

GÉNERO, ESCRITURA Y REESCRITURA

Andrea OSTROV

Universidad de Buenos Aires- Conicet

Alrededor de los años 70, de la mano de los movimientos feministas, gran parte de los saberes científicos -fundamentalmente dentro del marco de las Humanidades y de las Ciencias Sociales- empiezan a ser cuestionados y revisados tanto en sus fundamentos teóricos como en sus áreas prioritarias de interés, en virtud de los debates e investigaciones incorporados a las agendas académicas a través de la paulatina creación de Departamentos, Cátedras, Institutos y Áreas de Estudios de la Mujer y/o de Género en distintas Universidades norteamericanas, latinoamericanas y europeas. En ese contexto surgen las primeras reflexiones acerca de la escritura femenina, las que intentan responder de diversos modos a la pregunta sobre si es posible o no encontrar una especificidad en los textos producidos por mujeres.

En 1979, la teórica norteamericana Elaine Showalter acuña el término “ginocrítica” para designar a esa vertiente de la crítica literaria que se propone analizar las sutiles estrategias utilizadas por las escritoras para contrarrestar o burlar no solo los estereotipos que desde la Antigüedad determinan la construcción de los personajes femeninos en la literatura de Occidente sino también los condicionamientos y restricciones argumentales recomendados tanto por la tradición literaria masculina como por el deber ser de la “condición femenina”. Desde esta perspectiva, bajo una aparente obediencia a los cánones literarios en la superficie textual, en los relatos escritos por mujeres se encontraría una trama oculta -pasible de ser descubierta por una mirada estrábica- donde anclaría el verdadero sentido femenino. Los textos son concebidos entonces como palimpsestos que deberán ser leídos al bies, a contrapelo o a contraluz. La ginocrítica se ocupará de las historias, los temas, las estructuras y las construcciones literarias bajo el presupuesto de que las escritoras han volcado allí una experiencia de género específicamente femenina (la gestación, la maternidad, la domesticidad) que marcaría la diferencia con respecto a la literatura masculina. Nancy Miller (1986) denomina “aracnología” a esta práctica de lectura/ escritura que busca en los textos la manifestación de la subjetividad sexuada de las autoras.

Si bien es cierto que este abordaje propone una perspectiva novedosa al buscar una especificidad en los textos escritos por mujeres, el interés por la *experiencia* como marca diferencial supone en principio una concepción meramente representacional de lo literario que hasta cierto punto deja de lado la dimensión semiótica de la escritura y los procedimientos lingüísticos que intervienen en la construcción de sentido.

En un contexto cultural mucho más influenciado por el pensamiento psicoanalítico, las teóricas del feminismo francés entre las cuales destacan Hélène Cixous, Luce Irigaray, Catherine Clément, Julia Kristeva y Annie Leclerc, también se propusieron encontrar en la literatura escrita por mujeres las marcas específicas de femineidad. Sin embargo, dichas marcas ya no radicarían en la particularidad de las experiencias propias de lo femenino sino más bien en ciertas estrategias de escritura. En sus textos “Le rire de la Méduse” (1975a), “Sorties” (1975b) y “La

venue à l'écriture" (1977) Hélène Cixous elabora el concepto de "écriture féminine" para aludir precisamente a la especificidad y diferencia de una escritura que resultaría de la inscripción de los ritmos corporales y de la economía libidinal de las mujeres en los textos escritos por ellas. De acuerdo con esto, las particularidades de la erogeneidad femenina, reiteradamente teorizada como múltiple, difusa, abierta o "no-toda" en términos lacanianos, se traducirían en elipsis, en silencios y blancos textuales, en rupturas lógicas y sintácticas, en juegos y proliferaciones significantes, en pluralidades de sentidos que se leerán como marcas de femineidad en los textos. La escritura constituiría entonces un espacio de *inscripción* de la corporalidad, un lugar privilegiado donde finalmente se manifestaría algo así como una esencia femenina largamente atesorada e invisibilizada en el cuerpo, no historizada ni historizable pero potencialmente subversiva.

Si por un lado el interés y la atención explícita que esta corriente teórica presta a la materialidad de la escritura, a la densidad lingüística y a la palabra como vehículo del inconsciente son sin duda valiosos, por otro lado resulta evidentemente problemática la postulación de un "ser" femenino más allá de sobredeterminaciones culturales y sociales, históricamente proscrito del lenguaje, que se plasmaría en la escritura sin mediaciones de ningún tipo. Pero además, estas proposiciones revelan su propio límite en la medida en que la misma Cixous (1975) reconoce que los rasgos textuales sancionados como femeninos pueden encontrarse también en las producciones de escritores varones –tal como ocurre con Jean Genet–.

