



**EL CUERPO COMO
PARADIGMA TEÓRICO
EN LITERATURA**

**Cándida Elizabeth
Vivero Marín**



Resumen

La teoría y la crítica literarias feministas toman como uno de sus ejes conceptuales al cuerpo, a fin de explicar el texto literario escrito principalmente por mujeres. Sin embargo, han dejado de lado un punto igualmente central: la función poética. Este artículo trata de traer de nueva cuenta, a la mesa de la discusión teórica, la necesidad de llegar a un equilibrio entre la función comunicativa y la función poética inherentes al texto literario.

Palabras clave: Literatura, cuerpo, función poética, teoría, crítica.

Abstract

Feminist literary theory and criticism have taken the human body as a relevant guideline to explain literary texts written by women. However, they have neglected an equally important aspect: the poetic function of language. This article is an attempt to bring back to the theoretical discussion the need to strike a balance between the communicative and the poetic functions of language, both of which are inherent to the literary text.

Key words: Literature, body, poetic function, theory, criticism.

Cuerpo, habla, palabra] En la teoría literaria feminista, particularmente en la escuela francesa, representada por Hélène Cixous, Julia Kristeva y Luce Irigaray,



el cuerpo se erige como paradigma conceptual en tanto que por medio de él se construyen toda una serie de aproximaciones teórico-metodológicas que intentan explicar las estructuras, el lenguaje y los temas presentes en los textos escritos principalmente por mujeres. El cuerpo o, mejor aún, la corporeidad referida en el texto mismo, desemboca en una interpretación que suele aludir a causas biológicas circunscritas, casi exclusivamente, a la maternidad y al lenguaje pre-edípico puesto que, de acuerdo con las estudiosas antes mencionadas, ambos son condicionantes del empleo de un lenguaje tan propio de la Voz de la Madre que toda escritora hereda.

De ahí que Cixous señala que las mujeres, al ser más cuerpo, son más escritura, en tanto que el cuerpo funge en la mujer como texto mismo:

Texto, mi cuerpo: cruce de corrientes cantarinas, escúchame, no es una madre pegajosa, afectuosa; es la esquivoz que, al tocarte, te conmueve, te empuja a recorrer el camino que va desde tu corazón al lenguaje, te revela tu fuerza; es el ritmo que ríe en ti; el íntimo destinatario que hace posible y deseables todas las metáforas; cuerpos (¿cuerpos?, ¿cuerpos?) tan difícil de describir como dios, el alma o el Otro; la parte de ti que entre ti te espacia y te empuja a inscribir tu estilo de mujer en la lengua. Voz: la leche inagotable. Ha sido recobrada. La madre perdida. La eternidad: es la voz mezclada con la leche (Cixous, 2001: 56).



La voz perdida, añorada, se recobra entonces para dar paso a una liberación de las pulsiones hasta ese momento silenciadas. Asimismo, la voz recuperada da testimonio de lo ancestral, de lo primigenio que ha existido siempre, es decir, la madre. Por ello, en su escritura se evidencia un recorrido completamente otro con respecto al varón que necesita ser expresada en su complejidad puesto que es una escritura plurívoca: “Cuando la mujer deje que su cuerpo, de mil y uno hogares de ardor —cuando hayan fracasado los yugos y las censuras— articule la abundancia de significados que lo recorren en todos los sentidos, en ese cuerpo, repercutirá, en más de una lengua, la vieja lengua materna de un solo surco” (Cixous, 2001: 58). De donde observamos que en la escritura de las mujeres se haría presente una Voz, la de la Madre, gracias a que se encuentra unida a su naturaleza más íntima, al cuerpo como portador de múltiples significados cambiantes que debe tener como fin último la desestabilización de la Ley del Padre:

Un texto femenino no puede no ser más que subversivo: si se escribe, es trastornando, volcánica, la antigua costra inmobiliaria. En incesante desplazamiento. Es necesario que la mujer se escriba porque es la invención de una escritura nueva, insurrecta lo que, cuando llegue el momento de su liberación, le permitirá llevar a cabo las rupturas y las transformaciones indispensables en su historia... Censurar el cuerpo es censurar, de paso, el aliento, la palabra.



Escribir, acto, que no sólo realizará la relación des-censurada de la mujer con su sexualidad, con su ser-mujer...
Escríbete: es necesario que tu cuerpo se deje oír. Caudales de energía brotarán del inconsciente. Por fin, se pondrá de manifiesto el inagotable imaginario femenino. Sin dólares, oro, ni negro, nuestra nafta expandirá por el mundo valores no cotizados que cambiarán las reglas del juego tradicional (Cixous, 2001: 61-62).

