

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FOLOSOFÍA Y LETRAS
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

VISIONUDAS O VISIONARIAS:
ESTRATEGIAS FEMENINAS PARA ABANDONAR EL RECINTO

T E S I S
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRÍA EN LITERATURA COMPARADA
P R E S E N T A

MARIA DEL PILAR CHEHIN SALINAS

ASESORA: DRA. ROSA BELTRÁN ÁLVAREZ

MÉXICO, D.F.

2006



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

A lo largo de los tantos años que han transcurrido para la investigación y redacción de este trabajo, he recibido el beneficio de las lecturas y relecturas inteligentes y generosas de:

Mi asesora, Dra. Rosa Beltrán, a quien agradezco profundamente sus aportaciones académicas y su versatilidad y pasión por la creación del texto literario,

Mi lectora, Dra. Ute Seydel, por su solidaria y atenta disposición para auxiliar este proyecto en sus etapas de crisis y desolación,

Mis sinodales, Mtra. Claudia Lucotti, por sus atinados comentarios para corregir este manuscrito, aunados a una sonrisa siempre cordial y entusiasta,

Mtra. Julia Constantino, por su solícita disposición,

Mtra. Argentina Rodríguez, por mucho de lo anterior, Muchas gracias.

No podría concluir, sin agradecer a la Dra. Margo Glantz y al Mtro. Federico Patán por sus seminarios; espacios que dieron origen a este texto,

A Alex y a Vick por su diligente y escrupulosa lectura en el acomodamiento irreverente de los puntos y comas...

A todos y cada uno de los que contribuyeron a la realización de esta tesis.

A la memoria de mi abuela Elisa, por su impecable capacidad para generar amor y mantener unidos a los suyos,

Al recuerdo de mi Tía Teta, por su maravilloso don como narradora de cuentos, producto de su fantasía irreverente y sus escasos tres años de primaria,

A mi mamá Luz María, por enseñarme que la vida debe contener gran dosis de disciplina, coraje, y un poco o mucho de romanticismo...

A Timis, por mostrarme el camino para llegar a la UNAM,

A mis hermanos Dany, Horacio y Alejandro, por compartir conmigo –de una u otra manera– la riqueza de sus vidas,

A Marisol y a Madeleine, para que en su impaciente deseo por autodefinirse, se encuentren a sí mismas,

A Alex, por su amor y por estar siempre allí.

En silencio cortamos los nudos de la red donde nuestros sentidos estaban prisioneros.
Rosario Castellanos

Espejos que irradian la presencia de anteriores inquilinos.
George Steiner

Índice

Prólogo	7
Introducción	14
La salvaje	20
La histérica	32
La desertora	44
La embaucadora	56
La cautivadora	68
Las profanadoras	77
La afásica	89
Conclusiones	101
Bibliografía	110

Prólogo

Esta investigación pretende analizar el problema de *identidad y alteridad*. Para la tradición occidental, la identidad implica una vía de conformar el ser y otorgarle permanencia. Al estar inscrito y/o definido por el mundo, el sujeto adquiere el derecho a existir. La identidad brinda seguridad al ser masculino, por lo tanto se conjura lo no-idéntico, lo oculto, lo diferente, lo ignorante de sí mismo... lo otro. El psicoanálisis lacaniano resalta la subjetividad del sujeto y una identidad que es siempre supuesta. El *otro* representa el inconsciente, lo prohibido, lo subterráneo, todo aquello que se intenta esconder para mantener exenta de peligro la estabilidad de la identidad dominante (Lacan 72). La existencia de la otredad provoca una escisión que fractura profundamente la aparente invulnerabilidad de la conciencia occidental.

Para Foucault, el otro es el estigma. El receptáculo donde se recrea la imaginación para intuir la contingencia del hombre en su espacio inmediato. El otro o “el loco” queda alienado de sí mismo al *divagar en la sinrazón*. Los modelos de exclusión y confinamiento de la razón occidental son determinantes para garantizar la permanencia del *ser*.

Por otra parte, Bajtin define a la persona humana en su relación con el otro. “Sólo al revelarme ante el otro, por medio del otro y con la ayuda del otro, tomo conciencia de mí mismo. Me convierto en mí mismo” (Bajtin 132). Los actos más importantes que constituyen la autoconciencia se determinan por la relación con la otra conciencia (con el tú). La propuesta de este autor es significativa porque subraya el “diálogo” entre dos lenguajes, o, mejor dicho, entre dos posibilidades de interpretación.