En *La révolution du langage poétique* (1974) y en "Le sujet en procès: le langage poétique" (1977), Julia Kristeva postula junto a la función simbólica del lenguaje –indisociable del predominio de las leyes del sentido y la referencia, garante de la socialidad, lógica y cronológicamente vinculada con el advenimiento de la Ley del Padre– una dimensión semiótica. Esta última se hallaría siempre presente –aunque en mayor o menor grado– junto a la simbólica, se manifestaría a través de ecolalias, juegos sonoros y rítmicos y remitiría al primer vínculo pre-édipico del niño con su madre, previo al estadio del espejo, a la constitución del sujeto y por consiguiente a toda socialidad. De acuerdo con esto, lo específicamente femenino en los textos consistiría en una suerte de "recuperación" de los primeros vínculos con la madre, allí donde los juegos fónicos, las rupturas de la linealidad del significante y la clausura de la referencialidad hacen desaparecer todo sentido y la pura materialidad del signo cobra máxima densidad y espesor.

Llamativamente, en la medida en que el componente semiótico cuestiona el orden de lo simbólico y el régimen del sentido, la hipótesis kristeviana parecería ratificar la identificación patriarcal de la mujer no solo con la maternidad sino también con aquello heterogéneo respecto del lenguaje y la significación. Y, aunque diferentes en cuanto a la concepción y abordaje de lo literario –de acuerdo con el predominio de lo representacional en el primer caso y de la materialidad de la escritura en el segundo–, las teorizaciones hasta aquí esbozadas comparten la postulación de una especificidad de lo femenino directamente vinculado con e indisociable de los roles sociales o los cuerpos de las mujeres, que se manifestaría de modos diversos en los textos escritos por ellas.

A partir de la década de los 80 comienza a instalarse una concepción del género como construcción fundamentalmente cultural de la identidad. Desde esta perspectiva, los anclajes biológicos o corporales del género resultan cuestionables y el cuerpo pasa a ser esa entidad

material que la cultura interpreta y significa diversamente de acuerdo con la diferencia sexual. Es decir, dada la existencia de cuerpos biológicamente distintos –macho/ hembra-, esa diferencia sexual anatómica sería interpretada o significada culturalmente en términos de masculinidad y femineidad respectivamente. El género será entonces ese conjunto de rasgos psíquicos, conductas, sensibilidades, roles sociales, sexuales y familiares que la cultura atribuye y prescribe a los cuerpos en función de su sexo. Consiguientemente, la vinculación entre la identidad de género y el sexo biológico ya no puede postularse como “natural” sino como naturalizada.

En 1990, la filósofa norteamericana Judith Butler clausura definitivamente el anclaje anatómico del género al proponer que la supuesta correspondencia entre el sexo, el género y la práctica sexual ha sido establecida por la cultura precisamente en función de asegurar la diferencia de los sexos y la heterosexualidad obligatoria. Según esta autora, el sexo y el género constituyen dos instancias entre las cuales no pueden ni deben postularse vinculaciones naturales y necesarias sino culturales y contingentes. En virtud de esto, se habilitan tanto relaciones de correspondencia como de contradicción entre estos términos, así como articulaciones y rearticulaciones diversas que ponen en evidencia la convencionalidad del sistema de *dos* géneros: “Aun si los sexos permanecen incuestionados en cuanto al binarismo de su morfología y constitución [...] no hay razón para pensar que también los géneros tendrían que ser dos” (BUTLER 1990: 6. (

Butler concibe la identidad de género, liberada ya de condicionamientos biológicos, como “cita” o actua(liza)ción de los modelos identitarios femeninos y masculinos socialmente legitimados. Postula entonces una dimensión del género performativa y citacional, ya que éste se constituye, se reproduce y se ratifica en la medida en que los sujetos lo encarnan o lo representan. La performatividad constituye, según esta autora, una práctica citacional y reiterativa de una norma o de un conjunto de normas que adquiere la apariencia y el status de un acto presente, de manera tal que oculta o disimula las convenciones que reproduce (BUTLER 1993: 12). En otras palabras, la performatividad implicaría la cita de una norma que se oculta a sí misma en tanto cita.

Paralelamente, el concepto de “tecnologías del género”, acuñado por Teresa de Lauretis (1987) a partir de las foucaultianas “tecnologías del yo”, resulta decisivo a la hora de indagar los modos de construcción social del género en relación con los diferentes dispositivos tecnológicos y discursivos que intervienen tanto en su (re)producción como en su representación.

Desde esta perspectiva, la postulación de una especificidad de la escritura femenina resulta evidentemente insostenible. La concepción del género como construcción cultural y normativa de la identidad desestima cualquier resabio esencialista y promueve nuevos abordajes críticos a los textos de mujeres. No se trata ya de plasmar ni de leer en ellos las marcas de una femineidad preexistente –ya sea vinculada con los roles sociales o con la economía libidinal-. El interés se concentrará en cambio en poner en evidencia la arbitrariedad de las construcciones genéricas, las coerciones identitarias, la sumisión o el acatamiento de las normas, las sanciones sociales que castigan los “desajustes” en relación con estas, la funcionalidad o disfuncionalidad de ciertas identidades respecto de las políticas de género, la ininteligibilidad o ilegibilidad de los cuerpos que encarnan algún tipo de incongruencia sexo/ género.