Para Cixous, la clave radica en la liberación del cuerpo, de donde emergerá una palabra distinta que no sólo modifica las estructuras tradicionales de la escritura, sino que ejecuta una nueva forma de leer, pensar y hacer literatura. La palabra des-censurada, como la llama Cixous, tiene un poder real que amenaza a la Ley, impuesta durante siglos a las mujeres. La subordinación o marginalidad de las mujeres deriva, de acuerdo con Julia Kristeva, del sometimiento que ellas mismas admiten al emplear la lengua tal y como la han heredado:

La lengua inglesa ha sido construida por los hombres...y sigue estando principalmente bajo su control... Este monopolio sobre el lenguaje es uno de los medios que los hombres utilizan para asegurar su supremacía, y consecuentemente el sometimiento de las mujeres y su naturaleza diferente, y esta supremacía se mantendrá mientras las mujeres sigan em-



pleando la lengua tal y como la hemos heredado (Moi, 1995: 164).

¿Cuál es la forma de librarse de este sometimiento? En realidad, no hay una escapatoria favorable, pues la mujer sólo tiene dos opciones: o identificarse con la Ley o, bien, situarse de forma permanente en el semiótico, que Kristeva define como “una articulación totalmente provisional, esencialmente móvil y formada por los movimientos y sus fases efímeras. No es ni un modelo ni una copia, es anterior a la figuración y, por tanto, a la especul(ariz)ación y sólo admite analogía con el ritmo vocal o cinético” (Moi, 1995: 169). El chora semiótico es, por tanto, anterior a la entrada en el Orden Simbólico y, por ende, a la fase edípica. Ligado a la madre constituye, de acuerdo con Kristeva, una presión destructora y heterogénea del lenguaje, puesto que escapa al orden de las palabras: “el chora queda más o menos reprimido y se percibe sólo como una presión impulsiva sobre el lenguaje simbólico: como las contradicciones, sinsentidos, rupturas, silencios y ausencias del lenguaje simbólico” (Moi, 1995: 169).

Si la mujer, o en este caso la niña, se identifica con la madre; es decir, con lo semiótico de donde el chora es pieza clave, entonces “se intensifican las fases pre-edípicas (el erotismo oral y anal). Si, por el contrario, la niña se identifica con el padre, el acceso que gana a la dominación simbólica censurará la fase pre-edípica y eliminará los últimos restos de la dependencia del cuerpo materno” (Moi, 1995: 172). En el primer caso, la identificación con la madre



puede resultar en un impulso hostil; en el segundo, en la dinámica de la relación amorosa pura:

En la histeria amorosa, el Otro ideal es una realidad, y una metáfora. La arqueología de esta posibilidad identificatoria con otro viene dada por el amplio lugar que ocupa en la estructura narcisista el polo de identificación primaria con lo que Freud ha llamado un “padre de la prehistoria individual”. Dotado de los atributos sexuales de los dos padres, figura por ello totalizante y fálica, dadora de satisfacciones ya psíquicas y no simplemente de necesidades existenciales inmediatas, este polo arcaico de la idealización es inmediatamente otro que suscita con fuerza la transferencia ya psíquica del cuerpo semiótico anterior en vías de convertirse en un Yo narcisista. El hecho de que exista, y de que yo pueda tomarme por él, es lo que nos aleja de la satisfacción materna primaria y nos sitúa en el universo histérico de la idealización amorosa (Kristeva, 2000: 29).

La “identificación ideal con lo Simbólico sostenida por el Otro moviliza, pues, antes la palabra que la imagen” (Kristeva, 2000: 31), de ahí que el Otro se revela ya no como puro significante, sino como dominio metafórico que permite un acercamiento a los ideales significantes. Al poder recibir las palabras de ese otro, al asimilarlas, repetirlas y reproducirlas, me hago como él: “Uno. Un sujeto



de enunciación. Por identificación-ósmosis psíquica. Por amor” (Kristeva, 2000: 22):

Freud ha descrito este Uno con el que realizo mi identificación (“la forma más temprana y primitiva de enlace afectivo”) como un Padre. Al especificar su noción, ciertamente poco desarrollada, de identificación primaria, precisa que este padre es un “padre de la prehistoria individual” (Kristeva, 2000: 22)

De ahí que, si seguimos el discurso de Kristeva, cogemos que sólo entrando en esta identificación con el Uno, que es el Padre, se puede ser sujeto de enunciación y, por ende, sujeto enunciado. El chora semiótico no entraría en esta dinámica al carecer de estos ideales significantes y, por ende, su irrupción dentro de la escritura provoca la desestabilización. Ahora bien, esta identificación con el Uno no hace sino reforzar, en palabras de Luce Irigaray, el concepto de mimetismo, el cual hace referencia a la lógica de lo *mismo* por la que se ha regido al discurso filosófico occidental y que tiene que ver con la necesidad de postular un sujeto que sea capaz de reflejarse en su propio ser:

El metadiscurso filosófico surge únicamente, según Irigaray, mediante un proceso en el que el sujeto que especula se contempla a sí mismo; las *especulaciones* del filósofo son fundamentalmente narcisistas. Disfrazado de reflexión sobre la



condición general del Ser del hombre, el pensamiento filosófico depende de su especularidad (su auto-reflexividad); aquello que sobrepase esta circularidad reflejable es lo impensable. Esta es la especul(ariz)ación que Irigaray tiene en mente cuando argumenta que el discurso filosófico occidental es incapaz de explicar la feminidad/mujer, como algo que no sea el lado negativo de su *propio* reflejo (Moi, 1995: 141).