Estos puntos de vista aluden a alteridades radicales. *Otros* que pueden verse e identificarse, o también, *otros* que son impensables o incomprensibles ante *el sujeto* masculino. Pero “el otro”, al intentar definirse en femenino, se excluye del pensamiento hegemónico. La mujer como autodefinition no tiene historia.

Desde esta perspectiva, escritoras feministas como Virginia Wolf (1925), Simone de Beauvoir (1967), Luce Irigaray (1977), Judith Butler (1990) o Rosi Braidotti (1991), se preguntan por qué la epistemología ha dejado a la mujer en los márgenes de la cultura. Es decir, por qué la identidad masculina se ha erigido en sujeto del discurso universal; y por qué la mujer carece de referentes para definirse desde su propio cuerpo.

Para Beauvoir, por ejemplo, la confinación de la mujer a la esfera de la otredad no se debe al determinismo biológico que señala cómo la mujer queda alienada de sí misma al momento en que el espermatozoide fecunda el útero; ni al psicoanálisis freudiano que castra a la mujer por carecer del órgano fálico; ni al marxismo que proclama la opresión de la mujer en función de las condiciones de explotación del proletariado. Para la autora de *El segundo sexo*, el hombre-sujeto, al arriesgar su vida en combate, adquiere el derecho a matar. Es precisamente, *este poder*, el que le confiere potestad sobre la mujer que está anclada en la inmediatez, en la inmanencia de su cuerpo: la procreación.

Luce Irigaray, por otra parte, explica cómo la condición *ser mujer* representa un misterio en una cultura que pretende enumerarlo todo, cifrarlo todo en unidades, inventariarlo todo en individualidades. *Ella no es ni una ni dos*. No se puede en rigor, determinarla como una persona, pero tampoco como dos. *Ella se resiste a toda definición adecuada*.

Virginia Wolf en su ensayo *Una habitación propia*, subraya la necesidad de la mujer de reinventarse, explicarse o afirmarse a sí misma a partir de un espacio inmediato y confesional que le permita recrear su intimidad sin el acoso constante del juicio masculino. En este sentido, la interpretación de Judith Butler a la obra de Monique Wittig (Butler 172), coincide con Wolf al señalar cómo “la mujer” debe reconocerse a sí misma más allá de la oposición dualista sexo/género, que la ha anclado en una definición en alto grado prescriptiva. Esta “narrativa” heterosexual confiere al “ser mujer” atributos unívocos y la encasillan en la *otredad devaluada*.

Braidotti alude a la identidad como “el sitio de las diferencias” (Braidotti 142). De acuerdo con la autora, los análisis feministas del sistema de género señalan cómo el sujeto ocupa una variedad de posiciones en diferentes momentos, a través de una multiplicidad de variables tales como la raza, la clase, la edad o los estilos de vida. Para la investigadora, la teoría feminista afronta un desafío al tratar de inventar nuevas imágenes de pensamiento que rebasen la perspectiva masculina dominante hacia la consolidación de visiones alternativas de la subjetividad femenina.

Así, el propósito de esta investigación es acercarse a un bloque de personajes literarios femeninos que abordan la alteridad desde el *discurso de la insensatez*. Es decir, en el sistema falocéntrico, la “otredad” de las mujeres se juzga en función y en relación con el centro masculino: un modelo femenino estandarizado “normal”. Las mujeres que optan por una postura diferente se convierten en sujetos fragmentados y en entidades *irracionales*. Este trabajo pretende analizar personajes femeninos que --a pesar de pertenecer a contextos tan diversos-- desafían la definición cartesiana de sujeto en tanto que

“conciencia racional” y construyen o proponen un discurso para redefinirse a sí mismas. De acuerdo con Braidotti, la identidad es entonces múltiple y fracturada; es racional en tanto que requiere un vínculo con los “otros” y es retrospectiva en la medida en que funciona a través del recuerdo y la memoria (cf. Braidotti 200). Desde esta perspectiva, contextos tan disímiles como la cultura novohispana (siglo XVII), o la época victoriana (siglo XIX), abrigan personajes femeninos que rechazan el quedar inscritas en el peor atavismo impuesto a su historia por el género masculino: *la mala madre*: la mujer incapaz de cubrir por sí misma las necesidades y los valores de la tradición patriarcal (cf. Lagarde 377).

