se reconoce a sí misma y exclama, “Me reí, se río, nos reímos” (Valenzuela 1 66). Existen en la obra otras referencias intertextuales a cuentos de hadas, por ejemplo, la alusión al cuento de La princesa y el sapo encantado que se manifiesta cuando Caperucita se pregunta: “¿Cuántos sapos habrá que besar hasta dar con el príncipe?”(64). En este caso, la protagonista se interroga sobre su porvenir incierto que más bien le parece plagado de calamidades amorosas representadas por los sapos a quienes habrá de besar, antes de encontrar al “verdadero” amor, el príncipe.

Caperucita llega a casa de la abuelita. En el camino ha ido agregando a su canasta múltiples objetos, piensa que su caudal se ha incrementado notablemente con respecto al que le entregó su madre. Entonces, nos percatamos que Caperucita ha sufrido una transformación radical. Su caperuza ahora está raída y descolorida, ha perdido su esplendor original, y a la vez ella misma, se ha transformado en el Lobo Feroz sobre el que tanto la advirtió su madre.

Caperucita-Lobo se halla a la abuelita, a quien dice encontrar “muy cambiada” a pesar de nunca haberla visto antes. Se saludan, y la abuelita invita a Caperucita a meterse con ella en la cama. Entonces, tiene lugar el famoso y tradicional diálogo del Lobo con la Caperucita. En este instante la diferencia de identidad entre ambos personajes queda completamente anulada, ya que es la abuelita quien recita las líneas que en la versión popular del cuento corresponden al Lobo. Por otra parte, Caperucita, transformada en Lobo, exclama, en un acto de auto-conciencia, “La reconozco, lo reconozco, me reconozco” (Valenzuela 1 70) y entonces, es devorada enteramente por la abuelita-Lobo-Caperucita-madre.

La narración avanza mediante voces alternadas: la madre, la Caperucita, el Lobo, la Caperucita-madre, la Caperucita-Lobo, la abuelita y la abuelita-Lobo. Domina, sin embargo, la voz de Caperucita, que otorga coherencia al relato mediante un monólogo interior sostenido a lo largo del texto, y que además se caracteriza por un fluir psíquico espontáneo, travieso e incluso perverso. Este monólogo interior de la Caperucita se traslapa con la voz, también interior, de la Caperucita-madre.

Los diálogos “exteriores” entre Caperucita y los otros personajes o voces, se presentan en forma ambigua, es decir, que no se sabe con certeza si estos diálogos en efecto tienen lugar o son simulacros de diálogo gestados exclusivamente en la mente de la

protagonista, a los que el lector tiene acceso por una facultad omnisciente. La autora nunca emplea en estos diálogos el guión de entrada de voz, de esta manera, el lector puede suponer lo que quiera o lo que pueda, el flujo psicológico es totalmente libre y deambula erráticamente a través de la hoja. Sólo podemos dar cuenta de un único guión de entrada de voz que precede el tradicional parlamento que el Lobo-abuelita le dirige al Lobo-Caperucita: “ –Abuelita, qué orejas tan grandes tienes, abuelita, qué ojos tan grandes, qué nariz tan peluda” (70).

La narración transcurre en tiempo presente, por lo cual, el plano temporal parece indefinido, no tiene ningún tipo de acotación. Aunque es evidente que el trayecto comenzó en algún momento, y terminó al llegar Caperucita a casa de la abuelita, no existen marcas temporales precisas. Caperucita dice haber dormido en el bosque, más aún, dice haber dormido a veces sola y en otras, acompañada, no se sabe entonces cuánto tiempo duró el recorrido. De hecho, existen varias alusiones que sugieren que la temporalidad del relato responde a un modelo infinitamente circular, lo cual nos puede indicar una muy probable influencia borgeana. Esto lo podemos constatar cuando Caperucita dice: “la madre soy yo y desde mí mandé a mí-niña al bosque” (Valenzuela 1 67); “No tengo apuro por llegar y encontrar respuestas, si las hay” (68); “Ya habrán salido otras caperucitas por el bosque a juntar sus frutillas. No las culpo. Alguna hasta quizá haya nacido de mí” (69).

En cuanto a los planos espaciales, el relato tampoco ofrece muchas seguridades. “El bosque” es un lugar inasible y mudable. Al principio, el “bosque” tiene “árboles muy altos y enhiestos” (61), presenta “algunas sendas muy abruptas o giros en el camino del bosque que pueden precipitarme a los abismos”(62), después Caperucita se encuentra “avanzando por su camino umbroso”(63), luego “el bosque se va haciendo tropical, el calor se deja sentir... Hay frutas tentadoras por estas latitudes. Muchas al alcance de la mano.” (64),

“Llueve mucho en esta zona y una puede llegar a sentirse sola” (65), “el bosque poco a poco va cambiando de piel. Tenemos que movernos entre cactus de aguzadas espinas o avanzar por pantanos... me encuentro de nuevo avanzando a solas en el bosque de siempre”(67), “cuando por fin llego a la puerta de su prolija cabaña hecha de troncos” (69).

Las representaciones de tiempo y espacio son subjetivas, no obedecen a ninguna ley física del mundo objetivo, ni actúan como guías de una región confusa, en ocasiones, indescifrable. Valenzuela no pretende anclar su historia de Caperucita en ningún lugar, en ningún momento.

Podemos concluir, en este sentido, que la estructura formal del relato no recae ni en su(s) narrador(es), ni en su definición de los planos temporal y espacial. El único anclaje que nos provee la autora yace en la hipertextualidad, en el cuento tradicional, del que conserva la estructura fundamental. Siguiendo a Propp, podemos advertir que el relato de Valenzuela conserva en gran parte la morfología del cuento popular, y con ella las funciones correspondientes: a la heroína se le impone una tarea, se la envía lejos a cumplirla y se le da la advertencia de la existencia de un antagonista. La heroína es perseguida, el perseguidor la engaña, con lo cual la heroína se convierte en víctima y el perseguidor la devora. No obstante, en la versión de Valenzuela, la heroína-víctima no consigue la salvación y tampoco el antagonista recibe un castigo, en ello, discrepa de la versión tradicional (86).

En lo que respecta a la estructura estratificada del relato, sólo señalaré algunos puntos que me parecen esenciales para los fines de este estudio. En el estrato fonético, es importante percibir que el lenguaje empleado en el relato no corresponde a un uso neutral del español, sino por el contrario, se encuentra finamente matizado de expresiones dialectales argentinas, y este hecho impacta de tal manera, que los objetos representados y

conjuntos de circunstancias aluden directamente a un ámbito cultural concreto, el argentino. Esto es notorio en expresiones tales como: “Le dije toma nena”(61), “Pero si a vos también te gustan, mamá”(62), “!Tu madre, boluda!”(66).

En lo referente al estrato de la unidades de sentido, el estrato semántico, se hallan en el texto de Valenzuela, expresiones de significado semántico ambivalente, lo cual corresponde al planteamiento general del relato. Ejemplos de esto lo encontramos en expresiones tales como: “Me as/gustan”(62), “mí-niña”(67), “Consustanciadas”(67), “Los sabrosos”(67), “Feroz era mi lobo”(69). Estas expresiones se distinguen por poseer una polifonía singular, es decir, desde el primer momento en que el lector las enfrente, necesariamente leerá más de un significado explícito.

Otra característica presente en este estrato pero que también incide en el nivel fónico es el uso recurrente de la aliteración, la enumeración y la gradación. Existen múltiples ejemplos de esto en el texto, mencionaremos solamente algunos: “el largo larguísimo camino”(61), “mi tierna niñita cándida, inocente, frágil, vestidita de rojo”(64), “Hay frutas tentadoras... Hay hombres como frutas: los hay dulces, sabrosos, jugosos, urticantes”(64), “Búúú, lobo, globo, bobo, le grito”(66).

Los aspectos esquematizados, que Ingarden define como las percepciones que están en contacto continuo con los actos de conciencia y que permiten la representación intencional de una cualidad, se presentan en este relato de manera explícita y simbólica o latente. Dado que los aspectos esquematizados en cualquier texto son múltiples, acotaremos nuestro análisis a aquellos que nos interesan en particular, los referentes a la construcción del género.

Los aspectos esquematizados de género aparecen en forma explícita desde la selección intencional de la autora de tomar como hipotexto un cuento popular que narra la

peligrosa travesía de una niña por orden de su madre para alcanzar a su abuela. Los tres personajes representan estadios de la vida femenina. A ello podemos agregar otra indicación explícita de la autora, quien la proporciona en el título mismo del cuento, Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja. El título bien puede invertirse: yo soy Caperucita Roja si esto es la vida. Y lo es, puesto que la autora, si bien no maneja marcas temporales objetivas (horas, meses, años) específicas, sí da cuenta de las transformaciones del paisaje, del clima, del cuerpo, la mente y el alma de la heroína. El recorrido de Caperucita, es un viaje vital, es decir, uno en el empeñará la vida entera para poderlo concluir. En su camino, a la cesta que lleva y que de entrada contiene el bagaje heredado de su madre, irá agregando el que ella misma se consiga, fruto de su propia experiencia.