De lo anterior se desprende que el deseo de poseer al otro, en este caso a la mujer, sea un asunto imposible, en tanto que su trascendencia escapa a la mía. Si bien es cierto que nunca se puede aprehender al otro, de acuerdo con Irigaray, esta imposibilidad no radica en la experiencia sensible dada por la mirada, la mano o, bien, el entendimiento como los filósofos masculinos han descrito, sino en la subjetividad que no se ve y ahí, precisamente, radica la importancia de la palabra en tanto que mediadora para comprender el misterio del otro:

Es cierto: jamás comprenderé, jamás aprehenderé quién eres; siempre te mantendrás fuera de mí. Pero esos; no ser yo, no ser yo ni *mío*, hacen que la palabra sea posible y necesaria entre nosotros. Ninguna expresión del deseo vale sin esta pregunta silenciosa: “¿quién eres? tú que jamás serás yo ni *mío*, tú que siempre serás trascendente a mí, aunque te toque, pues el verbo en ti se hace carne y también, de manera diferente, en mí”.



Los filósofos masculinos evocan generalmente la vista y el tacto en el deseo por el otro. Como la mano, la mirada en ellos desnuda, capta. Pero la trascendencia del otro exige respetar lo invisible en él, incluida la percepción sensorial. Más allá del color de los ojos, del tono de la voz, de la textura de la piel, realidades sensibles a mí y para mí, subsiste, en el otro, una subjetividad que no puedo ver, ni mediante los sentidos ni mediante el espíritu. Los pensadores masculinos eluden esta irreductible parte invisible, y no recurren a la palabra como mediación para compartir el misterio del otro (Irigaray, 1998: 30-31).

La palabra funge, por lo tanto, como una herramienta indispensable y necesaria para el conocimiento mutuo. Sin ella, el otro queda recluido inexorablemente a la zona de lo inaccesible; y puesto que el hombre tradicionalmente se limita al tacto y a la mirada, la mujer representa para él lo desconocido, la zona oculta que jamás se des-vela del todo. Luego, entonces, la palabra solventa esta dificultad y reduce el espacio que separa a ambos, mas no es una palabra cualquiera, sino una que da cuenta del sinsentido, en tanto que interroga de forma radical al significado de donde se busca “dar nueva forma a la sintaxis para suspender sus patrones teleológicos, adoptando la fragmentación y arriesgándose a la ‘incoherencia’ para debilitar la resistencia del lenguaje ante lo femenino” (Burke, cit. en Olivares, 1997: 60).



El hablar-mujer, como lo llama Irigaray, es entonces una forma distinta tanto de abordar el mundo como de construir ese mundo, pues a través del hablar-mujer se construye un espacio en donde las mujeres no sólo hablan como ellas hablan en realidad, sino que además deja de reproducir las mismas historias que el lenguaje normativo les impone para crear algo nuevo que revolucione el pensamiento occidental:

La filosofía entonces se fundará en la existencia de dos sujetos diferentes y no en el uno, el único, el mismo. Esto implica una suerte de revolución del pensamiento hacia un anticapitalismo de la espiritualidad por la aceptación de que la conciencia, la verdad, la idealidad, son dos. Ese dos no significa “turbia”, “doble”, “equívoca”, “ambigua”, términos usados por ciertos filósofos para hablar de una relación entre dos sujetos en la cual cada uno pierde su irreductibilidad.

Tal revolución del pensamiento permite la constitución de una interioridad otra que la determinada por, y destinada a, una trascendencia más allá, o constituida en el interior de un orden genealógico: respeto por los padres, culto a los antepasados, amor por los niños. Esa interioridad nueva puede existir en el marco de una relación sexual y solamente gracias a ella: porque no soy tú, puedo abrir en mí un espacio de interioridad (Irigaray, 1998: 48).



El hablar-mujer, el chora semiótico y la escritura femenina que refleja la Voz de la Madre son algunos de los conceptos teóricos acuñados por la teoría literaria feminista que han servido de base y punto de partida para analizar y explicar las diferencias entre los textos escritos por hombres y por mujeres. Asimismo, han contribuido a evidenciar el uso distinto de la lengua por parte de ambos. Sin embargo, existen, en particular en la escuela estadounidense, algunas estudiosas que han señalado que dichas particularidades se encuentran determinadas por parámetros socioculturales, mismos que han forjado la cultura literaria.