En tanto la construcción de género vigente en la cultura patriarcal define a las mujeres en función de su capacidad reproductiva y les adscribe como cualidad natural un “instinto maternal”

que por extensión se manifiesta en tareas o profesiones “recomendables” para ellas -madre, reina del hogar, maestra, enfermera, etc.-, el *cuidado de los demás* es, sin duda, el rol femenino por definición. En el cuento “De noche vienes” Elena Poniatowska (2006) lleva hasta la irrisión el mandato social implicado en esta construcción de la femineidad: Esmeralda Loyden, enfermera profesional, contrae matrimonio con cinco hombres simultáneamente y reparte los siete días de la semana con la mayor equidad posible. Dedicar un día de la semana a cada marido, un día del fin de semana a su padre y reserva el séptimo día para emergencias, imprevistos, cumpleaños y otras tareas. Mediante el pasaje de enfermera a esposa, los matrimonios que la protagonista contrae legalizan y al mismo tiempo *privatizan* -recluyen en lo privado y en lo doméstico- las funciones y tareas de la mujer. Sin embargo, el cumplimiento excesivo -por quintuplicado- del mandato genérico constituye paradójicamente el peor de los delitos. El cuento se desarrolla bajo la forma de un interrogatorio judicial, ya que a la esmeralda Esmeralda le caben todas las acusaciones y cargos imaginables y es juzgada en definitiva por su *exceso de obediencia* a las prescripciones del género. El cuento de Elena Poniatowska refracta la construcción social del género al mostrar las contradicciones entre los mismos mandatos que la sostienen.

Por otro lado, muchos de los cuentos de Silvina Ocampo resultan paradigmáticos en relación con la puesta en escena de los procesos de construcción de la identidad de género. En “Las vestiduras peligrosas” (1970); “El vestido de terciopelo” (1959); “Las fotografías” (1959); “Los celos” (1988); “El sombrero metamórfico” (1977) -por mencionar solo algunos- asistimos a un intenso despliegue de telas, vestidos, modistas, peluquerías, peinados, maquillajes, postizos, cirugías estéticas, todos los cuales constituyen herramientas decisivas para la construcción de un “verdadero” sujeto femenino. En “Los celos”, por ejemplo, la protagonista encarna en su propio nombre (se llama Irma *Peinate*) el imperativo de asumir el ideal de belleza socialmente legitimado:

nunca se quitaba, para dormir, el colorete de las mejillas ni el rouge de los labios, las pestañas postizas ni las uñas largas. Los lentes de contacto, salvo algún accidente, jamás se los quitaba de los ojos. [Además] dormía con todos los jopos y postizos que le colocaban en la peluquería. [...] Como era muy bajita [...] se mandó hacer unos zuecos con plataformas que medían veinte centímetros de alto (1988: 123-124).

La importancia del artificio en la “confección” de la identidad de género queda en evidencia hacia el final del cuento cuando a raíz de una caída Irma pierde todos sus adornos y postizos: su propio marido no la reconoce. El texto de Silvina Ocampo exhibe en clave paródica la intervención de las tecnologías en el proceso de construcción de una identidad femenina acorde con los mandatos del género. Pero además queda en evidencia que el cuerpo se vuelve “reconocible” a condición de que encarne un correcto proceso de generización puesto que no resulta posible –según sostiene Butler (1990: 16 y 21-22) concebir un cuerpo sin marca de género. En efecto, el cuerpo sólo deviene inteligible culturalmente en la medida en que es sexual y genéricamente categorizado y en tanto sexo, género y deseo mantienen entre sí relaciones de identidad (de adecuación) y no de contradicción.¹

¹ La cultura rechaza, sanciona o medicaliza aquellos cuerpos que desorganizan de algún modo la clasificación masculino/femenino y no resisten ser categorizados de acuerdo con las identidades de género sancionadas como normales. En la medida en que lo “normal” (lo “común”) ejerce como normatividad, todo aquello que desbarata el

En "El vestido de terciopelo", la *tela* es a tal punto constitutiva de la identidad que el vestido y el cuerpo de la protagonista Cornelia Catalpina se con-funden. El vestido se amolda tan perfectamente al cuerpo que termina siendo in-corporado. Cornelia ya no puede sacárselo y muere sofocada. "Es una cárcel. ¿Cómo salir?" (1959: 109) pregunta en voz alta. Es decir que el vestido -el modelo- se ajusta al cuerpo de la mujer en la misma proporción en que el cuerpo se ajusta al modelo de género. Cornelia Catalpina sucumbe ahogada por el "molde", obedeciendo a la norma, encarnando -aquí literalmente- las prescripciones de la construcción cultural del género.