Esta investigación retoma el concepto de *subjetividad nómada* de Rosi Braidotti al analizar cómo los personajes que a continuación se enumeran, proponen una praxis crítica y política en términos de contra memoria, de resistencia y de denuncia, y al mismo tiempo intentan otras formas de enunciación que pretenden deconstruir las nociones del yo (self) como identidad reguladora.

María Rita Vargas, “la embaucadora” que reclama el derecho a la *identidad* a través de sus encuentros divinos con Dios en el texto *Beatas embaucadoras de la colonia* de Edelmira Ramírez Leyva (1794), Bertha Mason, “la salvaje” (1847) a quien encierran y condenan al exilio para evitar que el hombre civilizado pueda sucumbir ante su propia sexualidad en la novela *Jane Eyre* de Charlotte Brönte; Catherine Linton, “la histérica” (1847) que muere al intentar dar rienda suelta a su erotismo y compartir el “eros decadente” del personaje masculino de *Wuthering Heights* de Emily Brönte; Edna Pontellier, “la desertora” que prefiere la muerte al ser incapaz de conciliar su condición de

mujer con el rol de esposa y madre en *The Awakening* de Kate Chopin (1899); Antoinette Cosway, “la cautivadora” la otredad de la salvaje arriba mencionada que reivindica --en su locura-- a Bertha Mason en la novela *Wide Sargasso Sea* de Jean Rhys (1968), y propone otros significantes que fracturan el cerco al que estaba confinada su predecesora, Inés y Gina, “las profanadoras” que echan abajo el binomio sádico-masoquista en la novela *Inés* de Elena Garro (1995) y, finalmente, Blanca “la afásica” de la novela *Para que no me olvides* de la escritora chilena Marcela Serrano (1997): la silenciosa que a través de su mutismo proclama un discurso auténtico y capaz de cuestionar la supremacía de la tradición verbal. En este sentido, me interesa la redefinición de género de Joan Scott (Scott 97) al abogar por un concepto que marque la intersección del lenguaje con lo social. La autora propone interpretar el “género” como una manera de vincular el texto con la realidad, lo simbólico con lo material. De esta manera, el silencio de la *afásica*, por ejemplo, politiza un “discurso” por sobre el significado y la representación suprema de la “palabra”.

Por supuesto, el ámbito de estudio proyecta acercarse al tema de “la locura femenina” y sus manifestaciones desde sus respectivos espacios temporales y épocas respectivas. De acuerdo con la sociología literaria, se intenta demostrar cómo las novelas analizadas presentan personajes femeninos que responden a situaciones sociales específicas, y sobre todo, cómo los roles femeninos asumidos representan el gran miedo masculino por perder su supuesta hegemonía e identidad unívoca.

Este trabajo intenta aproximarse a los textos desde una perspectiva crítica comparativa: la loca del siglo XIX se halla encasillada en moldes provenientes de enfoques teóricos que se sostienen entre sí: el psicoanálisis, la

historia, la moral marcan una serie de preceptos atinadamente diseñados para conformar el ideal femenino de la época.

Las obras se estudian desde una perspectiva comparatista al analizar lecturas morales del período que incitan a preservar el pudor, el silencio, la pasividad, la inhibición del placer corporal en la mujer. Como puede observarse, la crítica comparativa es afín a la percepción y a la representación de los distintos paradigmas de “mujer” en el marco de la historia. La ciencia, el arte y la medicina conforman el cerco teórico en el cual queda inscrita la historia femenina del siglo XIX. Para la racionalidad patriarcal la mujer debe sujetarse a su juicio incesante, de otra manera, se le condena a vivir en la clandestinidad o a la muerte.

La *Historia de la vida privada* de George Duby así como ciertos folletos moralistas de la época tales como *Sobre la educación de las hijas* de Catherine Jagoe resultan imprescindibles para entender el por qué la mujer encuentra en *la locura* una posibilidad de evasión.

Será también preciso vincular este material con el enfoque psicoanalítico. En el texto *Sobre la sexualidad femenina*, Freud subraya la imposibilidad de definir a la niña ante la carencia ostentosa del falo viril. Sin embargo, Viola Klein (en total desacuerdo con Freud) muestra que las niñas desarrollan una sexualidad independiente al proceso psicológico de los niños. Por consiguiente, el complejo de castración del varón no tiene por qué provocar envidia del pene en la niña (Klein 135). La sexualidad, vinculada con la literatura, será fundamental para reconocer las posibilidades de enlace entre las novelas elegidas y su entorno cultural.