La cultura literaria] Para la escuela estadounidense, los textos escritos por mujeres están condicionados por el cuerpo sexuado, el cual determina en última instancia el uso de ciertos giros o herramientas escriturales. Sin embargo, esta circunstancia viene dada no tanto por el cuerpo mismo, el cuerpo-en-sí, sino más bien por el cruce de factores socioculturales que forma, como señala Elaine Showalter, una cultura literaria:

Las maneras en que las mujeres conceptualizan sus cuerpos y sus funciones sexuales y reproductivas están estrechamente relacionadas con sus ambientes culturales. La psique femenina puede estudiarse como el producto o la construcción de fuerzas culturales. El lenguaje vuelve a formar parte del cuadro si tomamos en consideración las dimensiones sociales y los factores que determinan el uso del lenguaje, y los



ideales culturales que dan forma a los comportamientos lingüísticos. Una teoría de la cultura reconoce que existen diferencias importantes entre las mujeres como escritoras: clase social, raza, nacionalidad e historia constituyen determinantes literarios tan significativos como el género. Sin embargo, la cultura femenina conforma una experiencia colectiva inmersa en la totalidad cultural, una experiencia que une a las escritoras a través del tiempo y el espacio (Showalter, 1999: 100).

De ahí que, más que explicar el texto literario por medio del lenguaje, de lo que se trataría, de acuerdo con Showalter, es de partir del factor cultural que lleva a hombres y a mujeres a abordar con distintos enfoques un mismo tema. Ciertamente, el acto de escritura así entendido conlleva a su vez un acto político en cuanto a que se evidencia con ello el silenciamiento impuesto a las mujeres a través del tiempo. La cultura femenina, construida a lo largo de los siglos de manera marginal a la cultura dominante-masculina, se encuentra prácticamente oculta mas no eliminada del todo, pues

Tanto los grupos silenciados como los dominantes generan creencias o ideas ordenadoras de la realidad social a un nivel inconsciente, pero los grupos dominantes controlan las formas o estructuras en que la conciencia puede articularse. Por ende, los grupos silenciados deben instrumentar sus creencias a través de las formas permitidas por las estructu-



ras dominantes. Otra forma de plantearlo sería que todo lenguaje es el lenguaje del orden dominante, y las mujeres, en caso de que hablen, deben hacerlo a través de él. Como entonces, se pregunta Ardener, “¿el peso simbólico de esa otra masa de personas se expresa?”. Desde su punto de vista, las creencias de las mujeres encuentran expresión a través del ritual y del arte, expresiones que pueden ser descifradas por el etnógrafo, hombre o mujer, que esté dispuesto a esforzarse por percibir más allá de las entretelas de la estructura dominante (Showalter, 1999: 103).

La cultura femenina encuentra sus propios mecanismos de expresión y subsistencia, creándose, en todo caso, una escritura femenina *sui generis*, puesto que en ella se evidencian dos voces: la de la tradición masculina y, de manera simultánea, la de la tradición femenina, oculta ante la corriente principal. De esta forma, la diferencia de la escritura femenina sólo puede ser entendida en términos de la relación cultural compleja que está enraizada en la historia. La estructura dominante, por lo tanto, determina en muchas ocasiones a las estructuras silenciadas; sin embargo, aun por medio de las primeras, las segundas pueden manifestar de manera directa su experiencia tanto política como social y económica. Para Showalter, la teoría literaria feminista debe entonces enfocar su interés en el estudio de esa relación entre la identidad literaria femenina y el campo cultural en donde se insertan las autoras. A



este punto de convergencia crítica, Showalter lo denomina ginocéntrica y señala:

La primera tarea de una crítica ginocéntrica debe ser la de delinear el lugar cultural preciso de la identidad literaria femenina, y la de describir las fuerzas que intersectan el campo cultural de la escritora. Una crítica ginocéntrica ubicará también a la mujer en relación con las variables de la cultura literaria, tales como los modos de producción y distribución, las relaciones entre la autora y el público, las relaciones entre la alta cultura y la popular, y las jerarquías de género literario (Showalter, 1999: 107).

El texto literario, escrito por mujeres, sería, de acuerdo con Showalter, un texto altamente político, por lo que su estudio no puede desligarse de esa misma carga. Ahora bien, el que las escritoras asuman conscientemente o no dicha implicación depende en gran medida del despertar de una conciencia de ubicación, como apunta Adrienne Rich: “como mujer tengo una patria y como mujer no puedo desentenderme de ella... necesito comprender cómo un lugar en el mapa es también un lugar en la historia dentro del cual, como mujer, judía, lesbiana, feminista, soy creada y trato de crear” (Rich, 1999: 33).

En efecto, Rich propone una política de la ubicación, misma que parte de un punto fundamental e indiscutible: el cuerpo. Y es que, como señala, el cuerpo se encuentra atravesado por toda



una carga identitaria de etnia, religión, geopolítica, lengua, sexo, género y edad. Por lo tanto, el cuerpo o, mejor dicho, el trato que dicho cuerpo recibe, determina su relación con el mundo y condiciona la manera en la que se ve al mundo:

La política de ubicación. Incluso si parto de mi cuerpo es necesario señalar que desde un principio ese cuerpo tuvo más de una identidad. Cuando me sacaron del hospital al mundo, fui vista y tratada no sólo como mujer, sino también como blanca —tanto por negros como por blancos—. Fui ubicada por el color y el sexo con la misma certeza con la que era ubicada una niña negra, aunque las implicaciones de la identidad blanca estaban disfrazadas por el supuesto de que las personas blancas son el centro del universo.