Desde el punto de vista simbólico, el relato guarda la estructura de las “matruskas” rusas, y es a través de la voz de la madre que surge del inconsciente de la hija, del reflejo en el espejo, y del reconocimiento de la abuelita que “cambió mucho”, aunque no la hubiera visto antes, que todas y cada una de las mujeres son una única mujer, por ello las distintas voces se enhebran, todas las voces son una. El discurso, en apariencia incoherente, casi esquizofrénico responde a lo que Kristeva denominaría como una expresión de lo semiótico, de la cora. Esto mismo se observa en toda la narración, donde los aspectos lúdicos, sensoriales, reprimidos y marginales, son privilegiados sobre un formato anecdótico, centralizado, racional, que respondería al orden simbólico falologocéntrico.

La sexualidad de la protagonista tampoco queda intacta. La Caperucita Roja prueba todas las “frutas jugosas a su alcance”, la relación con los hombres aparece como algo incidental, sin trascendencia. El momento climático de la experimentación de la protagonista sucede cuando se transforma en el Lobo Feroz. Es en este punto del relato donde explota el equívoco, donde la identidad sexual de Caperucita se violenta y disuelve

completamente. Siguiendo a Foucault, podemos decir, que la distinción entre opresores y oprimidos se borra, la diferencia sexual se anula, y se convierte, como diría Butler, en puro acto performativo.

El aspecto esquematizado de género se produce en este relato mediante una doble estrategia. La escritura “femenina” en el sentido empleado por Cixous, Irigaray y Kristeva, y por otro lado, el discurso subversivo, consistente en la elaboración de un hipertexto que reescriba una posibilidad de la femineidad. La Caperucita Roja se inscribe en el compendio de las meta-narrativas producidas por el orden falologocéntrico, por ello la re-escritura de Valenzuela la plantea como una Odisea posmoderna en busca de la identidad femenina. En este tránsito, la protagonista a semejanza de Ulises, tiene como origen y destino su propio ser.

El viaje de Caperucita, como todo viaje tiene un destino, pero ese final es a su vez como un reinicio. La abuelita-lobo devora a caperucita-madre-lobo, la materia retorna al origen. De hecho, la protagonista se entrega para ser devorada, en un acto de reconocimiento:

Y cuando abro la boca para mencionar su boca que a su vez se va abriendo,
acabo por reconocerla.
La reconozco, lo reconozco, me reconozco.
Y la boca traga y por fin somos una.
Calientita. (70)

Podemos percatarnos, con base en la frase “La reconozco, lo reconozco, me reconozco”, en el uso de los pronombres, femenino, masculino y personal, que Caperucita ha reconocido su naturaleza múltiple y compleja. Nos encontramos frente a un aspecto esquematizado de género muy efectivo, construido a partir del lenguaje con toda su carga polifónica reforzada por los recursos retóricos. La representación del género en esta frase,

reafirma su naturaleza performativa, y nos permite comprender que la protagonista emprendió el viaje a través del bosque para hallarse a sí misma, en el camino halló muchas cosas, algunas las cargó consigo, otras las dejó atrás, al final halló una respuesta que sólo puede ser cifrada en ese lenguaje del que habla Cixous, inestable y auto-referencial.

A partir de las características comentadas sobre Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja, podemos afirmar que el conjunto de circunstancias genera un correlato intencional de un balance extraordinariamente complejo, ya que se construye en forma hipertextual sobre un texto popular que en su versión básica procura mantener asideros con la realidad objetiva, pero que para los fines que persigue la autora, se violentan y fracturan, se golpea el principio de unidad. El relato se descentra, los personajes, se transforman en voces que no sabemos con precisión quién emite; el tiempo y el espacio tampoco son estables, el relato es móvil y fluctuante, en palabras de Kristeva: femenino.

4.3.2 La reconozco, lo reconozco, me reconozco: la triple mimesis.

Paul Ricoeur, en su teoría de la triple mimesis, establece tres momentos a considerar en el análisis de la obra literaria: la prefiguración, la configuración y la refiguración. El momento de la prefiguración del relato Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja se funda principalmente sobre el hecho de que el texto se genera como un hipertexto, donde el hipotexto referido es un cuento popular ampliamente conocido. Un cuento que se inserta en el cuerpo de la meta-narrativa occidental, y que por siglos ha divulgado un discurso falologocéntrico sobre la esencia femenina y los “riesgos” que enfrenta. Un cuento didáctico-moral por antonomasia. La lectura de La Caperucita Roja, siempre supone un acercamiento crítico a la trayectoria de la niña en el proceso de convertirse en mujer, y en

las dificultades y riesgos que ello implica social y culturalmente. Es evidente, que Valenzuela, elige el texto por algunas de estas razones.

A continuación, el momento de la configuración corresponde a la actual estructura elaborada por Valenzuela, para ello, la escritora empleó diversas técnicas que fácilmente podemos identificar en el repertorio de la escritura posmoderna: el escepticismo hacia el discurso unívoco, con el consecuente denostamiento de la interpretación absoluta de un texto; la reescritura de textos nostálgicos (y qué hay más nostálgico que Caperucita Roja), la parodia que se logra a través de un efecto de incertidumbre, cuando ya nadie puede afirmar quién es el bueno y quién el malo de la historia, es decir, no es posible resolver la oposición binaria tradicional del orden simbólico falologocéntrico; y finalmente, el humor y la ironía punzantes. Además, Valenzuela también introduce otros recursos formales y estilísticos que refuerzan las posturas anteriores y que sirven para deconstruir el texto original tanto en forma explícita como implícita o latente. La parodia es el elemento estructural más importante del que se hace uso en este relato, ello permite a la autora, remover las estructuras enmohecidas de la representación del desarrollo de una niña en su trayecto hacia convertirse en mujer. Como se señaló en el capítulo tres, las posturas posmodernas rescatan los discursos tradicionales para actuar desde dentro de ellos y subvertirlos.

La refiguración, el último momento de la triple mimesis, ocurre cuando el lector que conoce los aspectos generales más sobresalientes de la narración original, y es posible que también conozca otras versiones, accede a leer una versión más. Por esta razón, se puede esperar que el lector esté dispuesto a aceptar las modificaciones que la autora quiera introducir en el texto, y por lo tanto también esté dispuesto a esforzarse en interpretarlas, comparándolas con el original. Esta estrategia, como se señaló en las consideraciones sobre

la escritura posmodernista hechas en el capítulo tres, suele resultar muy eficaz para proponer al lector una lectura novedosa de un texto viejo. El lector se convierte en co-autor, en cómplice. La finalidad del texto, en este sentido es clara: consiste en proporcionar una nueva perspectiva sobre un tema antiguo, y entre lo más antiguo, figura sin lugar a dudas los conceptos y representaciones de género en la cultura occidental.

Para concluir el análisis de Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja, quiero decir que toda niña, toda mujer, puede reconocerse en el cuento de la Caperucita Roja, ello permite al relato de Luisa Valenzuela acceder a las masas para replantear el problema de la identidad y del género dentro del pensamiento cultural dominante; por lo tanto pone de manifiesto un registro político intencional.

4.3.3 Tango.

Tango pertenece a la colección de cuentos llamada Simetrías de 1993. Como su nombre lo indica, la historia surge en torno al famoso canto y baile argentinos, el tango. El relato es sobre el tango, sobre cómo lo baila la protagonista, de lo que siente cuando lo baila, de lo que le ocurre cuando lo baila, de lo que le ocurre –si es que “algo” realmente ocurre– cuando no está bailando. El tango, en este sentido, ocupa la totalidad de la vida de Sandra, quien se hace llamar Sonia, cuando baila. La protagonista está constituida por un desdoblamiento esquizofrénico de su personalidad: Sonia cuando baila, y Sandra, cuando no es nadie.

En el relato confluyen distintas voces. No existe un narrador hegemónico que concentre toda la acción o el pensamiento. La voz de la protagonista sirve de guía a la narración, y se interrumpe para dar lugar a otras intervenciones. La narración comienza

cuando Sandra nos informa “Me dijeron”(Valenzuela 2 187). A partir de allí, su voz es silenciada para dar paso a otra, en segunda persona, en modo imperativo, que la reconviene sobre su conducta en el salón de baile donde se encuentra y que es lugar en que se inicia y concluye el relato. La voz instruye a la protagonista, le aconseja, le señala sobre cómo comportarse “como mujer” para acceder al territorio del baile, a la región del tango. Al terminar la amonestación, Sandra continúa la narración mediante un monólogo interior, hasta el momento en que entabla un diálogo con un hombre que la saca a bailar. Situación inusual, porque a ese salón, la gente viene a bailar y no a otra cosa. Al principio, la relación de baile marcha excelentemente, tanto que parece que podrá aspirar a un nivel más íntimo, pero de pronto sucede una diferencia entre Sandra y su pareja, y esto rompe toda posibilidad de acoplamiento y se separan tan abruptamente como se juntaron.