En el cuento titulado "Las vestiduras peligrosas", Artemia "vivía para estar bien vestida y arreglada. La vida se resumía para ella en vestirse y perfumarse" (1991: 442). Se trata, por cierto, de una actitud de sumisión, de acatamiento al modelo cultural de mujer bella y deseable que debe exhibirse como un hermoso objeto. "¿Para qué tenemos un hermoso cuerpo? ¿No es para mostrarlo, acaso?" -pregunta (1991: 445). En "obediencia" a este mandato de género, la protagonista diseña vestidos sumamente sugerentes y provocadores con los que se viste para dar paseos nocturnos por la ciudad. Sin embargo, a pesar de su esmero, Artemia no tiene "éxito" en despertar ningún deseo masculino. Solo logra un paradójico "reconocimiento" una vez que decide salir a la calle vestida de hombre: "una patota de jóvenes amorales violaron a la Artemia a las tres de la mañana en una calle oscura y después la acuchillaron por tramposa" (1991: 447). Es decir que también aquí, del mismo modo que ocurre en el cuento de Elena Poniatowska, el final del relato pone al desnudo las contradicciones de la norma que rige a lo femenino.

La puesta en escena de la intervención de las tecnologías en los procesos de construcción subjetiva así como la acentuación paródica de la identidad en tanto encarnación o representación de un modelo confieren a los textos femeninos una dimensión eminentemente crítica y contestataria que apunta a exhibir no solo la convencionalidad de las normativas de género sino principalmente su funcionamiento disciplinario. Una de las marcas más determinantes de la construcción dual del género en torno a oposiciones diferenciales y asimétricas entre femenino y masculino radica en la histórica y exclusiva identificación de hombres y mujeres con el lugar de sujeto y de objeto de la mirada respectivamente. El funcionamiento sociocultural de la polarización sujeto/objeto de la mirada como especificaciones distintivas de lo masculino y lo femenino prescribe posicionamientos de género claramente disímiles y jerárquicamente opuestos en el plano de lo escópico. En última instancia, lo que cada una de las protagonistas de los cuentos de Silvina Ocampo hasta aquí analizados se propone de una u otra manera es precisamente *consistir* en ese objeto bello digno de ser mirado y apreciado por el sujeto de la mirada, por definición siempre masculino.

En este mismo sentido, el cuento "Una" de Ana Lydia Vega (1987) relata minuciosamente el despertar de una mujer un sábado por la mañana y la larga preparación y producción de sí misma que esta lleva a cabo antes de salir de su casa. Este proceso de "generización" ocupa todo el cuento y solo al final se revela el misterioso y a la vez evidente objetivo de la protagonista: atraer la mirada masculina.

sistema de clasificaciones vigente -travestis, transgéneros, transexuales, intersexuales- es sancionado como excedentario y relegado al dominio de lo "abyecto" (BUTLER, 1993: 15).

Deliberadamente lenta y fabulosa, una llega a la esquina donde todo se juega. Los pies quieren rajarse. Las manos se congelan. [...] Pero una pasa, maravilla del control mental, la vista fija en algún punto lejos, indiferente como una marquesa.

Y una ve sin mirar [...] que Él está allí, parado frente al bar y que hoy también, como todos los sábados a las nueve en punto de la vida, una está a ley de ya para lanzarse en la órbita espacial de esa mirada. (VEGA, 1987: 56-57).

En la medida en que la concepción del género como construcción cultural supone un corte definitivo con las postulaciones que establecían correspondencias naturales entre el sexo, el género y el deseo, el trabajo deconstructivo que muchas escritoras llevan a cabo en su literatura abre el camino para la ciudadanía literaria de todas aquellas construcciones identitarias alternativas que durante siglos tuvieron escasa o nula cabida en la literatura: me refiero a la irrupción relativamente reciente –al menos en la ficción latinoamericana– de figuras gays, lesbianas, bisexuales, travestis, transgénero e intersexuales en autores como Pedro Lemebel, Mayra Santos Febres, Gabriela Cabezón Cámara, Mario Bellatin, Alfonso Sánchez Baute, Pedro Juan Gutiérrez, Luis Zapata.

Si bien el concepto de género como construcción cultural que interpreta al sexo anatómico implica el desmantelamiento de la oposición binaria masculino/ femenino, esto no supone una correlativa puesta en cuestión de la naturalidad de la diferencia sexual. Es decir que aunque el género puede ser pensado como construcción, el sexo continúa siendo considerado un elemento perteneciente al plano de lo biológico, un *a priori* que la cultura “interpreta” mediante el género. De este modo, la concepción del género como interpretación cultural de la diferencia sexual anatómica tiene anclaje en una correlativa concepción del sexo como instancia previa a la cultura: el sexo, considerado un dato biológico continúa instalado en el dominio de lo natural, en el campo de la “Naturaleza”, y constituye por consiguiente una entidad precultural, prelingüística. Sin embargo, durante la década de los noventa se publican varios textos que resultarán decisivos para “rescatar” al cuerpo del dominio de lo precultural y pensarlo también como un efecto discursivo, una construcción cultural y lingüística: *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature* de Donna Haraway (1991); *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud* de Thomas Laqueur (1990) -donde el autor demuestra precisamente que el cuerpo humano no es una entidad ahistórica y establecida desde siempre sino que por el contrario, constituye una producción cultural que ha sufrido transformaciones y reformulaciones a través del tiempo- y *Bodies that Matter* de Judith Butler (1993). En este nuevo libro, Butler argumenta que la materialidad corporal misma no debe ser pensada como una mera facticidad prediscursiva sino como resultado de un largo *proceso de materialización* desarrollado en el tiempo a través del lenguaje. Propone definir la materia “no como un lugar o una superficie, sino como un proceso de materialización que se estabiliza a través del tiempo para producir el efecto de límite, fijeza y superficie que denominamos materia [...]. De este modo, la pregunta ya no es ‘cómo se constituye el género en tanto interpretación del sexo?’ [...] sino más bien ‘¿a través de qué normas reguladoras el sexo mismo es materializado?’” (BUTLER, 1993: 9-10).