Ubicarme en mi cuerpo significa algo más que entender lo que ha significado para mí tener vulva y clítoris, útero y senos. Significa reconocer esta tez blanca, los lugares a los que me ha llevado, así como los lugares a los que no me ha permitido ir (Rich, 1999: 36).

El estar consciente de esta ubicación es lo que permite a la escritora la búsqueda de una manera distinta de expresión que rompa con tradiciones que nada tienen qué ver con su condición particular de vida: “derrumbar, una y otra vez, el falso universal masculino. Reunir la experiencia concreta, parte por parte, una junto a otra, comparar, empezar a discernir modelos” (Rich, 1999: 37). A través



de la escritura, por lo tanto, se debe fomentar un cambio o, en palabras de la autora:

El movimiento hacia el cambio es un movimiento cambiante, que se cambia a sí mismo, que se desmasculiniza, que se desoccidentaliza, se convierte en una masa crítica que habla con infinitas voces, idiomas, gestos y acciones diferentes: todo debe cambiar, nosotros mismos podemos cambiarlo.

Nosotros que no somos los mismos. Nosotros que somos muchos y que no queremos ser iguales (Rich, 1999: 45).

El acto de escribir femenino se convierte, una vez más, en un acto subversivo, en tanto que con él se pretende no sólo un cambio, sino una transformación profunda del discurso tanto simbólico-literario como social en torno a la mujer, sus experiencias de vida y su legitimidad como sujeto de enunciación.

**El cuerpo y el significado
construido** } El cuerpo se hace presente en el texto en tanto que determina las estructuras que contribuyen a dotarlo de un significado. Podemos decir, como señala Michel Foucault, que el autor se vuelve un elemento importante en la construcción del significado que, ciertamente, nunca se cierra a una única y última interpretación. La función autor, como la denomina Foucault, es importante al momento de aproximarnos al texto literario y de



analizar los elementos por medio de los cuales construye el significado, puesto que

el autor es lo que permite explicar tanto la presencia de ciertos acontecimientos en una obra como sus transformaciones, sus deformaciones, sus modificaciones diversas (y esto por la biografía del autor, la ubicación de su perspectiva individual, el análisis de su pertenencia social o de su posición de clase, la puesta al día de su proyecto fundamental) (Foucault, 2003: 365).

Sin embargo, siguiendo a Foucault, la función autor no debe confundirse con el escritor real, pues aun cuando el texto remite al autor a partir de ciertos signos presentes en él, existe una división necesaria entre el autor y el escritor real. La función autor es, por lo tanto, un desdoblamiento ficticio que permite crear una cierta distancia con el texto, la cual facilita su estudio. El autor va más allá de un texto atribuible, al colocarse en una posición transdiscursiva. Si bien es cierto que Foucault señala a este autor como fundador de una discursividad que, en sus palabras, no tiene que ver necesariamente con los autores literarios, también es cierto que reconoce que un autor literario no se limita a ser el creador de un texto y que puede llegar a ser igualmente un fundador de discursividad, en tanto que su obra “rige y ordena más que eso” (Foucault, 2003: 368). La diferencia entre un fundador y un instaurador de discursividad está en el hecho de que este último no



sólo hace posible un cierto grupo de analogías, sino también de diferencias:

[Marx o Freud] abrieron el espacio para algo distinto a ellos y que sin embargo pertenece a lo que fundaron. Decir que Freud fundó el psicoanálisis no quiere decir (no quiere decir simplemente) que el concepto de libido, o la técnica de análisis de los sueños vuelven a encontrarse en Abraham o en Melanie Klein, quiere decir que Freud hizo posible un cierto número de diferencias respecto a sus conceptos, a sus hipótesis, que dependen todas del propio discurso psicoanalítico (Foucault, 2003: 369).

Mientras que autores literarios como Ann Radcliffe, a quien alude Foucault, han abierto un cierto número de semejanzas y de analogías que tienen su modelo o principio en la obra de dicha autora. De ahí que podemos concluir que la función autor sí importa en la medida en que va más allá de una obra. Tal es el caso de Anaïs Nin, Virginia Woolf y Simone de Beauvoir, quienes, por medio de sus textos, fundan toda una discursividad distinta en torno al deber-ser y el deber-hacer de las mujeres. Discursividad que se encuentra atravesada por otros discursos que podríamos denominar extra-artísticos.

En efecto, el texto literario, en tanto objeto construido con una finalidad artística, sobrepasa el biografismo, criticado por Foucault, al colocarse como un mediador entre su creador y lo colectivo. El



texto literario en tanto tal, como apunta Jean Mukarovsky,¹ posee el rango de símbolo externo al que le corresponde una determinada significación, una vez que produce en los miembros de un grupo determinado un común estado subjetivo de la conciencia. El texto literario se liga de esta forma al contexto de los fenómenos sociales de manera particular, debido a que

¹ Jean Mukarovsky no habla de texto literario, sino de obra. El cambio de terminología obedece a una continuidad discursiva en el cuerpo del trabajo. Ciertamente Mukarovsky no distingue entre obra y texto literario, pues este último término corresponde más bien a la etapa posestructuralista de la teoría y crítica literaria en la que el autor ruso no participó.

