

## ESTRATEGIAS DISCURSIVAS EN LA NARRATIVA DE LA MUJER LATINOAMERICANA

LUCÍA GUERRA CUNNINGHAM  
University of California, Irvine

En *Instrucción de la mujer cristiana* (1524) de Juan Luis Vives, entre los numerosos consejos para preservar la castidad femenina, el autor español señala: «...saliendo la doncella fuera, guárdese de no traer los pechos descubiertos ni la garganta, no ande descubriéndose a cada paso con el manto, sino que se cobije el rostro y los pechos, y apenas descubrirá el uno de los ojos para ver el camino por donde fuere...».<sup>1</sup> En un sistema patriarcal que durante siglos ha mantenido a la mujer en una situación subordinada, el signo de embozo es aún vigente en nuestros días. Así, en la pintura de artistas contemporáneas como Remedios Varo y Carmen Aldunate, se presenta a la mujer cubierta por pesados ropajes que simbolizan las mortajas impuestas por el orden falocrático. Del mismo modo, Rosario Castellano denuncia la represión social de la mujer latinoamericana utilizando en su poema «Jornada de la soltera», la imagen de un rostro femenino que posee una mejilla oscurecida: «Da vergüenza estar sola. El día entero / arde un rubor terrible en su mejilla. / (Pero la otra mejilla está eclipsada.) Asomada a un cristal opaco la soltera / —astro extinguido— pinta con un lápiz / en sus labios la sangre que no tiene».<sup>2</sup>

Si a nivel social y ontológico el manto que encubre es símbolo tanto de la represión como de un ser a medias, es importante observar que la escritura de la mujer es también una actividad que se realiza embozadamente, aunque en un gesto audaz y estratégico. Ya en 1860, Gertrudis Gómez de Avellaneda definía

1. Juan Luis VIVES, *Instrucción de la mujer cristiana*, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, S. A., 1944, p. 122.

2. Rosario CASTELLANOS, *Meditación en el umbral: Antología poética*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, pp. 146-147.

el éxito de algunas pocas escritoras de su época como el uso astuto de un antifaz o máscara varonil que permitía a las «lampiñas disfrazadas» hacer creer que eran hombres.<sup>3</sup> En un sistema cultural creado a partir de la hegemonía masculina, la mujer tradicionalmente ha tenido que escribir utilizando una norma textual dominante que encubre su identidad, estrategia que se hacía visible en el siglo XIX con el uso de seudónimos y que aún hoy día inserta la impostura y el adulterio como actividades nucleares de su escritura. Dentro de esta gestualidad que implica ocultarse a sí misma, la enajenación y el exilio son también condiciones que caracterizan la escritura de la mujer como un proceso realizado en terreno ajeno. Fenómeno que Julia Kristeva describe al afirmar: «Apartadas y enajenadas del lenguaje, las mujeres son visionarias, bailarinas que sufren cuando hablan».<sup>4</sup>

La claudicación a los formatos dominantes es, sin embargo, una actividad parcial dentro del proceso dialógico de la escritura de la mujer. Enfrentada a un espacio intertextual de profusos discursos *sobre* la mujer y no *en* ella o *por* ella, la escritora asume conciencia de los vacíos y silencios que este espacio posee con respecto a sus propias vivencias, su visión del mundo y las posibles plasmaciones literarias que éstas engendran. Es más, en su identidad socialmente adscrita de «otro» y como «objeto» de los discursos dominantes, la mujer que escribe sólo de manera parcial claudica a la imagen literaria de lo femenino como otro puesto que simultáneamente se constituye en sujeto a través de una escritura que subvierte dicha imagen. La transgresión de la norma textual va dirigida, por lo tanto, a contradecir un sistema epistemológico de carácter patriarcal y a incluir en la escritura toda una zona de significaciones de la femineidad que han permanecido como espacios en blanco en la tradición literaria dominante.