El tiempo objetivo en la narración es prácticamente inexistente. Domina el esquema, el tiempo subjetivo y el fluir psíquico de la protagonista, que transcurre en unidades de tiempo indeterminadas y que por los asuntos narrados nos es imposible precisar. Habla, sin embargo, de “el sábado” o de “algunos sábados”, los días que baila, y los sábados son los únicos días relevantes para ella. Nos configura un plano temporal compuesto exclusivamente de “sábados”, elemento temporal donde la vida existe, ya que “El resto de la semana transcurre banalmente”(189).

El espacio está configurado por el salón de baile, y podemos afirmar que se limita a él, éste es el centro del universo de Sandra, su geografía, la describe con pinceladas gruesas pero certeras: el mostrador, la caja registradora, el baño de los hombres, la puerta vaivén, la mesa cerca del mostrador, la pista, la columna y el lugar donde habita Sandra, a “treintipico” cuerdas del salón de baile, del centro del universo.

El lenguaje, es argentino, pero en este texto aparece constante la metáfora, como las referencias náuticas que emplea la autora para describir el comienzo del baile de una pieza, y que dan idea del excitante inicio de un viaje: “él me pondrá el brazo alrededor de la cintura y zarparemos. Con las velas infladas bogamos a pleno viento si es milonga, al tango lo escoramos... Dejo volar un pie, me escoro a estribor”(188).

“Pongo la mujer en punto muerto, me decía el maestro y una debía quedar congelada en medio del paso para que él pudiera hacer sus firuletes”(188), constituye una metáfora extraordinaria de la reificación del cuerpo femenino, que se torna objeto para cederse al hombre, para permitirle “hacer sus firuletes”. Una perfecta imagen de la pasividad femenina consciente frente a la actividad masculina, y ello traducido a un rito: “Todo un ponerse, por parte de los hombres, que alude a otra cosa. Eso es el tango. Y es tan bello que se acaba aceptando” (189). Tanto placer causa a Sandra bailar tango, que se le rinde y confiesa: “Lo amo. Al tango. Y por ende a quien, transmitiéndome con los dedos las claves del movimiento, me baila”(189). A Sandra-Sonia “la” bailan, adora a la pareja que la objetiviza, que la posee, la usa, la baila. Sin embargo, todo esto es posible únicamente a través del lenguaje corporal de los dedos en tecleteando en su espalda, de los pies que le señalan el camino a seguir, de las miradas que la fichan, de los leves movimientos de cabeza –los cabeceos sutiles -, las sonrisas y las risas, lo demás música y silencio: gracias a todo esto, la comunicación es perfecta, sincronizada, sublime, completa, y ello desemboca en el vuelo majestuoso que emprende Sandra-Sonia en la pista, ajena a toda realidad agobiante. Sin embargo, en el momento en que la comunicación se vuelve verbal, el encanto se rompe.

Sandra-Sonia nos narra cuando aquel hombre que la condujo a un ángulo retirado de la pista, y para su sorpresa, ¡le habló!, “Y no como aquel, tiempo atrás, que sólo habló para

disculpase de no volver a dirigirme la palabra, porque yo vengo acá a bailar y no a dar charla. No. Éste me hace un comentario general, es conmovedor”. Y Sandra-Sonia se conmueve, porque las palabras poseen un poder conmovedor que el cuerpo no le ha podido transmitir. Esto constituye un hallazgo invaluable, una oportunidad junto con el tango, de un entendimiento cósmico que pudiera llevarle a remontar la soledad. Sandra-Sonia anonadada, piensa: “Éste no me va a dejar ahogar, me consuelo, entregada, enmudecida”(190). Mientras bailan, ella mira a la gordita, con vestido verde de crochet y alberga esperanza, como el color verde del vestido de la otra mujer.

Cuando termina la pieza, y su compañero le vuelve a hablar, Sandra-Sonia lo escucha con devoción, como presenciando un milagro, no habla, prefiere que él lo haga. De pronto, la conversación se rompe abruptamente, por un desacuerdo trivialidad (no acaso muchas relaciones terminan del mismo modo), y sin más se separan, dejando a Sandra-Sonia en el desamparo.

La carga simbólica del relato comienza a generarse a partir del título mismo. Entre los muchos misterios que encierra el tango, el primero es el de su propia denominación. La voz tango se encuentra en las culturas africana, hispánica y colonial. Según algunas teorías, tango derivaría de tang, que en una de las lenguas habladas en el continente negro y que significa palpar, tocar y acercarse. Entre los bantúes, además, hay dos idiomas que se denominan tanga y tangui. Y entre las lenguas sudanoguineanas figura la tangalé. Curiosamente, el contenido hispánico de la palabra se acerca a la africana tang. Tango en castellano es considerada una voz derivada de tangir, que en español antiguo equivale a tañer, y de tangere, o sea, tocar, en latín.

El tango fue danza antes que nada. Creación espontánea del hombre y la mujer en el escenario prostibulario del arrabal bonaerense de otros tiempos, Los músicos, casi todos intuitivos, tuvieron que adaptarse a esa nueva forma de bailar y, a su vez, crearon la música que alcanza su redención después del triunfo en París. El tango se desarrolló en el prostibulo porque ahí era posible abrazar a la pareja, ceñirse a su cuerpo: rostro contra rostro, pecho contra pecho, vientre contra vientre, muslo contra muslo, pulso contra pulso.

El tango es cosa de hombres. La hipótesis de que la coreografía tanguera nació como burla al candombe negro encuentra asidero en su propia evolución. Todos los testimonios coinciden en que las filigranas de un tango comenzaron a bordarse de forma individual. El compadrito, en una esquina, demostraba a sus amigos, o a la mujer que quería conquistar, sus habilidades para el corte y la quebrada. Es la creación de un solitario que exhibe orgulloso algo que no existía.

El baile en parejas de hombre y mujer es un simulacro de acoplamiento en las sociedades primitivas y lo sigue siendo hoy, a pesar de todas las fiorituras interpuestas por el salón entre la coreografía y el sexo. Sin embargo, la demostración de dos hombres bailando tango es aséptica, insospechable de segundas intenciones. Aun cuando la mujer acepta el tango y se incorpora a su culto, las primeras bailarinas serían las chinas cuarteleras y las pupilas de los burdeles, el narcisismo del compadrito atenderá más al tango en sí que a su compañera de ocasión. Ni siquiera le importará demasiado que sea bonita, sino que baile bien, que lo acompañe en la demostración con inteligencia y acierto. La mujer se plegó a la danza inmediatamente en las piezas cuarteleras, los burdeles, los peringundines y las academias. Pero no sería sino hasta alrededor de 1904 cuando las damas de los barrios populares se atrevieron a bailarlo.

El tango en el relato simboliza una totalidad cosmogónica, en la que cada elemento: el hombre, la mujer, la música, la pista, juegan un rol determinado, existe, por así decirlo, un orden establecido por leyes, como la misma protagonista señala, “La ética imperante no me permite hacerme la desentendida”(190).

En un primer nivel podemos apreciar que la narración nos habla de una mujer obsesionada por bailar tango quizá deseosa de un encuentro amoroso, en última instancia, sólo sexual, pero cuando pasamos a interpretar su contenido latente a través del símbolo constituido por el tango como alegoría, nos damos cuenta de se trata de un sistema de significados mucho más complejo, y concretamente falologocéntrico. Esta afirmación se apoya en el hecho de que el tango se concibió originalmente como una forma de lucimiento para el varón. La mujer es accesoria, jamás protagonista ni co-protagonista. La mujer se considera y se transforma en un objeto, utilizado por el hombre para hacer sus “firuletes”.

Cada acción emprendida por Sandra-Sonia está encaminada a lograr que un hombre la convierta en un objeto, y que la lleve a bailar a la pista. Sin embargo, cuando Sandra-Sonia habla, y abandona su estatus de objeto para reivindicarse como sujeto, pensante, deseoso, la relación termina. Mientras baila, mientras su cuerpo puede ser manipulado (me baila) por su compañero, la relación funciona bien. En el momento en que se pretende pasar del estadio objeto-sujeto/mujer-hombre al de sujeto-sujeto/mujer-hombre, la comunicación se rompe y se abandona el proyecto.