Como todo *signo*, puede mantener con la cosa, que significa, una relación indirecta, por ejemplo, una relación metafórica o indirecta de cualquier otro modo sin dejar por ello de referirse a esta cosa... El estudio objetivo de los fenómenos que representan el arte, se orienta en la obra de arte como signo constituido por el símbolo sensible. Y éste es creado por el artista en un “significado” (objeto estético), que se asienta en la conciencia colectiva, y de una relación con la cosa designada, relación que remite al contexto total de los fenómenos sociales. De estos dos elementos, el segundo contiene la estructura peculiar de la obra (Mukarovsky, 2003: 105).

El texto literario, o la obra de arte como la denomina Mukarovsky, tiene entonces dos funciones: la función de signo autónomo y la de signo comunicativo o notificadorio. De ahí que el texto literario no debe sólo circunscribirse al contexto, pero tampoco limitarse exclusivamente a la estructura sino que, al igual que cualquier otro



objeto artístico, debe buscar la trascendencia de la experiencia particular para llegar a la colectividad a través de la combinación de la estructura y el diálogo inmanente con los fenómenos sociales y culturales:

podríamos decir que el estudio de la estructura de una obra de arte permanece necesariamente incompleto tanto en cuanto no se investiga suficientemente el carácter semiológico del arte. *Sin una orientación semiológica el teórico del arte sucumbirá siempre al intento de considerar la obra de arte como una construcción puramente formal o incluso como reflejo inmediato de disposiciones psíquicas o fisiológicas del autor; o de la realidad expresada distintamente por la obra, y de la situación ideológica, económica, social y cultural del correspondiente medio social. Esto induce al teórico a hablar de la evolución del arte como de una serie de transformaciones formales o a negarle este desarrollo... o a considerarla como un comentario pasivo a la evolución que frente al arte es meramente externa. Únicamente la perspectiva semiológica permite al teórico reconocer la existencia autónoma y la dinámica fundamental de la estructura artística, así como comprender el desarrollo del arte como movimiento inmanente, que se encuentra permanentemente en una *relación dialéctica* con la evolución de los demás campos de la cultura (Mukarovsky, 2003: 107-108).*



El significado del texto literario resulta de la unión de estos dos factores primordiales que no deben excluirse o superponerse, sino mantenerse en equilibrio. El texto literario sí tiene una dimensión artística que, por lo mismo, exige una estructura particular, en la cual se emplea a su vez un lenguaje diferente, poético como señala Víctor Shklovski, que dé singularidad a los objetos:

La automatización devora los objetos... La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción es en arte un fin en sí y debe ser prolongado (Shklovski, 2003: 33).

Sin embargo, también tiene una dimensión social que se encuentra presente por medio de los discursos implícitos o explícitos que se pueden observar en él, como apunta Mukarovsky. Ambas dimensiones deben coexistir en el texto literario para conformar el significado: sin el efecto artístico, el texto se convierte en panfleto; sin la dimensión social, se convierte en un buen ejercicio de escritura.²

²No hablo de estética, pues ésta no deja de ser un discurso normativo que, como tal, impone ciertas reglas y condiciones al objeto artístico, en este caso al texto literario. Por tal motivo, me limito a señalar que el texto literario produce un efecto determinado que es percibido por el lector de manera diferente a como, por ejemplo, percibe un texto periodístico.

**Del cuerpo que ama y
del cuerpo que duele** } Ahora bien, desde la teoría y la crítica literaria feministas se propone la



recuperación de las experiencias propias de las mujeres como válidas y aun de interés literario:

Se trata de caracterizar, comprender y valorar más adecuadamente la producción femenina dentro de la literatura, que no es una como se pretende, puesto que si es la elaboración artística de la experiencia humana, trabaja con diversidades étnicas, genéricas, generacionales, nacionales, de clase, etc., que, además, jerárquicamente organizadas plantean una gran desigualdad en lo histórico, lo social y lo cultural y, por tanto, esto también determina formas de manifestación específicas en la expresión literaria (López, 1995: 17)

La experiencia humana, como apunta Aralia López González, puede remitirnos a la idea de colectividad planteada por Mukarovsky, en tanto esta experiencia tendría, como punto en común, el cuerpo o, mejor aún, el estar-en-el-mundo. Ciertamente, el estar-en-el-mundo por medio de un cuerpo sexuado determina la particularidad de las experiencias que, a su vez, son aprehendidas de diferente

³El término de subjetividad lo retomo del planteamiento de Aralia López González, quien al respecto sintetiza: "de manera esquemática puede hablarse de una especie de arquitectura interior que determina las formas de aprehender la realidad" (1995: 14).

manera de acuerdo con la subjetividad de cada individuo,³ para posteriormente ser expresadas según determinados códigos sociales, culturales, lingüísticos, de género, artísticos, etc. Los discursos producidos entonces a través de estos códigos determinan la manera en la que se percibe a los sujetos hombre y mujer.

entonces a través de estos códigos determinan la manera en la que se percibe a los sujetos hombre y mujer.