En los procesos que subvierten la norma textual masculina y los valores que ésta implícitamente postula, un elemento clave es, sin lugar a dudas, el uso estratégico del cuerpo femenino intencionalmente embozado por las vestiduras que la imaginación masculina y patriarcal le ha impuesto. Estrategia que responde tanto a los mecanismos de censura como de autocensura en un orden social que ha adscrito a la mujer un discurso severamente teñido por la inocencia sexual, la sentimentalidad y la marginalidad histórica. En los textos que me propongo analizar, el cuerpo se constituye en origen de un proceso soterrado de

3. Al comentar sobre el éxito de George Sand, Gertrudis Gómez de Avellaneda en su ensayo «La mujer» publicado originalmente en Cuba en 1860, afirma: «Otras que cubriendo sus lampiñas caras con máscara varonil, se entraron, sin más, tan adentro del templo de la fama, que cuando vino a conocerse que carecían de barbas y no podían, por consiguiente, ser admitidas entre las capacidades académicas, ya no había medio hábil de negarles que poseían justos títulos para figurar eternamente entre las capacidades europeas». (*Obras literarias de la Señora Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1871, pp. 303-304.

4. Esta declaración fue hecha por Julia Kristeva en una entrevista con Xaviere Gauthier reproducida en la antología titulada *New French Feminisms* editada por Elaine Marks e Isabelle de Courtivron. New York, Schocken Books, 1981, p. 166.

desconstrucción en el cual se dismantelan los signos falologocéntricos de «lo femenino» para repostular la sexualidad y la maternidad como inscripciones alternativas y marginales.

La representación literaria de la sexualidad femenina, desde una perspectiva patriarcal, reproduce imaginariamente dos figuras básicas en la cultura de Occidente: la *virgo intacta*, signo, por excelencia, de la inocencia sexual que sacraliza la maternidad en la imagen de la Virgen María y la *vagina dentata* que postula la apertura a la sexualidad como un peligro de devoración. Oposición semántica que fija a la mujer en la alteridad y que simultáneamente utiliza el sujeto masculino para afianzar su propia identidad.

Dentro de un sistema de valores que ha borrado la actividad sexual femenina para hacer de la mujer una madre santa o un pasivo objeto de deseo, asumir un discurso de la sexualidad significa no sólo transgredir toda norma sino también inscribir y dar voz al propio cuerpo en la escritura. Tal es el caso de *La última niebla*, 1934 de María Luisa Bombal, texto en el cual se utiliza el discurso sentimental como un recurso estratégico para enmascarar el desear. A primera vista, el relato se entrega a través de una retórica sentimental teñida de imágenes poéticas y eufemismos que corresponden a la representación convencional y folletinesca del amor. Sin embargo, si se analiza dicho relato en sus instancias cardinales, es evidente que es el deseo situado en el cuerpo y no en la imaginación sentimental el que configura la trayectoria de la protagonista. La categoría del deseo es, en la novela, el impulso que se contrapone a las regulaciones del orden simbolizado por el matrimonio. Y, a nivel del discurso, el eje del deseo asume los signos de una fisicalidad que contradice los signos metafóricos de lo sentimental.

Así, «el surco vacío de lecho»,<sup>5</sup> al principio de la novela, es la huella de la ausencia en la sexualidad femenina institucionalizada, marca que se prolonga físicamente en la turbia inquietud, en el silencio, en la niebla y en la joven muerta como símbolos de la negación y clausura del placer que amenazan la anulación de la existencia. Razón por la cual la corporalidad se designa como centro y espacio de lo ontológico («¡Yo existo, yo existo... Y soy bella y feliz...! La felicidad no es más que tener un cuerpo joven y esbelto y ágil» [p. 12]).

Regina, como poseedora de un placer significativamente asociado con la cabellera frondosa, es el personaje que promueve el descubrimiento del propio cuerpo a través de una inmersión en el agua que acaricia y enlaza a la protagonista a una nueva identidad que se nutre de lo sensual. De la misma manera, el encuentro sexual con el amante real o imaginario le otorga la posibilidad de significarse fundando dicha significación en el cuerpo. Por lo tanto, la duda posterior con respecto al encuentro sexual debe comprenderse en la novela como el preámbulo de la corporalidad vencida por el tiempo. El cuerpo envejecido origi-

5. María Luisa BOMBAL, *La última niebla*, Barcelona, Seix-Barral, 1984, p. 11.

na la muerte del deseo y la muerte de la imaginación causando, por ende, la aniquilación de la escritura. Muerte del deseo que produce la claudicación absoluta al orden, a la niebla (ausencia del deseo) en su inmovilidad definitiva que aniquila el ser por el deber-ser.