En el siglo XVII, será necesario reconocer la distinción entre misticismo *sensato*, y misticismo *patológico* conforme lo señala Roger Bastide en *El sueño, el trance y la locura*. Para la Colonia, la oposición entre éxtasis divino y posesión demoníaca implicaba reglas estrictas: el trance, para ser aceptado dentro de las normas de la sociedad de la Nueva España, debería apegarse a los cánones religiosos de la época. El antropólogo Michel de Certeau coincidirá al afirmar cómo la literatura mística construye un modelo de enunciación en donde la *creación de un cuerpo* es necesaria para conformar una comunidad o edificar un discurso *glorioso*. La creación de *este cuerpo* “anunciará palabras y alumbrará oídos”. El *Corpus Mysticum* será aceptado cuando la organización jerárquica conceda anuencia a la expresión sensata. Será interesante demostrar cómo el camuflaje de la insensata abordará el discurso de la fábula como un desafío ante su otredad amorfa (Certeau 103).

Con respecto a la lingüística se debe señalar la aportación de Patrizia Violi a esta investigación. El lenguaje racional en el siglo XX deja de considerarse como la única vía de acceso a la *verdad* para convertirse en espejo con una red de significados que se multiplican indefinidamente. Por esta razón, sistemas significantes tales como el discurso delirante, el sueño o el silencio femenino se analizarán como otras posibilidades de expresión que exigen ser reconocidas como recursos auténticos para manifestar la esencia potencial de la *otra*.

Introducción

Devenir de la locura

El loco es un personaje errante a lo largo de nuestra historia. Su identidad dentro del texto literario se transforma a cada momento, siempre sometida al constante escrutinio de quien proclama poseer la razón. El loco carece de voz autónoma. Su discurso “subjetivo” no se escucha, en cambio, se margina, se juzga, se esconde, o se exhibe como la *otredad excéntrica* por la cual la razón da rienda suelta a sus fantasmas. Por ende, la racionalidad procura crear espacios, modalidades para que el loco pueda vaciar el caudal veleidoso de su delirio, pero siempre circunscrito a los límites que el propio poder prescribe.

Linton Ralph señala que existen “maneras” de estar loco y que esas maneras *correctas* o *aceptadas* por la sociedad se desarrollan a partir de los mitos y costumbres de cada pueblo (Linton 33). En *Las Bacantes* de Eurípides, por ejemplo, el rey Penteo se opone a Dionisios, es decir, al delirio orgiástico que enloquece a las mujeres de Tebas. En la tragedia, la insensatez no pertenece a la de Dionisios --por supuesto el dios-- sino al rey, quien deseoso de hacer respetar el orden que desconocía la exaltación dionisiaca, antepone su sinrazón a la ley divina. El rey sufre las consecuencias de su error. Las Ménades lo despedazan y su propia madre alucinante lo desconoce. En esta obra *la locura* corresponde al hombre terrenal que en su inconsciencia no acata la “razón” divina.

En la Edad Media, la locura tiene un fin eminentemente moral: estigmatiza vicios y defectos. La locura se convierte en portavoz del mal, de la

podredumbre que carcome y resquebraja los cimientos del orden, de la verdad. En el poema religioso *Piers Plowman*, William Langland (1332-1400) presenta dos fuerzas antagónicas: la *Conciencia*, representante de la verdad y de la iglesia, y la *Falsedad*, personaje alegórico que simboliza la corrupción, ente irracional que se aleja de la senda del “buen camino”.

En el poema *Sir Gawain y el Caballero Verde* (autor anónimo del siglo XIV), Sir Gawain debe luchar contra las fuerzas de la naturaleza representadas por la sinrazón de sus instintos. El personaje debe ser cabalmente racional y mostrar por qué es digno representante de la razón que sustenta el código de caballería. Su integridad moral será evaluada a través de su capacidad para mantenerse ecuánime ante las tentaciones sexuales, instintivas e irracionales a las que es sometido por parte de la dama del castillo.

En el Renacimiento, el loco de las cortes literarias se transforma en el bobo, personaje al que se le otorga el don de la palabra con un fin específico: a través de su lenguaje aparentemente pueril y sin sentido deberá recordar a cada uno su verdad (Foucault 28). En el teatro Shakesperiano --por ejemplo-- Falstaff es el cónsul de la racionalidad escondido tras la máscara de la insensatez. Desde esta perspectiva, el lenguaje lúdico del insensato coquetea con el poder, pero siempre inscrito en los márgenes de la “diferencia negativa”.