Si bien es verdad que hombres y mujeres construyen sus identidades por “los factores externos y concretos que condicionan aspectos de la subjetividad, y que ordenan y clasifican socialmente a los seres humanos, como son la asignación de género sexual” (López, 1995: 14), también es cierto que ambos comparten, en mi opinión, dos grandes experiencias, que aun cuando se aprehenden y transmiten de maneras distintas, resultan comunes a pesar de las diferencias étnicas, sociales, culturales, genéricas, generacionales y de cualquier otra índole. Estas dos grandes vertientes, que además se convierten en los dos grandes temas de la literatura, son el amor y el dolor, experimentados por medio del cuerpo. El estar-en-el-mundo, condicionado por el cuerpo, es continuamente atravesado por estos dos grandes ejes paradigmáticos de la experiencia humana.

Positivas, negativas, completas, incompletas, plenas, vacías o de cualquier otra manera, estas dos vertientes condicionan al ser-en-el-mundo, puesto que el ser no puede desligarse de su estar.⁴ Las formas de aprehenderlas y de manifestarlas, particularmente en literatura, son las que distinguen a las escrituras.⁵

En efecto, el cuerpo es sin lugar a dudas la llave de cualquier contacto directo, real y tangible con el mundo, mismo que, dicho sea de paso, condiciona la percepción de las experiencias mediante una serie de discursos donde el género juega un papel primordial. Sin embargo, es un

⁴ Considero al ser-en-el-mundo como la sustancia del ser humano que va más allá de la corporeidad. El ser-en-el-mundo tendría que ver con la carga vital, el impulso de vida, que se encuentra inherentemente contenida en el cuerpo. Mientras que el estar-en-el-mundo tiene que ver con la manera en la que ese cuerpo en particular se relaciona y es relacionado a su vez con el mundo que lo rodea. El estar-en-el-mundo recibe una serie de condicionantes externos que lo pre-figuran y con-figuran.

⁵ No se puede hablar en este contexto de la escritura en singular, sino de la pluralidad de la misma en tanto formas particulares de expresión literaria.



hecho que todo sujeto experimenta, a lo largo de su vida, determinadas carencias, dolores, aunque también satisfacciones o amores. Ciertamente en los textos escritos por mujeres, sobre todo, se busca dar cuenta de determinadas experiencias que habían sido silenciadas, olvidadas o, en el mejor de los casos, ignoradas, en aras de privilegiar aquéllas consideradas literariamente más valiosas y, por lo tanto, válidas. La teoría y crítica literaria feministas han venido a cuestionar los parámetros de valoración literaria, mediante los cuales se consideraban los textos dignos de ser perpetuados a través de su canonización. Asimismo, han luchado porque se reconociera el valor artístico de textos donde se da cuenta de experiencias consideradas de manera tradicional como meramente femeninas (el caso de la maternidad, por ejemplo) y donde se representan universos privados y domésticos que han sido asignados a las mujeres a lo largo del tiempo.

No obstante, considero que la teoría literaria feminista debe ahora ampliar el paradigma del cuerpo desde el cual parte, y dar paso a un auténtico cuestionamiento sobre el aspecto artístico de algunos de los textos escritos por mujeres. No se trata de imponer nuevamente criterios de evaluación o valoración estética, sino de conjuntar precisamente la función comunicativa y la función poética que debe tener el texto literario. Es verdad que el estar-en-el-mundo, tanto para hombres como para mujeres, no se limita a una única experiencia por la que, en ocasiones, se intenta encasillar su hacer-en-el-mundo, sino que el estar-en-el-mundo recibe un cúmulo de experiencias diversas que se aprehenden igualmente de



diferentes maneras, aun dentro del mismo sujeto.⁶ Estas experiencias, si se intentan expresar desde la literatura, deben ser referidas con un lenguaje distinto al que comúnmente se emplea en las conversaciones o asuntos cotidianos, siguiendo además determinadas estructuras propias del género literario al cual se recurra.⁷

Obviamente, existen un sinnúmero de marcas escriturales que diferencian y particularizan las maneras de expresión. Sin embargo, no se debe olvidar que el texto literario tiene una característica muy particular que lo hace diferente al resto de los textos y es que busca siempre prolongar más allá del instante momentáneo el placer de la lectura. El acto de percepción, la imagen poética, el ritmo estético o cualquier otro apelativo que aluda a este “plus” que da el texto literario es lo que, a mi parecer,⁸ cualquier autor o autora debe propiciar gracias a su texto.

⁶ Durante su vida, el sujeto puede atravesar por experiencias muy similares que, sin embargo, serán procesadas interiormente de forma distinta de acuerdo con el momento de maduración o expectativas que el sujeto esté atravesando en ese instante. Por ejemplo, se puede leer, en distintos años, un mismo texto literario y, en cada ocasión, interpretarlo de manera diferente. Lo mismo sucedería, en un momento dado, con la escritura: se puede expresar una determinada experiencia de múltiples formas.