Pero, aparte de la función de la sexualidad femenina como matriz significativa de la subjetividad, es interesante observar que María Luisa Bombal en *La última niebla* expresa también una visión marginal de ésta subvirtiendo las construcciones culturales dominantes. Como demuestra Rosalind Coward, la proliferación de discursos acerca de la sexualidad se centra en la penetración fálica dirigida a un propósito de reproducción omitiendo así toda actividad narcisista u homosexual.<sup>6</sup> Transgrediendo este concepto propiciado por una estructura de poder que intenta reafirmar el valor económico del núcleo familiar, María Luisa Bombal representa la satisfacción libidinal borrando la penetración fálica como núcleo de la experiencia erótica. Así, en el encuentro sexual con el amante, ésta se desplaza a «un dulce cansancio infligido por la preciosa carga que pesa entre mis muslos» (p. 21), mientras en las relaciones con Daniel el placer se origina en el rito de la lluvia y el beber.

Si bien se podría argumentar que esta omisión responde a los mecanismos de autocensura o a los límites de lo concebido en la época como «literario», dentro de todo el contexto de la sexualidad transgresiva en la novela, es evidente que el concepto dominante de la penetración fálica como instancia nuclear se contradice para insertar el concepto de una sexualidad múltiple y difusa. El placer solitario en caminatas por el bosque, las ensoñaciones al lado de la chimenea o en el estanque y la escritura misma son, por lo tanto, expresiones de esta sexualidad que sustituye la penetración fálica por la inmersión.

En una función muy similar a aquella que Hélène Cixous define como el elemento esencial de la economía libidinal femenina, el *leit motiv* del agua viene a ser el signo de la trascendencia erótica y del placer. Cuando la protagonista se sumerge desnuda en el estanque, no sólo adquiere un conocimiento de su propio cuerpo sino que también se incorpora al espacio cósmico de los orígenes que contrasta con el espacio estéril y regulado de la casa burguesa. En esta apertura a los sentidos, la fusión del sol y del agua apunta hacia la conjunción primordial de lo masculino y lo femenino en el movimiento circular de una regeneración que se opone a la evolución lineal y teleológica del tiempo histórico construido por el hacer masculino y civilizador.

Es precisamente la humedad y la fluidez de una economía libidinal femenina la que permite en el texto difuminar las categorías falocéntricas de una sexualidad escindida por la oposición binaria del poseer masculino y el ser poseída. Cuerpo femenino, deseo e integración en el Cosmos constituyen, así, los

6. Rosalind COWARD, *Patriarchal Precedents: Sexuality and Social Relations*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1983.

ejes de una insubordinación que permite la constitución de un sujeto histórica y socialmente mutilado.

Para la perspectiva ideológica de Rosario Castellanos, el cuerpo femenino es también un *locus* de la subordinación histórica que posee como imagen especular la subordinación del indígena.<sup>7</sup> Razón por la cual en *Oficio de tinieblas* 1962 se produce un significativo entrecruzamiento de la denuncia indigenista y feminista que confluyen en el proceso de desdecir y redecir el mito judeo-cristiano de la maternidad.

A diferencia de la Virgen maría quien concibe a su hijo por obra y gracia del Espíritu Santo, Marcela es violada por Leonardo Cifuentes y su hijo Domingo será un testimonio más del mestizaje latinoamericano enclavado en el dominio y la injusticia. Historizar el relato bíblico origina, por lo tanto, un desacralizar que contradice el mito de la pureza, la inocencia y la maternidad virginal. Significativamente, la revelación puesta en los labios de la ilol Catalina y no del ángel Gabriel produce en Marcela «un espasmo de asco... Un ansia incontrolable de arrojar la masa gelatinosa que pacientemente rofa sus entrañas para alimentarse; un deseo de destruir esa criatura informe que la aplastaba ya con el pie del amo».<sup>8</sup>

Por otra parte, los dogmas cristianos de la Inmaculada Concepción y la *virgo intacta* en el parto y post-parto se desdican en un contexto izotzil en el cual las fuerzas cósmicas configuran el lenguaje del presagio, del gran *pukuj* o mal que se conjura cubriendo el rostro de Marcela con una máscara. Violación, pecado, rebeldía, dolor, lucha del sol y la luna son entonces los signos del nuevo redentor, Domingo, a quien la tribu llama «el que nació cuando el eclipse».