En *Elogio a la locura*, por otra parte, Erasmo concede al loco el papel principal. La demencia ya no ocupa el primer lugar en el vasto cosmos de las debilidades humanas, por el contrario, se desplaza a reinar sobre ellas y las transforma en virtudes. La locura es partícipe de un gran espectáculo. En dicha apología el ser humano se engalana con matices y actitudes que pertenecen, por antonomasia, al mundo de la sinrazón. El autor subraya la existencia de

dos tipos de locura. La que brota de los infiernos para sembrar la sed de guerra, de riquezas o de bajas pasiones y la locura que elogia en su libro. Para él la locura está siempre presente en el ser humano y todos los hombres se encuentran poseídos por ella aun cuando traten de esconderla o ignorarla:

[...] sería necio circunscribir dentro de ciertos límites a una divinidad cuyo imperio se extiende por todas partes, y dividir a lo que todo el mundo rinde homenaje unánime. ¿A que conduciría el trazar mediante una definición mi esbozo o mi retrato si me tenéis delante de los ojos? (Rotterdam 23).

Por supuesto, en este carnaval de locos no puede estar ausente la mujer quien para Erasmo es la encarnación de la locura: “La mujer es un animal inepto y loco, pero complaciente y gracioso, de manera que su presencia en el hogar suaviza y endulza con su locura la melancolía y aspereza del género varonil” (Rotterdam 40).

En el siglo XVII se asigna a la locura el papel de figura escatológica. El mundo del alienado parece ser la antesala del Apocalipsis: la naturaleza indomable que subsiste en la condición humana. Cabe hacer hincapié en la figura que juzga la sociedad en este momento: el cuerpo místico siempre tentado a sucumbir ante la posesión insensata, la fuerza primitiva que debe reducirse al letargo absoluto. El trance, la mímica de los poseídos o las visiones oníricas corresponden a expresiones de santidad o demonismo. Es evidente que para ser aceptadas como manifestaciones divinas, las visiones deberán contener elementos afines a los intereses del poder que ostenta la razón en aquel momento. Por ejemplo, Baruci subraya los esfuerzos de los jesuitas por adoptar a los marcos de la tradición católica el misticismo de Santa Teresa (Baruci 72). Por consiguiente, se puede deducir que el trance místico no hará sino repetir el esquema tradicional: apegarse a los cánones que en ese

momento rigen al grupo social en boga. Es decir, sería imposible entender el éxtasis *sacro* y *satánico* si se le separa de las condiciones histórico sociales en donde estos se llevan a cabo: “No se es loco sino respecto de una sociedad dada” (Bastide 135).

Así, la locura se inscribe en dos coordenadas: como portadora de una razón superior o como fuerza antagónica cuya identidad se sumerge en el océano de las contradicciones; siempre desde la perspectiva de quien la ahoga en el silencio o en el balbuceo inconsciente de la otredad peyorativa.

Es dentro de esta problemática donde se inscribe el signo de *la insensatez femenina* de esta investigación. Los personajes literarios que se analizarán en los próximos capítulos se encuentran presos en una red de enunciación discursiva que se resiste a legitimar su presencia fuera de los márgenes instituidos por la supremacía masculina. Ante esta “política de deslocalización”, se intenta demostrar cómo los personajes proponen un contradiscurso subversivo al patriarcado, y al mismo tiempo, reclaman vindicar su historia. La obra de Rich ha ejercido una enorme influencia en este aspecto.¹ Su trabajo concede mayor importancia al lenguaje y, por consiguiente, a la representación como sitio de constitución del sujeto.

A partir de esta propuesta, las *insensatas* intentan estrategias de expresión diferentes al *lenguaje de la razón*. En esta búsqueda, el cuerpo, su herramienta inmediata, se convierte en un recurso multifacético que cubre un amplio espectro de niveles de experiencia y de marcos de enunciación. Una de las formas más notables de esta tendencia dentro del movimiento intelectual feminista es la teoría francesa conocida como *l'écriture féminine* (cf. Cixous 54-62). Los

¹ Para este tema, ver Rich, 1997; 1995.

fundamentos conceptuales de esta corriente de pensamiento subrayan la relevancia social de las estructuras teóricas y lingüísticas de las diferencias entre los sexos. Desde esta perspectiva, la mujer trata de manifestarse desde su cuerpo: el inconsciente que implica silencio, fragmentación, no-linealidad en oposición a los lenguajes racionales y magistrales de la tradición patriarcal (Makward 58).