De acuerdo con Butler, el proceso de materialización de los cuerpos estaría regido por una matriz heterosexual² que determinaría la relevancia de algunas diferencias anatómicas en función de las

² El término “matriz heterosexual” designa esa red de inteligibilidad cultural a través de la cual los cuerpos, los géneros y los deseos son naturalizados (BUTLER, 1990: 151).

cuales los cuerpos son agrupados en dos categorías sexuales. El lenguaje en tanto instancia materializadora y realizadora organiza la materialidad corporal de acuerdo con una matriz genérica oposicional que regula y carga de significación a determinadas diferencias anatómicas. Es decir, la materialidad misma del cuerpo se organizaría en función de una diferencia genérica previa, y no a la inversa. En otras palabras, no sería el género una construcción identitaria que la cultura habría acuñado *a partir de un cuerpo dado* sino por el contrario, la organización misma del cuerpo sería el efecto de una diferencia de género previa y culturalmente operante. La diferencia sexual de los cuerpos se establecería entonces como resultado de un proceso de organización significativa que releva -vuelve relevantes- superficies, bordes, hundimientos y relieves de acuerdo con una oposición genérica congruente con una matriz heterosexual binaria. Si se acepta que no hay acceso posible a una realidad prediscursiva, resulta claro que la organización de los cuerpos en dos categorías sexuales opuestas y excluyentes, la jerarquización de determinados órganos a los efectos de dicha clasificación, la relevancia de ciertas zonas en función de la heterosexualización del deseo, constituyen la materialización de un discurso *sobre* el cuerpo que postula la diferencia sexual como marca primera y fundante de la identidad. “No tiene sentido definir al género como la interpretación cultural del sexo -dice Butler (1990: 7-8)- dado que el sexo mismo es una categoría generizada. El género no debería concebirse simplemente como la inscripción de un significado cultural sobre un sexo previamente dado. [...] Género debe designar también el aparato mismo de producción por el cual los sexos son establecidos. [...] No hay acceso a un cuerpo que no haya sido interpretado por significaciones culturales; por consiguiente, el sexo no podrá calificarse como una facticidad anatómica prediscursiva. En realidad, el sexo, por definición, demostrará haber sido siempre *género*”. De este modo, Butler da un giro copernicano en el modo de pensar la vinculación sexo/género al proponer una inversión de la relación tradicionalmente aceptada entre ambos términos. El género será entonces esa construcción discursiva que marca y clasifica los cuerpos, ese texto que organiza, materializa, legitima y rige el deber ser de los cuerpos. En definitiva, el género puede ser pensado como la ley que normaliza y normativiza los cuerpos en cuanto a su configuración, su materialidad y su organización (BUTLER, 1993: 15).

Por consiguiente, la pregunta inicial que guió las primeras investigaciones sobre la especificidad de la escritura femenina, esto es, cómo la particular economía libidinal de las mujeres se inscribe en los textos, queda diametralmente invertida en función del reconocimiento de la prioridad del discurso, de la primacía del significante y de sus efectos materializadores. De este modo, ya no será el cuerpo el que se imprima en el texto sino por el contrario, es el texto –el discurso, el lenguaje- el que imprime sus marcas sobre el cuerpo. En otras palabras, si en un principio la búsqueda de la especificidad de la escritura femenina suponía una suerte de sexualización del texto, la concepción del lenguaje como dispositivo materializador, como instancia no solo representativa sino fundamentalmente performativa, habilita la inversión de ese planteo para postular, en cambio, la *textualización del sexo*. Así, la interpretación de determinados rasgos textuales como marcas de la inscripción del cuerpo de las mujeres en los textos, aquellas marcas de femineidad que el concepto de “escritura femenina” intentó rastrear como plasmaciones de la “erogeneidad difusa” y de la economía libidinal característica de las mujeres -elipsis, blancos textuales, aperturas, pluralidades, errancias, etc.- deberían pensarse, inversamente, como los trazos de un discurso que la cultura ya imprimió, previamente, sobre los cuerpos de las mujeres. Dicho de otro modo, la postulación de una economía libidinal femenina caracterizada como difusa, múltiple, abierta, ya es una construcción discursiva que no tanto representa sino que más

bien se impone sobre los cuerpos y performativamente configura en esos términos la erogeneidad de las mujeres.