⁷ Las normas que determinan lo que es un cuento, una novela o un poema pueden seguirse de manera estricta o, bien, como sucedió a partir de las vanguardias, buscar nuevas formas de expresión que en muchas ocasiones rompen con los cánones de géneros literarios establecidos.

⁸ Estos términos fueron utilizados, en su momento, por los formalistas rusos.

Conclusión] El estudio del texto literario, particularmente el escrito por mujeres, pareciera centrar su atención prácticamente en las experiencias en sí mismas manifestadas en él, dejando de lado o considerando como asunto menor el efecto artístico del mismo. No quiero decir con esto que la teoría y crítica literarias feministas deban olvidarse de cuestiones tan centrales



como lo han sido el género y el cuerpo, sino que considero que el texto literario escrito sobre todo por mujeres debe ser interpretado tomando como base el cuerpo, que se encuentra atravesado por toda la carga simbólico-discursiva ya señalada, pero de un cuerpo que dé cuenta de sus experiencias a partir de toda la amalgama resultante de su estar-en-el-mundo. Asimismo, debe poner atención en los mecanismos mediante los cuales se transmite toda esta compleja interacción entre el ser, el estar y el hacer.

Igualmente, el estudio de los textos literarios escritos por mujeres debe retomar, como uno de sus puntos importantes, la manera en la que estas experiencias son expresadas, ya que el significado se construye por medio de un lenguaje poético que determina, en última instancia, el grado de imagen poética que en el texto se puede hacer presente. De ahí que la teoría y crítica literaria feministas deban retomar la premisa de que las escritoras no son-el-cuerpo, sino que están-en-el-cuerpo y esas experiencias, ciertamente, son construidas y transmitidas con base en herramientas discursivas y lingüísticas que dan cuenta de cómo se ama y cómo se duele estar aquí y estar ahora.

Bibliografía

- CIXOUS, Hélène. *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona, Anthropos, 2001.
- FOUCAULT, Michel. "¿Qué es un autor?", en Nara ARAÚJO y Teresa DELGADO. *Textos de teoría y crítica literarias. (Del formalismo a los estudios*



- postcoloniales*). México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa-Universidad de La Habana, 2003, pp. 351-386.
- IRIGARAY, Luce. *Ser dos*. Barcelona, Paidós, 1998.
- KRISTEVA, Julia. *Historias de amor*. México, Siglo XXI, 2000.
- LÓPEZ GONZÁLEZ, Aralia (coord.). *Sin imágenes falsas. Sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*. México, El Colegio de México, 1995.
- MOI, Toril. *Teoría literaria feminista*. Madrid, 1995.
- MUKAROVSKY, Jean. "El arte como hecho semiológico", en Nara ARAÚJO y Teresa DELGADO. *Textos de teoría y crítica literarias. (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*. México, Universidad Autónoma Metropolitana-Universidad de La Habana, 2003, pp. 101-110.
- OLIVARES, Cecilia. *Glosario de términos de crítica literaria feminista*. México, El Colegio de México, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, 1997.
- RICH, Adrienne. "Apuntes para una política de la ubicación", en Marina FE (coord.). *Otramente: lectura y escritura feministas*. México, Programa Universitario de Estudios de Género-Facultad de Filosofía y Letras-FCE, 1999, pp. 31-51.
- SCHKLOVKI, Víctor. "El arte como artificio", en Nara ARAÚJO y Teresa DELGADO, *op. cit.*, pp. 27-46.
- SHOWALTER, Elaine. "La crítica feminista en el desierto", en Marina FE (coord.). *Otramente: lectura y escritura feministas*. México, Programa Universitario de Estudios de Género-Facultad de Filosofía y Letras-FCE, 1999, pp. 75-111.



ROSALBA ESPINOSA

Inicia su quehacer artístico en 1998. Ha asistido a varios talleres de pintura y grabado en Guadalajara, Jalisco; San Miguel de Allende, Guanajuato y Florencia, Italia.

Cuenta con siete exposiciones individuales, en los siguientes espacios: Casa Cristo, espacio cultural del Colegio de Arquitectos de Jalisco, A. C., 2000; Museo del Periodismo y las Artes Gráficas, Guadalajara, 2002; Alianza Francesa de Guadalajara, 2004; Casa Serrano del Centro Universitario de los Lagos de la Universidad de Guadalajara, 2004; Galería Chuch Reyes, Guadalajara, 2005; Museo Histórico de San Miguel de Allende, Guanajuato, 2005; Casa Vallarta, Guadalajara, 2005.

Ha participado en varias exposiciones colectivas, la más importante en Florencia, Italia, en 2004.



Dictamen sin registro. Óleo sobre papel y tela. De la serie "Cantos del silencio" (2005).



Sentencia en rebeldía. Óleo sobre papel. De la serie "Cantos del silencio" (2005).



Tránsito a la esperanza. Óleo sobre tela. De la serie "Cantos del silencio" (2005).