Las autoras cuyas obras se analizan en esta investigación pertenecen a espacios y tradiciones diferentes. No obstante, su escritura corresponde a un proceso afín que intenta determinar o acceder a una forma no logocéntrica de representar al sujeto femenino.

Las hermanas Charlotte y Emily Brönte (*Jane Eyre*, 1847) y (*Cumbres Borrascosas*, 1847) respectivamente, comparten la incertidumbre de la indefinición. De acuerdo con Sandra Gilbert y Susan Gubar en *The Madwoman in the Attic*, las escritoras del siglo XIX intentan expresarse frente a un “receptor” que invalida y desarticula el lenguaje femenino. Desde la negación, la furia debe reprimirse y/o trasladarse a lenguajes alternos para manifestar su política denunciante.

Kate Chopin (*The Awakening*, 1897) abandona las letras al enfrentarse a una sociedad que desconoce a la mujer-escritora. El sujeto que se sustrae a las identidades basadas en el falo es subversivo porque se niega a sostener la *matriz heterosexual* al proponer esquemas en contra de la tradición logocéntrica. En este sentido, la escritora comparte la angustia de sus predecesoras al someter sus textos al juicio irrefutable de la Razón.

La beata María Rita Vargas (1758) utiliza las herramientas dictadas por su confesor para asumir una identidad *ad hoc* a los intereses de la iglesia. En

este sentido, “la escritora” utiliza el camuflaje para reinventarse a sí misma. Es interesante destacar las estrategias literarias de la narradora para subsistir en una sociedad que la margina. El cuerpo femenino, corruptible por antonomasia según la iglesia, se autorreviste de metáforas y fractura la supuesta omnisciencia del sujeto masculino.

Jean Rhys (*Wide Sargasso Sea*, 1966) rescata a la *loca del ático* del siglo XIX, y la inserta en un “nosotras” que busca legitimar un sistema simbólico de definición femenina, un modo de representación consciente y deseado para trascender la *angustia* de sus colegas predecesoras.

Elena Garro (*Inés*, 1995) propone un contra-discurso para analizar, cuestionar y desarticular los valores y las tradiciones de la sociedad patriarcal a la cual pertenece. Su discurso se inscribe en la tradición de Butler y otras autoras al adoptar el *disfraz* como un recurso necesario para sustraerse a las identidades basadas en la tradición patriarcal.

Finalmente, la escritora Marcela Serrano (*Para que no me olvides*, 1994) burla la genealogía de la palabra, y reclama a través de su discurso afásico, la reapropiación del imaginario femenino. La escritora reelabora redes de comunicación que proponen una práctica consciente de su papel femenino como sujeto de cambio.

En este sentido, el *discurso de la insensatez* representa la intención deliberada de los personajes femeninos por reinventarse a partir de la sublevación ante un discurso masculino que se niega a reconocer otra(s) posible(s) otredad(es).

La salvaje

La femme est naturelle, c'est à dire
abominable.

Baudelaire

Bertha Mason, primer personaje “irracional” que se examinará en este capítulo, irrumpe en los esquemas de la racionalidad victoriana de forma clandestina. Su imagen se propone en sombras, alejada totalmente de la posibilidad de manifestar su *otredad*. Bertha Mason representa el arquetipo de la loca, la salvaje que se expresa con rugidos, el don de la palabra no le pertenece. La identidad de Bertha se invalida, pero se le asigna un poder metamórfico: la hiena, el vampiro, la fiera. Naturaleza indómita que obliga a la metáfora. El personaje de Bertha Mason en la novela *Jane Eyre*, no puede ni debe ser la representante del ser humano cabal del puritanismo. Su presencia alude a la otredad, el devenir-mujer irrepresentable en el sistema falocéntrico.

Por supuesto la protagonista ha sido extraordinariamente delineada para eximir de culpa al personaje masculino. Rochester se casa con Bertha en Jamaica --la *absurda alianza* se comete en territorio agreste-- ignorando la ascendencia *irracional e insana* de la desposada. En aquel terreno exótico, libre de códigos y reglas para el europeo, éste se halla atraído por fuerzas indómitas que lo arrastran a un mundo ajeno a su racionalidad y a su conciencia. La plétora de sus instintos lo desborda y al desconocerse en aquel espacio, el conquistador opta por deshumanizar al “ser natural”. Se odia totalmente sólo a aquellos quienes se ha deshumanizado, y se deshumaniza para poder odiar totalmente (Lévi-Strauss 95).