En función de esto, las operaciones deconstructivas que se encuentran en los textos de muchas escritoras ya no apuntarán únicamente a mostrar la dimensión social y cultural del género y su carácter normativo y disciplinario: también el cuerpo comenzará a ser deconstruido para mostrar su organización material misma no como dato natural sino como efecto de un proceso de materialización a través del discurso. Es decir que no se trataría ya de buscar las marcas del cuerpo femenino en los textos escritos por mujeres, sino de entender el cuerpo mismo como lugar de inscripción o de escritura, como una materialidad construida y normativizada por el discurso. La superficie corporal se mostrará como materia escribible sobre la cual el lenguaje y los distintos discursos culturales construirán un mapa determinado, estableciendo jerarquías, relevancias, significados, funcionalidades. Así, los discursos sociales sobre el cuerpo deben entenderse no solo en sentido temático sino también espacial: escribir *sobre* el cuerpo es al mismo tiempo organizarlo, imprimir trazos, marcas, definiciones, delimitar zonas, prescribir funciones y conductas, determinar normalidades, diagnosticar anomalías, establecer clasificaciones. Por consiguiente, los textos mostrarán los procesos de construcción del cuerpo femenino como encarnaciones o in-corporaciones de un determinado modelo o mapa corporal discursivamente normativizado y legitimado.

La novela *La última niebla* de la autora chilena María Luisa Bombal (1934) narra el penoso proceso de subjetivación de la narradora a partir de la construcción de su propia corporalidad de acuerdo con el mapa o configuración que el imperativo heterosexual ha impuesto sobre el cuerpo de las mujeres. Al comienzo del relato, la protagonista anónima es asediada por una fuerte amenaza de dilución, de borradura, que en la novela se vincula con la acción aniquiladora de la niebla. Sin embargo, es claro que el sentimiento del personaje responde a las condiciones en que se desarrolla su existencia: recién casada, no es amada ni deseada por su marido. Recibe de parte de este y de otros personajes miradas de displicencia, de extrañeza, de recelo, de indignación. Ante la amenaza de desdibujamiento, de dilución de la propia existencia, el cuerpo propio surge como punto de anclaje desde el cual enfrentar la borradura:

Y porque me ataca por vez primera, reacciono violentamente contra el asalto de la niebla.
-¡Yo existo, yo existo- digo en voz alta- y soy bella y feliz! Sí, ¡feliz!, la felicidad no es más que tener un cuerpo joven y esbelto y ágil. (1984: 12)

Al sorprender a su cuñada Regina en brazos de su amante –señalemos de paso el contraste evidente entre el nombre de este personaje y el anonimato de la protagonista- esta experimenta el deseo erótico por primera vez:

Parece que me hubieran vertido fuego dentro de las venas. Salgo al jardín, huyo. Me interno en la bruma y de pronto un rayo de sol se enciende al través, prestando una dorada claridad de gruta al bosque en que me encuentro; hurgo la tierra, desprende de ella aromas profundos y mojados. [...] Entonces me quito las ropas [...]. Y así, desnuda y dorada, me sumerjo en el estanque.
No me sabía tan blanca y tan hermosa. El agua alarga mis formas, que toman proporciones irreales. Nunca me atreví antes a mirar mis senos; ahora los miro. Pequeños y redondos, parecen diminutas corolas suspendidas sobre el agua.
Me voy enterrando hasta la rodilla en una espesa arena de terciopelo. Tibias corrientes me acarician y penetran. Como con brazos de seda, las plantas acuáticas me enlazan el torso con sus largas raíces. Me besa la nuca y sube hasta mi frente el aliento fresco del agua. (1984: 14-5)

La escena es clave en el texto, porque el agua del estanque constituye un espejo en el cual la mujer empieza a (re)conocerse. El cuerpo amenazado de borradura cede ahora ante una configuración corporal diferente, un cuerpo fragmentado y parcializado en diversas zonas erógenas (senos, rodilla, torso, nuca, frente). Sin embargo, la amenaza de aniquilación persistirá mientras ninguna mirada de deseo se pose sobre la protagonista. Esta mirada sobrevendrá una noche en un encuentro fortuito con un hombre de ojos claros que sin decir palabra mira a la mujer y la besa "sin que por entre sus pestañas *las pupilas luminosas cesen de mirarme*" (1984: 19, subrayado mío):

Bajo su atenta mirada, echo la cabeza hacia atrás y este ademán me llena de íntimo bienestar. Anudo mis brazos tras la nuca, trenzo y destrenzo las piernas y cada gesto me trae consigo un placer intenso y completo, como si, por fin, tuvieran una razón de ser mis brazos y mi cuello y mis piernas. (1984: 20)