Por breves instantes, Sandra-Sonia albergó la esperanza de que este ciclo desintegrador no se diera, lo hizo cuando observó a la mujer gorda, de opulenta anatomía, piensa en la “gorda feliz con su hombre feliz, hasta se me despierta una sincera vocación

por el tejido”. Sandra-Sonia piensa en tejer, porque el tejido simboliza la vocación doméstica, la añoranza de la familia, de la intimidad.

Tomando en cuenta estos símbolos, es posible detectar que los aspectos esquematizados del texto se construyen a partir de la cosmogonía masculina proyectada por el tango, por la forma en que la mujer colabora con el hombre en todas las etapas para que éste la asuma como un objeto, manipulable, subordinado. Se configura, en palabras de Marta Lamas, una relación de “violencia simbólica”. Este aspecto esquematizado de género responde a la teoría de Sally Haslanger planteada en el capítulo uno. La mujer, acepta su marca de “mujer”, se “comporta como mujer”, entonces “es una mujer”. Y para ser una mujer asume su posición de subordinación frente a la jerarquía masculina, única capaz de guiarla a través de la pista, de arrancarla de objeto inanimado, y otorgarle un lugar y un tiempo en el cosmos tanguístico del salón de baile.

En lo que respecta a un abordamiento del texto bajo la propuesta de la triple mimesis de Ricoeur, podemos afirmar que la refiguración del relato opera también mediante recursos propios de la escritura posmodernista. La autora toma un contexto popular argentino, cargado de significación simbólica, de orden nacionalista, social, artístico, sensual y sexual, y lo emplea para configurar una narración que contraste el imaginario colectivo con la zozobra individual de la protagonista. En otras palabras, la autora retoma la tradición, se inserta en ella y la subvierte. Valenzuela nos hace volar a la par de Sandra-Sonia, para luego estrellarnos contra la realidad de la soledad, la marginación y la desesperanza, en otras palabras nos hace coparticipes en una experiencia de evasión. Los sábados, son los únicos días que Sandra-Sonia “vive”, lo demás no importa.

En cuanto a la refiguración que el lector pudiera llegar a hacer de este texto, es necesario efectuar ciertas consideraciones. Un lector argentino, o bailarín, sin lugar a dudas podrá establecer vínculos emocionales o intelectuales distintos de aquellos lectores ajenos a este tipo de experiencia. Pienso que esto es así porque la narración da cuenta de un registro fenomenológico al que sólo es posible acceder mediante la experiencia de la danza, vivencia del cuerpo; de ahí la importancia de las múltiples alegorías y metáforas del cuerpo y la danza, que emplea Valenzuela para tratar de explicar al lector la carga sensorial y corporal que de otra manera no alcanza una interpretación significativa. Creo que la refiguración de este texto en particular puede estar limitada por el bagaje vital de cada lector, no obstante, ello no impide sino que por el contrario, abre las posibilidades de polifonía.

4.3.4 La leyenda de la criatura autosuficiente

La leyenda de la criatura autosuficiente pertenece al grupo de relatos Donde viven las águilas de 1983. El texto cuenta la infortunada historia legendaria de un ser que es hombre y mujer a la vez. Como el título lo indica, la autora señala puntualmente, que la narración a referir es una “leyenda”, es decir, que responde al género literario de transmisión oral en el que el suceso real o ficticio aparece configurado por la imaginación popular, y suele tener elementos maravillosos.

Según Todorov, en su libro Introducción a la literatura fantástica, el relato que nos ocupa parece situarse en el límite entre dos géneros: lo maravilloso y lo extraño. Y este *estatus* fronterizo, es catalogado por Todorov como fantástico. Lo maravilloso se

manifiesta ante la necesidad de tener que admitir nuevas leyes de la naturaleza con el fin de poder explicar el fenómeno, lo cual implica que el fenómeno es en efecto, explicable.

Podríamos calificar, a la Leyenda de la criatura autosuficiente, como una narración fantástico-extraña, ya que los acontecimientos que a lo largo del relato parecen sobrenaturales, reciben finalmente, una explicación racional. Sin embargo, el carácter insólito de esos acontecimientos es lo que permite que durante gran parte del relato, los otros personajes y el lector crean en la presencia de lo sobrenatural. Lo extraño se conforma de acontecimientos increíbles, extraordinarios, chocantes, singulares, inquietantes que provocan reacciones variadas a causa del enigma que suponen.

El texto se divide en tres secciones. La primera narra las sospechas de los pobladores de un lugar anónimo, sobre la identidad sexual ambigua de un(a) forastero(a). La conducta y la presencia de este ser indeterminado, lleva a los pobladores a elaborar una serie de teorías que expliquen su naturaleza. Atribuyen a las artes oscuras del Maligno o de Mandinga, la doble esencia de la criatura que habita entre ellos. De hecho, se piensa que puede a voluntad, alternar su sexualidad, y se transmuta de femenino a masculino, y viceversa, durante el día y la noche respectivamente. Por supuesto, concluyen los pobladores, ello no puede ser más que un acto del demonio. La población entera arde en curiosidad de constatar sus elucubraciones, pero procura hacerlo desde una distancia segura, para evitar, según dicen, el posible contagio. El miedo y la desconfianza hacen presa del pueblo.

La segunda parte del relato, titulada Se va la segunda, ofrece una explicación completamente racional sobre el origen y comportamiento de esta criatura doble. En

realidad, explica, que se trata de dos hermanos nacidos simultáneamente de la misma madre. Ella es María José y él, José María. Por circunstancias que no se aclaran se han quedado varados en ese pueblo perdido y no se animan a separarse por considerar que cada uno es todo lo que el otro tiene en el mundo, y el temor de perderse les resulta insoportable. Sin embargo, aunque se resisten a separarse, evitan estar demasiado tiempo juntos porque ha surgido entre ellos un deseo incestuoso. Razón por la cual, María José sale al pueblo de día y José María lo hace de noche, lo cual les previene de la ocasión de sostener un encuentro inapropiado.

A pesar de estas precauciones, cada uno de ellos comienza a sufrir los efectos de una transformación fantástica y extraña, en términos llanos, de la abstinencia. Cada uno adopta características del sexo contrario a falta de la satisfacción del deseo sexual ordinario, ya que todos los encuentros sociales que sostienen, ya sea de día o de noche, los realizan con individuos de su mismo sexo. En ambos, el deseo reprimido adopta una forma de homosexualidad que es percibida como perniciosa por parte del resto de los pobladores del lugar. Rechazados por los habitantes del lugar, se marginan de la población.

La tercera parte, titulada Estribillo, culmina con la unión de estos hermanos, que da origen a una criatura autosuficiente que sintetizó las dos sexualidades. la “leyenda” termina con un interrogante: ¿cuál de los dos seres idénticos habrá sido la madre? ¿Lo sabrán ellos?

La historia se cuenta en estilo indirecto, mediante un narrador observador extradiegético, con ocasionales intervenciones dialógicas de voces anónimas de los pobladores (estilo indirecto libre). En la primera parte, el narrador observador establece claramente una alianza con el punto de vista de los pobladores. Él es quien da a conocer al

lector las sospechas de los habitantes sobre la doble identidad sexual del forastero(a) y las posibles explicaciones sobrenaturales y diabólicas que el pueblo da al “fenómeno”. Esta sección de la narración establece una atmósfera fantástica, donde abundan los elementos sobrenaturales y siembra la expectativa en el lector, quien en este punto, muy bien podría esperar un desenlace igualmente fantástico.

En la segunda parte, el contrato de ficción establecido entre el lector y el narrador observador de la primera parte, se ve súbitamente traicionado por la anulación de la sospecha mediante un cambio de tono y un discurso conciliatorio, que contra toda expectativa del lector, le ofrece una explicación racional, lógica, de lo inexplicable: la doble naturaleza sexual del (la) forastero(a). Por último, en el Estribillo, el narrador observador, que en apartado anterior intentó dar objetividad al relato, realiza un último giro repentino en el que retoma los recursos de la ambigüedad y la sospecha para culminar con un desenlace sorprendente y sorpresivo: el nacimiento de la criatura autosuficiente.

El tiempo, como en la mayoría de los relatos de Valenzuela, carece de marcas claras, y salvo, la acotación que se hace en el Estribillo sobre “el tiempo establecido” (260), no hay forma de averiguar la fecha en que el carromato de los hermanos arribó al pueblo, cuánto tiempo transcurrió desde su llegada hasta el momento del encuentro incestuoso y el posterior nacimiento de su hijo. Aunque podemos percibir el tiempo como una secuencia cronológica, no se puede definir su dimensión exacta. Tampoco tenemos elementos suficientes para afirmar de que se trate exclusivamente del sueño, la memoria o imaginación del (los) personajes. Este manejo temporal como hemos visto con anterioridad, es frecuente en los relatos de Valenzuela.