El protagonista masculino se casa atraído por los sentidos, por la belleza exótica de la mujer natura: 'I was dazzled, stimulated: my senses were excited; and being ignorant, raw, and inexperienced, I thought I loved her' (Brontë 290). Es sorprendente ver de qué manera se exonera a la razón en este momento. Al sujeto viril se le otorga el derecho a errar en vías del conocimiento. En efecto, *la hembra* en la novela representa una cosmología extraña, ajena a la civilización, por ende, se transforma de inmediato en objeto de percepción. Bertha Mason representa la antítesis de un mundo cuyas ataduras moralistas se desprenden tan pronto como Rochester se aleja de su espacio racional.

En la tierra "instintiva" de la figura femenina no están presentes las normas de la sociabilidad puritana, por tanto, el colonizador se deja llevar por la "mujer lasciva". En este aspecto, la naturaleza no lo agrade; por el contrario, le propone un escape catártico. La sensualidad de la loca salvaje, sus "peculiaridades bestiales" no incomodan --hasta aquí-- a la razón patriarcal.

En esta novela, el protagonista masculino no sucumbe a la vorágine. Su trasgresión es atinadamente limitada, es decir, sus instintos no se pierden ante la seducción irremisible de la salvaje. Por ende, le es permitido erigirse en juez y apuntar las "carencias" de la *otra*: 'I was not sure of the existence of one virtue in her nature: I had marked neither modesty nor benevolence, nor candour, nor refinement in her mind or manners' (Brontë 290). En este sentido se debe recordar que una de las características de los textos decimonónicos era precisamente enaltecer el modelo burgués femenino: "The lady was not born, but bred. Because the finished product was meant to be so pure and delicate, especial care was taken in the training of the girls" (Sinclair 67). El carácter sumiso, recatado, dúctil era el único permitido por la retórica del siglo

XIX. La definición de mujer modelo se perpetuaba en una gran gama de medios impresos: revistas femeninas, manuales de comportamiento, novelas y textos médicos.¹

De acuerdo con este contexto social, el arquetipo de la insensata carece de las facultades precisas que podrían hacerla partícipe de la *civilización*:

I should have made them no subject of reproach to my wife, even when I found her nature wholly alien to mine, her tastes obnoxious to me, her cast of mind common, low, narrow, and singularly incapable of being led to anything higher... whatever topic I started, immediately received from her a turn at once coarse and trite, perverse and imbecile (Brontë 291).

La diferencia se denomina perversión e incapacidad para “entender” los esquemas del sujeto “civilizado”. El personaje masculino no logra comunicarse con Bertha Mason, el *ente salvaje sin posibilidad alguna de regeneración*.

Desde la perspectiva del puritanismo inglés, el salvaje representa una fractura en el orden cósmico; por consiguiente, Rochester, imposibilitado para disolver su matrimonio regresa a Inglaterra convencido de que debe defender su integridad. La loca-salvaje proviene de un orden ínfimo que degrada los valores de la moral inglesa: ‘to live familiarly with inferiors is degrading’ (Brontë 294).

Bertha Mason se describe como un personaje *cautivo de su propia naturaleza*. En territorio inglés, la salvaje se oculta. La razón victoriana vuelca en ella la debilidad que condujo a Rochester al placer momentáneo de sus impulsos: ‘You may take the maniac with you to England. Confine her with due attendance and precautions. That woman, who has so abused your long-sufferings, so sullied your name, so outraged your honour. *Shelter her*

¹ Respecto a este tema, consultar Sinclair, 1973; Duby, 1993; Jagoe, 2000.

degradation with secrecy (Brontë 296). Resulta importante destacar cómo Charlotte Brontë priva a este personaje de cualquier signo de autodefinición. La salvaje se mantiene en los límites del inconsciente para sugerir el posible recelo de la autora ante la autoridad y el juicio masculino. Según Gilbert y Gubar en *The Mad Woman in the Attic*, la figura de la transgresora corresponde al *alter ego* de la propia escritora: la angustia femenina ante su propia indefinición.

Desde esta perspectiva, la desculturización de la *otra* parece inminente. La salvaje es trasladada a un mundo abismalmente ajeno a su realidad donde se le reviste con valores que no le atañen. Su posible identidad se diluye tras las paredes físicas y sociales que la circundan, su hábitat se reduce a una prisión. Por supuesto, la actitud cultural ante el “desenfreno” exige castigo. La mujer-natura encarna los temores de la racionalidad dominante, por tal razón, se le condena al ostracismo. Las tendencias morales se oponen a cualquier manifestación que se atreva a transgredir las normas establecidas, de otra forma, no hay posibilidad para integrarse al “deber ser” de la sociedad. De acuerdo con Georges Duby: “En el dormitorio de la doncella, hay una encargada de velar por su modestia al acostarla y al levantarla. Durante el día, es conveniente no dejarla mucho tiempo sola” (Duby 157).