Junto con desdecir el mito de la maternidad consagrada que refuerza en la sociedad occidental el rol primario de la mujer como cuerpo reproductor de la especie, en *Oficio de tinieblas*, la maternidad se presenta como deseo, como el anhelo de Catalina de dejar una huella sobre la memoria de su pueblo. Y modificando el discurso patriarcal sobre la esterilidad que la postula como una clausura y un vacío, Rosario Castellanos le infunde el significado de fertilidad sagrada, de «destino de agua que fecunda el lugar por donde pasa» (p. 315). Así, «las caderas baldías» (p. 12) y la «matriz fría» (p. 32) de Catalina son investidas por el privilegio de poder comunicarse con lo sagrado, significativamente representado como lo femenino primordial.

7. Entre los estudios que analizan este aspecto, se pueden mencionar: «Rosario Castellano: On Language», de Regina Harrison Mac Donald (*Homenaje a Rosario Castellanos* editado por Maureen Ahem y Mary Seale Vásquez. Valencia, Albatros Hispanófila Ediciones, 1980, pp. 41-64) y «Conformity and Resistance to Enclosure: Female Voices in Rosario Castellano's *Oficio de tinieblas* [The Dark Service]» de Stacy Schlau (*Latin American Literary Review*, vol. XII, núm. 24, primavera 1984, pp. 45-57).

8. Rosario CASTELLANOS, *Oficio de tinieblas*, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1966, p. 46.

Será en la cueva (símbolo por excelencia del útero) y entre el musgo húmedo que Catalina volverá a encontrar a los ídolos de piedra para quienes ella servirá de intermediaria entre los hombres. Rol similar a aquél de la Virgen María o la sacerdotisa de los ritos religiosos patriarcales que, luego del despojo ladino, se modificará haciendo de Catalina la madre artífice, el sujeto de un nuevo Génesis en el cual la mujer deja de ser el receptáculo pasivo virginal para convertirse en «hembra» que reconstruye y da a luz la memoria de su pueblo. Y es precisamente este atributo de sujeto creador, adscrito a lo masculino en la tradición judeo-cristiana, el que le permite establecer una relación no subordinada con los dioses («se colocó dando la espalda al altar, ante el que no hizo ninguna genuflexión. Los ídolos que allí se adoraban, ¿no eran acaso criaturas suyas, hijos suyos? No, no les temía. Había establecido con ellos un trato de igual a igual» [p. 255]).

La figura de Catalina transgrede, por consiguiente, un orden patriarcal dominante tanto en el grupo indígena como en el grupo ladino al abandonar la posición de un otro subordinado para sumir el rol del sujeto constituido en la actividad y la trascendencia. Importe subversivo que se enraiza en la posesión del lenguaje puesto que, a diferencia de los ídolos y de Jesucristo, descritos como sordos y mudos, indefensos y sin vida, Catalina hará uso del lenguaje para intervenir y modificar el devenir histórico. Luego de ofrecer a Domingo en el sacrificio de la crucifixión, Catalina en su rol de profeta y apóstol, incita a su pueblo a la rebelión, da un significado histórico y político al rito sacrificial.

Sin embargo, dentro de la concepción ideológica de la historia postulada por Rosario Castellanos, estas transgresiones resultan ser gestos clausurados por un poder ladino que ha estatizado todo devenir histórico. No es suficiente oponer un Cristo propio al Cristo del opresor blanco utilizando la imitación como recurso del dominado, tampoco la violencia es una acción efectiva cuando se carece de igualdad incluso a nivel de posesión y manejo de armas. Y junto con la derrota y la muerte de los indígenas rebeldes, se inserta Catalina como figura que redice el mito de la *Mater dolorosa*, despojada de la sublimidad cristiana del dolor, no bendecida por la exención de la muerte en un ascenso hacia los cielos. Por el contrario, ella es la madre peregrina, la madre desacralizada, la víctima de la locura y la enajenación.