El espacio objetivo está configurado por una geografía muy simple: el pueblo formado por una veintena de casas, una iglesia abandonada, la pulpería y el carromato. Este último situado en los márgenes de la población. El pueblo es en realidad un microcosmos, e integra todas las posibilidades espaciales de la realidad objetiva.

En lo referente al uso del lenguaje, la primera sección se distingue por la recreación del lenguaje oral, presumiblemente de alguna región argentina dada las alusiones que se hacen a figuras pintorescas y tradicionales como el gaucho, los criollos y los hijos de italianos. Este tipo de lenguaje permite crear una atmósfera saturada de superstición, temor/fervor religioso y misterio. En la segunda parte, el narrador modifica su tono, lo formaliza para otorgarle un carácter objetivo, confiable, racional y lógico; pero en la última parte, cuando ya comienzan a ponerse en evidencia las rupturas explicativas del discurso racionalista, el narrador cambia nuevamente su tono y lo vuelve emocional, intimista, así el relato culmina con un desenlace ambiguo.

En el aspecto simbólico, el pueblo, el microcosmos, enfrenta un fenómeno fuera de la normalidad. La llegada de seres de identidad sexual incierta o indeterminada. Ante esta situación, el discurso dominante del orden falologocéntrico, reacciona tratando de explicar el acontecimiento con las herramientas a su alcance. Éstas abarcan una amplia variedad de recursos que van desde la superstición más obtusa hasta la explicación psicologista de los impulsos libidinales de los dos hermanos. Todo ello para concluir, en una explicación mucho más vital, la necesidad de amor, de aceptación. Pero el pueblo no puede aceptar aquello que le causa, en palabras de Kristeva, abyección. No puede aceptar a seres indefinidos sexualmente, esto atenta contra sus estructuras fundamentales:

No es la ausencia de limpieza o de salud lo que se torna abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los sitios, las reglas. Lo entre-dos, lo ambiguo, lo mixto. J. Kristeva, Pouvoirs de l'horreur (Cit. en Valenzuela 3 49)

Los hermanos y su sexualidad ambigua simbolizan lo abyecto, lo irrepresentable en el orden simbólico. No obstante, el relato nos confiesa que no siempre fue así, hubo un tiempo prenatal en que ambos fueron uno solo sin la inquisición social que ahora les oprime: “(¿En tiempos prenatales era tuyo este brazo que rodeaba mi cuerpo, de quién este placer tan evolvente, esta placenta?)”. Ello nos remite a la propuesta de Kristeva, quien nos habla de la expresión de lo femenino en el orden semiótico, aquel punto de la vida dominado por la madre. Los hermanos no tienen cabida en el orden falologocéntrico, son pero no son, carecen de definición de género: “Nunca una definición para ellos, pobrecitos, y menos una sonrisa. Desde el polvo tenaz que cruje entre los dientes hasta el otro crujido de la desconfianza humana” (260).

La última parte, el Estríbillo, término que se refiere a una palabra o frase que por razones poéticas o incluso por vicio, se repite, nos da cuenta de un desenlace nada sorprendente en el sentido que las pasiones reprimidas desembocan en finales bien conocidos. En este caso, el final aparece más violento, ya que los seres marginados se unen, precisamente a causa de su misma marginación que los estigmatiza, en un incesto simbólico y real.

El final es completamente irónico: Dos seres ambiguos, reúnen su ambigüedad y procrean a “la criatura muy bella y muy sin sexo”, la criatura autosuficiente, que comenzó “lisita, que lo largo de los años se fue desarrollando en sentido contrario de sí misma, con

picos y con grietas, con un bulto interesante y una cavidad oscura de profundidad probada”(260). La ambigüedad se torna en definición, en doble definición. Esta es la ironía empleada a fondo por Valenzuela, quien con base en el mito del andrógino, concibe la existencia feliz de un ser completo que no tendrá necesidad de buscar nada en “Otro”. Cuanto le es caro, estará dentro de sí mismo.

La ironía, estrategia subversiva por excelencia, es empleada en este texto con maestría. Valenzuela extrae de la indefinición sexual, la definición absoluta: la criatura autosuficiente. Por último, y como remate, se pregunta, nos pregunta, cuál de los dos seres idénticos habrá sido la madre... ¿lo habrán sabido ellos? La respuesta queda en el aire, pero al hacerla la desacredita, la despoja de trascendencia. Si ambos seres son idénticos es irrelevante quién sea “la madre”, las jerarquías se anulan, y ésta es la última letal ironía con la que cierra el relato.

A partir de los argumentos anteriores, es posible afirmar que los aspectos esquematizados de género en el relato de La criatura autosuficiente se dan a través de un proceso de ironización –se afirma lo que se niega –, es decir, mediante la construcción de los personajes estereotípicos de María José y José María, se niega la diferencia sexual, en realidad la afirman, con toda su carga simbólica y cultural. Se agrega además un registro político-social que enfrenta a los hermanos con las estructuras de poder dominantes del sistema falologocéntrico. El final, que en apariencia es una capitulación frente al sistema, en realidad representa una derrota iconoclasta saturada de humor y desenfado.

Tanto la prefiguración como la configuración se pueden interpretar a partir de los argumentos mencionados en el análisis simbólico y estructural del texto, y que nos

permiten darnos cuenta de que la autora imita el género literario oral de la leyenda, aprovecha un sustrato popular, y lo mezcla con otra fórmula universalmente conocida, el mito. A partir de este *bricolage*, reescribe. Actualiza el mito clásico del andrógino, lo dota de un halo de “realidad”, lo transforma en leyenda. Este procedimiento desemboca en una configuración híbrida que se constituye de discursos múltiples entreverados: el oral, el racional y el emocional.

Sin embargo, la refiguración del relato puede ser particularmente tortuosa para el lector. En principio, la concurrencia de tres tipos distintos de formas discursivas puede confundirle, si no consigue entrar en el juego del narrador, o bien, si sólo consiguiera acceder a cierta(s) sección(nes), lo que puede provocar la comprensión parcial del texto. Por otra parte, la valoración de los personajes (de)generados por parte del lector, se dará en función a sus conceptos personales de identidad de género y moralidad. Si éstos son muy tradicionales y canónicos, la posibilidad de lecturas se verá seriamente limitada, incluso puede provocar una satanización del texto. Esto no es de extrañarse puesto que la literatura de Valenzuela, en opinión de la crítica, se cataloga como provocativa y subversiva, para algunos, incluso, puede resultar hermética.

4.4 Conclusiones.

A través del análisis de tres textos representativos de la escritura de Luisa Valenzuela, Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja, Tango y La leyenda de la criatura autosuficiente, hemos demostrado cómo en cada caso la autora realiza la construcción de los objetos representados mediante recursos estructurales y simbólicos, que generan aspectos esquematizados de género.

Dichos aspectos esquematizados de género se producen mediante: la escritura de los usos metafóricos del cuerpo femenino; la representación de las relaciones de poder, el marcaje de la identidad o de la falta de identidad sexual; el uso del lenguaje femenino de orden semiótico; la subversión paródica o irónica de textos pertenecientes a la tradición meta-narrativa occidental falologocéntrica como el mito, la leyenda y el cuento de hadas; el hibridismo; la fragmentación; las estrategias de desestabilización y descentralización del lenguaje propias de la cultura posmodernista, entre otras que mencioné y expliqué en los capítulos dedicados a ello.

Las estrategias señaladas forman parte de un extenso repertorio de técnicas que Luisa Valenzuela a lo largo de sus cuarenta años de trayectoria literaria ha desarrollado. No son de su uso exclusivo, pero en ella creemos que logran configurar un discurso político subversivo y provocador que logra una reflexión en el lector, una toma de conciencia. Sus relatos suelen ser incómodos, si por ello entendemos una conformidad discursiva con las formas estructurales y temáticas generalmente aceptadas y promovidas por el sistema dominante falologocéntrico. Reconfigurar un texto de Valenzuela no es tarea fácil.

Esta selección de cuentos, aunque reducida, tiene el propósito de servir de guía a otros lectores que decidan incursionar en la literatura de Valenzuela. Con esta finalidad, únicamente mencionaré algunos otros relatos cortos que resultan interesantes para quienes deseen explorar, cuestionar y trastocar las concepciones de género que aún prevalecen en nuestras sociedades occidentales, quizá con mayor encono, en las latinoamericanas: El cuerpo (en Hay que sonreír), Mayor capilaridad, imposible y Una también tiene su corazoncito (ambos en El gato eficaz), Proceso a la Virgen (en Los heréticos), La cosa y La chica que se convirtió en sidra (ambos en Libro que no muerde), El custodio de

Blancanieves (en Donde viven las aguilas), La densidad de la palabras (en Cuentos del Hades), entre otros.