La mirada deseante de este desconocido es el espejo que, finalmente, posibilita a la narradora culminar su proceso de subjetivación. Por consiguiente, la opresión de la niebla - metáfora de la borradura- cederá ante la nitidez de esta nueva imagen de su cuerpo que la mirada del amante le devuelve: "la noche y la neblina pueden aletear en vano contra los vidrios de la ventana; no conseguirán infiltrar en este cuarto un sólo átomo de muerte" (1984: 19). Congruentemente, a pesar de que el texto está narrado en primera persona, solo recién a partir de esta escena comienza a proliferar en la novela el pronombre correspondiente en función de *sujeto*: "Toda *yo* he quedado impregnada de su aroma" (1984: 21); "*Yo* tuve una hermosa aventura, una vez" (1984: 22); "*Yo* me he hundido en un mundo misterioso" (1984: 25).³

Algunas críticas feministas han señalado –con acierto- que la novela de Bombal ratifica los discursos hegemónicos sobre el género y que la escena erótica entre la protagonista y su amante no solo reproduce los lugares de actividad /pasividad que prescriben los roles genéricos sino también la polarización mirar/ ser objeto de la mirada que organiza los cuerpos y el deseo heterosexual (OYARZÚN, 1986). Sin embargo, considero mucho más productivo leer esta supuesta reproducción o ratificación de los códigos genéricos como estrategia deconstructiva. En este sentido, la minuciosa (re)construcción del cuerpo erótico de la protagonista y su paradójico advenimiento como sujeto femenino a condición de constituirse como objeto de la mirada masculina debería ser entendido en términos de *reescritura*, entendiendo por esto una operación de *re-marca* en doble sentido: repetición, insistencia, reproducción de ciertos trazos a fin de iluminarlos, subrayarlos, hacerlos visibles. La estrategia de la *reescritura* en los textos de mujeres constituye a mi entender una herramienta deconstructiva fundamental, no tanto como re-configuración alternativa del cuerpo y del género hegemónicos sino más bien como *re-marca* de los trazos y efectos de la ley del género en el cuerpo. La reescritura como re-marca consistirá en volver a escribir, en sobre-escribir una determinada configuración corporal para iluminar los trazos de una escritura históricamente invisibilizada y naturalizada sobre el cuerpo.

En la novela corta "Pasión de historia" de la puertorriqueña Ana Lydia Vega (1987), resulta sumamente significativa la contundente diferencia en cuanto a la caracterización de los

³ La discusión sobre el estatuto existencial del amante de la protagonista excede los límites de este trabajo. De todas maneras, el hecho de que se trate de un personaje real, imaginado o fantástico no incide ni modifica la funcionalidad ni la eficacia de su mirada en el relato. Me refiero detalladamente a esta novela en *El género al bis. Cuerpo, género y escritura en cinco narradoras latinoamericanas*. Córdoba: Alción (2004).

personajes femeninos o masculinos. Cada una de las protagonistas mujeres es indefectiblemente presentada en función de los atributos físicos que sin duda forman parte de la construcción corporal de las mujeres como objeto erótico de acuerdo con las prescripciones del género:

Malén me había agarrado in flagranti desde aquella foto suya junto a la de su asesino en la primera plana del Vocero: guapísima ella, melena lolaflores, labios más que carnosos, mirada ojerosa. (1987: 8).

Malén cambia el disco y se recuesta. Está desnuda y su piel oscura brilla bajo la lamparita azul. Está toda desnuda y la música es un rock bien punk [...]. Está desnuda y su piel oscura brilla bajo la lamparita roja. (1987: 16-7)

Malén: frutas en la cabeza y plumas en las nalgas. (1987:23)

Vilma está recostada contra el ropero, pubis protuberante, suéter muy pegado, labios como camión de bomberos.[...] Jean-Pierre se sienta al borde de la cama. [...] Vilma le quita el estetoscopio de las manos y se ausculta ella misma, en un despliegue deslumbrante de tetas tropicales. (1987:26)

Muy por el contrario, los personajes masculinos son presentados con absoluta prescindencia de sus rasgos físicos. La narradora se refiere en estos términos a la foto del asesino de Malén, aparecida en el periódico junto a la de aquella:

él, guapo también, con el ceño fruncido y la expresión satisfecha del que ha cumplido con un deber horrendo pero deber al fin. (1987:8)

Mientras en la foto de Malén se consignan determinados atributos físicos -pelo, labios, ojos- que se destacan como signos de sensualidad, en la descripción del varón se alude solo a la expresión de su rostro, sin dar ningún dato concreto de su apariencia física más que el hecho de ser guapo. De manera que en un mismo párrafo la novela propone dos formas opuestas de materialización de los cuerpos en función del binarismo genérico- sexual.

Más adelante, ante la aparición de nuevos personajes, la narradora dice:

por la noche llegaron los inquilinos del apartamento que alquilan los padres de Paul encima del garage. El es médico en Toulouse. Ella es, bien evidentemente, la mujer del doctor. [...] El habla muy bien el español, adivino impurezas cachacas en su árbol genealógico. Encanto considerable (1987: 23).