Desde esta perspectiva de la historia, el fracaso del levantamiento indígena es también el fracaso de la palabra, de la profecía sagrada de Catalina quien ha dicho que los bautizados con sangre y no con agua nunca morirán. Alternativa del lenguaje que es aniquilada por otro poder inserto en la infraestructura impuesta por la conquista Española. Y, en este sentido, el relato mítico de Teresa al final de la novela constituye un desdecir y un rededir enclavados en una subyugación indígena que significativamente ha traspasado la linealidad teleológica del tiempo histórico («en otro tiempo —no habías nacido tú, criatura; acaso

tampoco había nacido yo— hubo en mi pueblo, según cuentan los ancianos, una ilol de gran virtud» [p. 366]).

No obstante, Teresa es una india tzotzil, durante su larga estadía como nana de Idolina, se ha ladinizado, razón por la cual retorna a la villa indígena no sólo le parece «indigno y humillante servir a un indio» (p. 256) sino que también siente nostalgia por los artefactos de la cultura blanca («Teresa murmuraba en castilla los nombres de las cosas por las que sentía nostalgia: las macetas del corredor, la aldaba de la puerta de calle, las lajas donde lavaba ropa, el estrado en que dormía» [p. 252]). Subyugación que se hace evidente en su relato al presentar una versión ladinizada del hombre blanco como ser prudente, sabio y cierto de la verdad mientras la ilol y su hijo de piedra se presentan con el defecto de la soberbia.

Sin embargo, en la dicotomía opresor/oprimido y a pesar de un Poder que ha detenido el devenir histórico, Rosario Castellanos reinserta la potencialidad de la subversión haciendo de la mitificación del hecho histórico un discurso ambiguo y preñado de fisuras. En esta zona polisémica, Catalina y su hijo devienen también en una amenaza recurrente que el hombre blanco debe aniquilar a través de la penitencia y el castigo. («El nombre de esa ilol, que todos pronunciaron alguna vez con reverencia y con esperanza, ha sido proscrito. Y el que se siente punzado por la tentación de pronunciarlo escupe y la saliva ayuda a borrar su imagen, a borrar su memoria» [p. 368]). Por lo tanto, la figura de Catalina, lejos de ser el receptáculo virginal de lo divino, es la madre engendradora de la historia. A partir de un cuerpo que asume lo sagrado como político, se extiende en la novela la espiral constante del lenguaje que, en sus procesos desconstructivos del desdecir y el redecir, infunde un movimiento dialéctico en lo histórico.

Dentro de este contexto ideológico, la clausura resulta ser un signo estructurador de la modelización literaria de la problemática indígena y la circunstancia femenina. Los espacios cerrados de la casa en la villa blanca de Ciudad Real simbolizan la opresión de la mujer como sujeto ausente en la historia del mismo modo como el hermetismo de su lenguaje en la modalidad del monólogo interior representa el silenciamiento femenino impuesto por el sistema falocrático. Idolina, es entonces, la figura epítome de todos los personajes femeninos, la mujer enclaustrada, dormida en las tinieblas. De la misma manera, la clausura resulta ser el elemento estructurante en la representación de la problemática indígena no sólo en términos de la imposición de un poder ladino opresivo sino también por la clausura de la memoria ancestral simbolizada por los dioses que han olvidado el idioma tzotzil.

A pesar de estas clausuras, el texto de la novela se cierra significativamente en un espacio abierto, «faltaba mucho tiempo para que amaneciera» (p. 368) se dice y, en este otro nivel dialéctico del desdecir y el redecir del discurso de la

maternidad, se han insertado fisuras significativas en un repertorio simbólico patriarcal que intenta mantener a la mujer en un lugar subordinado.

Dentro de una tradición de Occidente que ha producido profusas construcciones culturales realizadas alrededor del cuerpo femenino a partir de una perspectiva falologocéntrica, el cuerpo como espacio de significación para la mujer, en el caso de *La última niebla*, o como una esterilidad biológica que, sin embargo, engendra un cuerpo político funciona en la narrativa de ambas autoras como un recurso de alto valor estratégico. Si María Luisa Bombal despoja aquel cuerpo de sus ropajes patriarcales para inscribir la Subjetividad femenina en él, Rosario Castellanos, en un significativo proceso de apropiación, modifica el signo dicho de la maternidad para contradecirlo y hacer de él una nueva matriz de la historia.