4.4.1 Textos Citados.

Ingarden, Roman. La obra de arte literaria. Trad. Gerald Nyenhuis. México: Taurus-UIA, 1998.

Grimal, Pierre. Diccionario de mitología griega y romana. Barcelona, España: Paidós, 1981.

Martínez Sánchez, Alfredo. Ricoeur. Madrid: Ediciones del Orto, 1999.

Propp, Valdimir. Morfología del cuento. México: Colofón, 1999.

Prado, Gloria. Creación, Recepción y Efecto. Una aproximación hermenéutica a la obra literaria. México: Diana, 1992.

Reyzábal, Ma. Victoria. Diccionario de términos literarios. Madrid: Acento, 1998.

Ricoeur, Paul. Teoría de la interpretación. Madrid, España: Siglo Veintiuno Editores, 1999.

Tellarín, Julia. "El tango". Universidad Complutense de Madrid. En línea. Internet 3 de octubre de 2004. Disponible en:
http://ucm.edu/el_tango

Todorov, Tzvetan. Introducción a la literatura fantástica. México: Coyoacán, 1998.

Valenzuela, Luisa. Cuentos completos y uno más. México: Alfaguara, 1999.

Valenzuela, Luisa. El placer rebelde. Argentina: Tierra Firme – FCE, 2003.

Valenzuela, Luisa. Peligrosas palabras. México: Océano, 2002.

“Las palabras tienen la segunda memoria que se prolonga misteriosamente hacia el centro de las nuevas significaciones”.

Roland Barthes (El grado cero de la escritura)

Capítulo V: Escritura y secreto (A manera de conclusión).

En el año de 1999, Luisa Valenzuela realizó una visita a México con el propósito de participar en el ciclo de conferencias de la Cátedra Alfonso Reyes impartidas por diversos escritores en el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey. Como fruto de este encuentro, Valenzuela publicó el libro Escritura y Secreto; en él explora el secreto de la escritura. A continuación ofrezco una paráfrasis de las principales ideas que trató en esa ocasión.

Valenzuela confiesa que al escritor lo impulsa el deseo de regresar del texto con alguna percepción de aquello que no puede ser dicho, es decir, tratar de poner una palabra que lo acerque un poco más al secreto. La escritora afirma que cuando se emprende la aventura de la exploración no se sabe cuál será el resultado. Toda exploración valiente, agrega, es válida y será el futuro el que decida cuál ha tenido mejores frutos. En cambio, el creer que uno ya sabe, anula la exploración y mata el diálogo. Si uno va contarle al lector cómo son las cosas, no hay lugar para establecer la comunicación, concluyó.

Lo que extraemos de un texto, dice Valenzuela, es creador de sentido, porque como no hay un sentido unívoco, cada uno se va acercando por distintos caminos a alguna forma de sentido. En Escritura y secreto cita a Lacan: “El hombre es un extraño en la casa de nadie que es el lenguaje” Nunca nada está en su lugar. Es la célebre distinción entre

significado y significante. Lo fascinante es el conocimiento de lo que no sabemos y de que es imposible acceder a algo que está más allá, pero que está.

Antes, continúa Valenzuela, se pensaba que las cosas podían ser únicamente ellas mismas y estar en un solo lugar. Ahora sabemos, para decirlo en los términos de la Física, que pueden ser partícula y onda simultáneamente, dependiendo del ojo del observador.

Escribimos como un desesperado intento de darle forma a lo incomprensible sabiendo que siempre habrá un núcleo, un carozo o un meollo inabordable. Elemento inmaterial inasible, inalcanzable, que vuelve tan fascinante y perentoria (y posible) la tarea de escribir. Como el estar en la vida. (Valenzuela 133).

Posteriormente, en el año de 2002, Luisa Valenzuela publicó otra serie de ensayos bajo el título de Peligrosas palabras, volumen en el que expresa sus reflexiones con un doble propósito. Por un lado crear condiciones para la posibilidad de un “diálogo mixto” que reconozca el valor del discurso femenino y que permita romper la perspectiva unívoca, autoritaria y sexista del orden simbólico masculino dominante. Y por el otro, la necesidad de que las mujeres construyan y exploren un lenguaje propio, con el objetivo de indagar y descubrir sobre su propio ser que les fue ocultado tras el logo masculino. Valenzuela afirma que “[...] las mujeres vamos descubriendo nuestra capacidad de nombrarnos con palabras propias, invirtiéndoles la carga a dichas palabras y a las palabras dichas para que se vuelvan liberadoras” (Valenzuela Peligrosas palabras, 20).

Porque el lenguaje es sexo, (y el nuestro es sexo femenino) y porque la palabra es cuerpo. Y en este lenguaje femenino cargado de fuerza, no para nada novela rosa, moñitos todos del mismo color como añora el tango, no son las palabras las que cambian. Lo que estamos efectuando aún sin proponérselo, es un cambio radical en la carga eléctrica de las palabras. Les invertimos los polos, las hacemos positivas o negativas según nuestras propias necesidades y no siguiendo las imposiciones del lenguaje heredado, el falócrata. (Valenzuela Peligrosas palabras 26)

Y a propósito de esto, Valenzuela añade que hay palabras catárticas, momentos del decir que deberían ser inalienables y a las mujeres nos fueron alienados desde siempre,

como las “palabras malas”, las “palabrotas”, las palabras “sucias”, porque “la mítica inexistencia llamada ‘género femenino’ ha sido siempre cartografiada por los hombres, ellos nos dijeron qué hacer con nuestros cuerpos y con su agujero más amenazador: la boca”. Los hombres nos convirtieron en Madre Tierra, *terra incognita*, de pasiva ambigüedad que nos condenó por milenios al misterio, misterio incluso para nosotras mismas. Por eso, como escritora, Valenzuela confiesa:

[...] donde pongo la palabra pongo mi cuerpo[...] quizá porque mis propuestas no son frontales; son visiones de reojo, oblicuas [...] Allí donde el cuerpo está escribiendo en libertad escribe la metáfora. O, para decirlo de otra forma, se accede al orden de lo simbólico y ésa es la búsqueda y ésa es la lucha. Lucha más que nada contra las propias barreras de censura interna que suelen parecernos infranqueables sobre todo para nosotras, las mujeres, que hemos recibido tanta orden negativa, tantas limitaciones.

Si tuviera que escribir mi credo, empezaría por el humor:

Creo en el sentido del humor a ultranza.

Creo en el humor negro, acérrimo.

Creo en el absurdo

en el grotesco.

[...] Yo no tengo nada que decir.

Con suerte, algo será dicho a través de mí,

aun a mi pesar. Quizá ni me de cuenta.

(Valenzuela, Peligrosas palabras, 116-118)

5.1 Conclusiones.

La lectura de Escritura y secreto, y Peligrosas palabras de Luisa Valenzuela, hace explícita su idea del poder de la palabra para bosquejar el mundo y el lenguaje femeninos. Poder evocado en su obra literaria artística, poder que toma, consciente o inconscientemente, el tema del género.

Es evidente que la autora, influenciada por las propuestas feministas de la segunda mitad del siglo XX, no realiza una escritura ingenua, ni carente de intencionalidad. Existe en su obra una prefiguración clara de género. Prefiguración gestada a partir de su formación intelectual y artística, pero que también brota como anhelo vital, fruto de una experiencia

de vida, de vida de mujer. Y esta experiencia, que no requiere explicación sistemática ni anecdótica, quizás constituya el más potente elemento de su creatividad. La voz de Valenzuela no es la voz de un observador, sino la de un participante. En la invención de la voz femenina, Valenzuela, como ella misma señala, pone el cuerpo. Cuerpo que es receptáculo de su vida de mujer, testimonio de su situación y posición vitales en el mundo. En su literatura no hay simulaciones, su literatura señala, apunta, refiere, pero no imita o reproduce simplemente. Sus narraciones son mapas al legendario territorio femenino, territorio signado por indicios, insinuaciones, presentimientos. No contienen instrucciones específicas o definiciones absolutas.

La prefiguración de los aspectos esquematizados de género en los relatos cortos de Luisa Valenzuela no resulta definitiva, en todo caso, podríamos denominarla “sugerida”. “Yo no lo sé de cierto. Lo supongo”*. Supongo, como me hacen suponer los relatos de Valenzuela, que ser mujer es ser como Caperucita, que es enfrentar al Lobo, ser Lobo, ser madre, o hija o abuela, serlo todo; porque ser es serlo todo, más allá de las marcas objetivas en nuestros cuerpos y de las marcas subjetivas en nuestras mentes: marcas de género que no logran explicarnos en su totalidad la complejidad del cuerpo, mente y alma.