En este párrafo, el hombre aparece caracterizado “bien evidentemente” por su actividad profesional, por su dominio de otra lengua y por su “encanto considerable”, que si bien puede suponer –o no- cierto aspecto físico, este no se incluye en la descripción ofrecida.

Ahora bien, no resulta nada casual -en relación con las estrategias que la novela despliega en cuanto a la representación de los personajes y la diferencia genérica- el hecho de que *la única característica física masculina que se describe en el texto sean los ojos de Paul*. Al narrar un paseo en auto con sus amigos, la narradora, ubicada en el asiento de atrás, dice:

Paul se puso locuaz. Iba enseñándome los sitios de interés, lleno de orgullo regional. Me interceptaba la mirada en el espejo como quien no quiere la cosa, lo que me hizo notar que *tenía los ojos verdes y nada feos*, por cierto (1987: 20, subrayado mío).

Si en el reparto de papeles que prescribe la construcción dual del género, la oposición masculino/ femenino se juega en el plano escópico en términos de sujeto/ objeto de la mirada, resulta evidente que el relato de Ana Lydia Vega *re-marca* los trazos de un mapa corporal organizado en función de la construcción hegemónica del género. Se trata entonces de una reescritura de los cuerpos que no propone una reconstrucción alternativa del mapa corporal, una re-organización de los cuerpos de acuerdo con otros trazados, sino que apunta más bien a *remarcar* las líneas de una construcción corporal determinada para contribuir a su visibilización y desnaturalización. En el espacio de los textos se lleva a cabo entonces un trabajo crítico que busca por un lado hacer explícita y evidente la dimensión política de la identidad, a la vez que cuestiona la separación estratégica de lo público y lo privado al mostrar la vinculación entre los procesos de construcción de la identidad de género y sus determinaciones históricas, sociales, económicas, nacionales. A tales efectos, la reescritura como re-marca se vuelve entonces una estrategia de alto valor deconstructivo en la medida en que apunta a des-ocultar las operaciones ideológicas mediante las cuales una cartografía corporal, una organización particular de los cuerpos se impone como ahistórica, normal y natural.

Bibliografía citada

- BOMBAL, María Luisa [1934] (1984), *La última niebla/ La amortajada*. Barcelona: Seix Barral.
- BUTLER, Judith (1990), *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- (1993), *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of Sex*. New York: Routledge.
- CIXOUS, Hélène (1975a), "Le Rire de la Méduse". *L'Arc* 61: 39-54.
- (1975b), "Sorties". *La jeune née*. Catherine Clément et Hélène Cixous. Paris: Union Générale d'Éditions: 114-246.
- (1977), "La venue à l'écriture". *La venue à l'écriture*. Hélène Cixous, Madelaine Gagnon y Annie Leclerc. Paris: Union Générale d'Éditions: 9-62.
- DE LAURETIS, Teresa (1987), *Technologies of Gender: Essays on Theory, Films and Fiction (Theories of Representation and Difference)*. Bloomington: Indiana University Press.
- HARAWAY, Donna (1991), *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge.
- KRISTEVA, Julia (1974), *La révolution du langage poétique*. Paris: Seuil.
- (1977), "Le sujet en procès: le langage poétique". *L'identité*. Claude Levy-Strauss comp. Paris: Grasset: 223-246.
- LAQUEUR, Thomas (1990), *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*. New York: Harvard University Press.
- MILLER, Nancy K. (1986), "Arachnologies: the Woman, the Text and the Critic". *The poetics of gender*. Nancy K. Miller ed. New York: Columbia University Press: 270-288.
- OCAMPO, Silvina (1959), *La furia*. Buenos Aires: Sur.
- (1977), *Y así sucesivamente*. Barcelona: Tusquets.
- (1988), *Cornelia frente al espejo*. Buenos Aires: Tusquets.
- (1991) [1970], "Las vestiduras peligrosas". *Las reglas del secreto*. Matilde Sánchez comp. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica: 442-447. El cuento pertenece a *Los días de la noche*. Buenos Aires: Sudamericana.
- OSTROV, Andrea (2004), *El género al bias. Cuerpo, género y escritura en cinco narradoras latinoamericanas*. Córdoba: Alción.
- OYARZÚN, Kemy (1986), "Ecolalia e intertextualidad en *La última niebla*". *Discurso literario* 4, 1, otoño de 1986: 163-183.
- PONIATOWSKA, Elena [1979] (2006), "De noche vienes". *De noche vienes*. México: Grijalbo: 149-165.
- SHOWALTER, Elaine (1979), "Toward a Feminist Poetics". *Women's Writing and Writing About Women*. Mary Jacobus ed. London: Croom Helm: 22-41.
- VEGA, Ana Lydia (1987), *Pasión de historia y otras historias de pasión*. Buenos Aires: Ed. De la Flor.

Pour citer cet article : Ostrov, Andrea, « Género, escritura y reescritura », *Lectures du genre* n° 9 : Dissidences génériques et gender dans les Amériques : 112-123.