Luisa enfrenta esta encrucijada diabólica, pero lo hace de reojo, oblicuamente, como ella misma lo señala. La tangencialidad en absoluto puede considerarse evasión o indiferencia, es, por el contrario, la representación metafórica de un cambio de perspectiva, por el que la visión se transforma y renueva. Para poder ver, quizás no sea tan necesario volver a ver, como ver desde otro ángulo.

La auto-reflexión ocupa un lugar central en la configuración de los relatos de Valenzuela. Más allá de ser el acto por el cual el sujeto piensa sobre sí mismo: piensa sobre

* Sabines, Jaime. Los amorosos y otros poemas. México: Conaculta, 1997.

cómo se piensa, es decir, el relato induce una meta-conciencia en el lector. Este procedimiento no se limita a la interpretación de lo narrado, sino que busca exponer un meta-lenguaje, provocar una reflexión no sólo sobre el significado del lenguaje empleado (narrado), sino sobre la forma intencional de ese empleo.

La configuración se da en tres diferentes niveles: el primero, el anecdótico que se conforma de la sustancia básica del asunto relatado, la historia, la trama, los personajes. El segundo, el meta-narrativo o simbólico, constituido de la sustancia significativa del texto, y que precisa un intento interpretativo o re-interpretativo, puesto que puede ser de naturaleza hipotextual, hipertextual o intertextual; y el tercer nivel, el meta-lingüístico, que tiene que ver con la estructura lingüística deconstructiva intencional del texto. Las estrategias posmodernistas subversivas se inscriben en cada uno de los niveles mencionados. Valenzuela interviene el lenguaje en forma quirúrgica. Su configuración no es una mutilación del significados, es una poda.

De este modo, Valenzuela realiza en cada relato una estructura significante-significado estratificada y actualizable, es decir, aquella cuyas referencias necesariamente deberán ser resueltas mediante la acción de un lector determinado, en un momento preciso, bajo un contexto específico. Sus relatos sólo pueden interpretarse mediante una lectura dialéctica que ponga en libertad la polifonía del texto. Realizar la lectura, en términos de Ricoeur, la configuración, de los relatos de Valenzuela exige del lector una franca actitud reflexiva sobre el lenguaje en los tres niveles citados.

En la lectura de los cuentos de Valenzuela se posible identificar mucho del pensamiento feminista de la última mitad del siglo XX. Las teorías pos-estructuralistas francesas de Cixous, Irigaray, Kristeva y Barthes son puestas en marcha en sus textos. También se reconoce en los relatos, una actitud subversiva hacia las relaciones y la

dialéctica del poder (Foucault), hacia el marcaje de género (Haslanger), y hacia la identidad sexual como acto performativo (Butler). La intencionalidad, me parece claro, converge en la creación de estructuras polifónicas, que metaforizan estructural, significativa e intencionalmente, el mismo concepto del género.

Sólo me resta decir, que a partir de lo estudiado, puedo afirmar que los relatos cortos de Luisa Valenzuela, se inscriben, gracias a su uso del lenguaje, estructura, contenidos e intencionalidad, dentro de las expresiones más sobresalientes de la literatura contemporánea con registros de género en América Latina. Ella muestra una poética del lenguaje literario, cuya riqueza proviene, en mi opinión, de un acto auto-reflexivo de naturaleza fenomenológica. Valenzuela no escribe “como mujer”, Valenzuela escribe “mujer” con todas las implicaciones políticas, sociales, biológicas, psicológicas, que implique. Se traduce en medio, no en finalidad. En sus propias palabras:

[...] Yo no tengo nada que decir.
Con suerte, algo será dicho a través de mí,
aun a mi pesar. Quizá ni me de cuenta.
(Valenzuela, Peligrosas palabras, 118)

(Yo no lo sé de cierto. Lo supongo)**

** ídem.

5.1.1 Textos Citados.

Valenzuela, Luisa. Escritura y secreto. México:Ariel-ITESM, 1999.

Valenzuela, Luisa. Peligrosas palabras. Reflexiones de una escritora. México: Océano, 2002.

Bibliografía.

- Barth, John. "The Literature of Exhaustion". The Atlantic: Postmodernist fiction in the Atlantic. 2 de agosto de 1967: 29-34.
- Barth, John. "The Literature of Replenishment". The Atlantic: Postmodernist fiction in the Atlantic. 1980: 65-71.
- Bakhtin, M.M. Speech genres and other late essays. Austin, EUA: University of Texas Press, 1986.
- Barthes, Roland. Mythologies. Nueva York: Hill ad Wang, 1972.
- Bataille, George. El erotismo. Buenos Aires: Sur, 1960.
- Baudrillard, Jean. De la seducción. Barcelona, España: Cátedra, 1998.
- Beauvoir, Simone. El segundo sexo . 1 Los hechos y los mitos. México:Alianza Editorial, 1998.
- Beauvoir, Simone. El segundo sexo. 2 La experiencia vivida. México:Alianza Editorial, 1998.
- Bettelheim, Bruno. Psicoanálisis de los cuentos de hadas. Barcelona: Editorial Crítica, 1979.
- Borges, Jorge Luis. Arte Poética. Barcelona, España: Editorial Crítica, 2001.
- Butler, Judith. Gender Trouble. Feminism and Subversion of Identity. New York/London: Routledge, 1990.
- Campbell, Joseph. The power of myth. Nueva York: Anchor Books - Random House, 1991.
- Castillo, Debra. Talking back. Toward a Latin American Feminist Literary Criticism, EUA: Ithaca, Cornell U.P., 1992

Cixous, Hélène. La risa de la medusa. Ensayos sobre escritura. Barcelona: Anthropos, 1995.

Conte, Joseph. "The Poetics of Postmodernism". Literary Theory. University of Buffalo. En línea. Internet 21 de marzo de 1998. Disponible en:
<http://www.acsu.buffalo.edu/~jcont/651Description.html>

Cole, Joanna. Best-loved folktales of the world. Toronto, Canada: Anchor Books – Random House, 1982.

Drucaroff, Elsa. Historia crítica de la literatura argentina. Buenos Aires, Argentina: Emecé Editores, 2000.

Duby, Georges, Michelle Perrot. Historia de las mujeres. Madrid: Taurus, 2000.

Eco, Humberto. Cómo se hace una tesis. Barcelona, España: Gedisa editorial, 2000.

Epple, Juan Armando. Brevísima relación sobre el cuento brevísimo. Compilado en Revista Interamericana de Bibliografía. Vol. XLVI. Washington, USA: 1996. pp. 9-17.

Foucault, Michel. Historia de la sexualidad. 1 La voluntad de saber. 4 vols. México: Siglo XXI, 2000.

Foucault, Michel. Historia de la sexualidad. 2 El uso de los placeres. 4 vols. México: Siglo XXI, 2000.

Foucault, Michel. Historia de la sexualidad. 3 La inquietud de sí. 4 vols. México: Siglo XXI, 2000.

Franco, Jean. "Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana". Hispanamérica, 15.45, pp. 31-43, 1986.

Freud, Sigmund. Totem y tabú. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

Flores, Angel. El realismo mágico en el cuento hispanoamericano. México: Previa, 1990.

- Fry, Marylin. The Politics of Reality. Freedom, California, EUA: Crossing Press, 1983.
- Galindo, Carmen. Manual de redacción e investigación. México: Grijalbo, 1997.
- Gasparini, Sandra. “Típicas atracciones genericas: Fantástico y ciencia ficción”. Historia crítica de la literatura argentina. Ed. Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé, 2000.
- Genette, Gerard. Palimpsestos. La literatura en segundo grado. Madrid: Taurus, 1989.
- Giardinelli, Mempo. Así se escribe un cuento. México: Nueva Imagen, 1998.
- Gil, Eve. “La travesía de Luisa Valenzuela”. Siempre. Número 2563. México. Julio 31 del 2002. páginas 66-67.
- Gilbert, Sandra M. “Costumes of the Mind: Travestism as Metaphor in Modern Literature”, en Elizabeth Abel, ed., Writing and Sexual Difference . The University of Chicago, pp. 193-219, 1982.
- Grimal, Pierre. Diccionario de mitología griega y romana. Barcelona, España: Paidós, 1981.
- Hauser, Arnold. Historia social de la literatura y el arte. España: Ed. Debate, 1998.
- Haslanger, Sally. “Gender and Race: (What) Are They? (What) Do we want them to be?” Linguistics and Philosophy (1999). Massachusetts Institute of Technology. En línea. Internet 2 de abril de 2004. Disponible: <http://www.mit.edu/%7Eshaslanger/papers/wigrnous.html>.
- Hernández Sampieri, Roberto. Metodología de la investigación. México: McGraw Hill. 2001.
- Hutcheon, Linda. A poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. Nueva York: Routledge, 1988.
- Hutcheon, Linda. “Irony, Nostalgia and Postmodern”. Criticism. University of Toronto. En línea. Internet 3 de marzo de 1998. Disponible en:

<http://www.utlink.utoronto.ca/www/utel/criticism/HutchINP.html>

Ingarden, Roman. La obra de arte literaria. Trad. Gerald Nyenhuis. México: Taurus-UIA. México, 1998.

Irigaray, Luce. This Sex Which is not One, trad. Catherine Porter. Nueva York: Ithaca, Cornell U.P., 1995.

Irigaray, Luce. Yo, tú, nosotras. Madrid: Cátedra, 1992.

Irigaray, Luce. Sexes and genealogies. New York: Columbia University Press, 1993.

Ives, Kelly. Julia Kristeva: Art, Love, Melancholy, Philosophy, Semiotics and Psychoanalysis. Nueva York: Crescent Moon, 1997.

Isard, Michel y Pierre Smith. La función simbólica. Madrid: Júcar Universidad, 1989.

Jackson, Rosemary. Fantasy, Literatura y subversión. Buenos Aires: Catálogo, 1981.

Klages, Mary. "Hélène Cixous: 'The laugh of the Medusa'." Poststructuralist Feminist Theory: Hélène Cixous (2001). University of Colorado at Boulder. En línea. Internet. 2 de abril de 2004. Disponible:

<http://www.colorado.edu/English/ENGL2012Klages/cixous.html>

Kant, Immanuel. Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime. Madrid: Alianza Editorial, 1990.

Krauss, Rosalind. "Poststructuralism and the 'The Paraliterary'". October 13. 1980: 36-40.

Kristeva, Julia. Los poderes de la perversión, Madrid: Siglo XXI, 1988.

Kristeva, Julia. Revolution in Poetic Language. Trad. Margaret Waller. New York: Columbia UP, 1984.

Lamas, Marta. Cuerpo: Diferencia sexual y género. México: Taurus, 2002.

Leeming, David y Jake Page. Goddess. Myths of the Female Divine. Nueva York: Oxford, University Press, 1994.

Lentricchia, Frank. After the New Criticism. Chicago, Ill: University of Chicago Press, 1980.

Levi-Strauss, Claude. Lo crudo y lo cocido. Buenos Aires: Era Naciente SRL, 1998.

Levi-Strauss, Claude. Mitológicas. Buenos Aires: Era Naciente SRL, 1998.

Levi-Strauss. El pensamiento salvaje. Buenos Aires: Era Naciente SRL, 1998.

López Casanova, Martina. La narración de los cuerpos. Compilado en Historia crítica de la literatura argentina. Buenos Aires, Argentina: Emecé Editores, 2000.

Losa, María Rosa. Pasos Nuevos en espacios habituales. Compilado en Historia crítica de la literatura argentina. Buenos Aires, Argentina: Emecé Editores, 2000.

Liotard, Jean-François. The Postmodern Condition: A Report on Knowledge, trad. Geoff Bennington y Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. Leeming, David y Jake Page. Goddess. Myths of the Female Divine. Nueva York: Oxford University Press, 1994.

Madan, Sarup. Post-structuralism and Postmodernism. 2a. ed. Georgia: University of Georgia Press, 1993.

Martín Lucas, Ma. Belén. “Mujer y nación: Construcción de las identidades”. Escribir en femenino. Eds. Beatriz Suárez Briones, et al. Barcelona: Icaria, 2000.

Martínez Morales, Alba Nora. Abordamientos de género en la literatura de aprendizaje o Bildungsroman escrita por mujeres. Tes. UIA, 2003. México, D.F.: Universidad Iberoamericana, 2003.

Martínez Sánchez, Alfredo. Ricoeur. Madrid: Ediciones del Orto, 1999.

Merleau-Ponty, Maurice. Fenomenología de la recepción. Barcelona, España: Ediciones Península, 2000.

Merleau-Ponty., Maurice. El ojo y la mente. Compilado en Estética. Osborne, Harold.

México: Fondo de Cultura Económica, 1976.

Noguerol, Francisca. "Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final de

milenio". Revista Interamericana de Bibliografía. Vol. XLVI. Washington, USA, 1996: 49-66.

Noguerol, Francisca. "Luisa Valenzuela o la inversión de los cuentos de hadas". Compilado

en Textos que estallan: La evolución del relato latinoamericano en la segunda mitad del siglo XX. Conferencias UIA. México: Agosto, 2000.

Noguerol, Francisca. El microrelato latinoamericano: cuando la brevedad noquea. Lucanor.

Pamplona, España, No. 8: 117-133.

O'Grady, Kathleen. "Theorizing-Feminism and Postmodernity: A Conversation with Linda

Hutcheon". Woman Studies. Trinity College, University of Cambridge. En línea. Internet 22 de marzo de 1998. Disponible en:

<http://www.bailiwick.lib.uiowa.edu/wstudies/hutcheon.html>.

Paz, Octavio. La llama doble. Barcelona, España: Seix Barral, 1997.

Pérez-Rioja, J.A. Diccionario de símbolos y mitos. Madrid, España: Editorial Tecnos, 1997.

Prado, Gloria. Creación, recepción y efecto. México: Diana, 1992.

Propp, Valdimir. Morfología del cuento. México: Colofón, 1999.

Propp, Vladimir. Raíces históricas del cuento. México: Colofón, 2000.

Propp, Vladimir. Las transformaciones del cuento maravilloso. Buenos Aires: Rodolfo Alonso, 1975.

Propp, Vladimir. El estudio estructural y tipológico del cuento. Madrid: Fundamentos., 1977.

- Reyzábal, Ma. Victoria. Diccionario de términos literarios. Madrid: Acento, 1998.
- Ricoeur, Paul. Teoría de la interpretación. Madrid, España: Siglo Veintiuno Editores, 1999.
- Rojo, Violeta. “El minicuento, ese (des)generado”. Revista interamericana de bibliografía.
Comp. Sara Meneses. Washington, EUA: 1996. 39-47.
- Seymour, Menton. El cuento hispanoamericano. México: FCE, 1996.
- Stark, John O. The Literature of Exhaustion. Durham: Duke University Press, 1974.
- Suárez Briones Beatriz, Ma. Belén Martín L., (eds.), Escribir en femenino. Barcelona:
Icaria , 2000.
- Tellarín, Julia. “El tango”. Universidad Complutense de Madrid. En línea. Internet 3 de
octubre de 2004. Disponible en:
<http://ucm.edu/eltango>.
- Todorov, Tzvetan. Teorías del símbolo. Venezuela: Monte Ávila Editores, 1991
- Todorov, Tzetvan. Introducción a la literatura fantástica. México: Ediciones Coyoacán,
1998.
- Valenzuela, Luisa. Cuentos completos y uno más. México: Alfaguara, 1999.
- Valenzuela, Luisa. El gato eficaz. Buenos Aires, Argentina: Ediciones de la Flor, 2001.
- Valenzuela, Luisa. La travesía. México: Alfaguara, 2002.
- Valenzuela, Luisa. Escritura y secreto. México: Ariel–Cátedra Alfonso Reyes (ITESM),
2002.
- Valenzuela, Luisa. Realidad Nacional desde la cama. México: Gel, 1992.
- Valenzuela, Luisa. Como en la guerra. Buenos Aires, Argentina: Editorial Sudamericana,
2000.
- Valenzuela, Luisa. Cola de Lagartija. México: Planeta, 1998.
- Valenzuela, Luisa. El Placer Rebelde. Argentina: Tierra Firme FCE, 2003.

Valenzuela, Luisa. Peligrosas palabras. México: Océano, 2002.

Young, Iris. Justice and the Politics of Difference. Princeton, EUA: Princeton University Press, 1990.

Zavala, Lauro. “El cuento ultracorto: hacia un nuevo canon literario”. Compilado en Revista Interamericana de Bibliografía. Vol. XLVI. Washington, USA, 1996: 67-78.

Zavala, Lauro, Lecturas simultáneas: la enseñanza de lengua y literatura con especial atención al cuento ultracorto. México: UAM Xochimilco, 1999.

Zavala, Lauro. Teorías de los cuentistas. Vol I de la serie Teorías del cuento. México: UAM Xochimilco – UNAM, 1993.

Zavala, Lauro. La escritura del cuento. Vol. II de la serie Teorías del cuento. México: UAM Xochimilco – UNAM, 1995.

Zavala, Lauro. Poéticas de la brevedad. Vol. III de la serie Teorías del cuento. México: UAM Xochimilco – UNAM, 1996.

Zavala, Laura. La palabra en juego. Toluca, México: Universidad Autónoma del Estado de México, 1998.

Zavala, Lauro. La precisión de la incertidumbre. Posmodernidad, vida cotidiana y escritura. Toluca, México: UAEM, 1997.