En estas condiciones, Bertha Mason se estigmatiza para no asumir el rol de esposa. El encuentro que se da entre Rochester y la salvaje sólo alcanza los límites del quehacer corporal; más allá, *la interacción* entre los dos personajes no es posible. Rochester posee el “don de la palabra”, el lenguaje civilizado de la razón. Bertha, por el contrario, se define a través de señales, sonidos que representan un diferente tipo de lenguaje que no halla eco en el

mundo “civilizado” y sordo del universo victoriano. La “diferencia” se denomina “perversidad” y se le juzga sin preámbulos.

Aludo al personaje de Jane Eyre porque ésta ostenta el patrón de comparación fomentado por la sociedad para conservar en el exilio a la *salvaje*. El éxito de Jane sobre Bertha Mason radica en su escrupulosa racionalidad. Siempre ecuánime, la protagonista racional acredita las pruebas a las que Rochester la somete: ‘Sense would resist delirium, judgement would warn passion’ (Brontë 142).

La figura masculina no cesa de evaluar la conducta de la joven para hacerla partícipe de la única razón ostensible en su sociedad. En este sentido, Jane coadyuva a mantener la supremacía del colonizador. El recato y la actitud “juiciosa” son las herramientas que el poder utiliza como pivote para institucionalizar su propia racionalidad.

El personaje de Bertha encarna el caos, el personaje de Jane el orden codiciado, por lo tanto la razón patriarcal otorga a ésta última la potestad de redención: ‘You are my comforter; my rescuer, my frantic prayer’ (Brontë 295). El acato de Jane al “padre” puede interpretarse como una sujeción a la autoridad, pero, al mismo tiempo, un proyecto contra-natura para superar el cuerpo femenino como mera categoría biológica, instintiva. A este respecto, me interesa resaltar la noción de “mímesis” de Luce Irigaray² ya que permite a Jane (la narradora), conciliarse con un discurso que la ha excluido y descalificado de la tradición oral y escrita. El raciocinio de este personaje

² Irigaray subraya la necesidad de “pensar” por el cuerpo como mecanismo mimético (de copia y de burla) que deberíamos usar las mujeres para convertirnos en sujetos del discurso. Este enfoque podría desconcertar a primera vista (como si se tratara de una forma camuflada de llamarnos otra vez histéricas en el sentido masculino del término). No obstante, la autora construye y reconstruye a la vez la vieja categoría *mujer*, y desmonta la vieja categoría cuerpo, porque ahora el cuerpo escribe, piensa (cf. Irigaray, 1974).

femenino y su acogida a la jerarquía establecida le permiten ocupar el lugar que jamás ocupará Bertha, *la salvaje*. Jane se transforma en interlocutora de la razón.

Para la protagonista cautiva no existen alternativas. Sometida a vigilancia constante, la mujer irrumpe en el mundo de la razón cuando éste se entrega al descanso. Si en el día se le niega toda posibilidad de contacto con el mundo, por la noche la salvaje abandona su letargo para acechar a quienes se han erigido en jueces de su verdad y la han mantenido en la clandestinidad durante tanto tiempo. Para ella la capacidad para expresarse verbalmente no existe, por ende, Bertha utiliza un lenguaje ancestral que apela a necesidades inmediatas: la expresión de un sentimiento: “El hombre agreste no tenía lenguaje, pero tomaba la palabra por asalto para expresar los murmullos de otro mundo. El salvaje decía palabras que no tenían significado literal, pero que eran elocuentes y comunicaban *sensaciones* que la lengua civilizada no podía *entender*” (Bartra 116). Jane se conmueve ante el grito desgarrador que perturba la noche: ‘The night –its silence– its rest, was rent by a savage, a sharp, a shrilly sound’ (Brontë 194). El “acecho” de Bertha Mason perturba la razonable pasividad de la mujer racional: ‘Mrs. Fairfax, I called out. Did you hear that loud laugh? Who is it?’ (Brontë 99).

Por supuesto, la caracterización de Jane es el móvil en donde hacen eco los gritos de acusación de la impotencia. Su presencia reciente en Thornfield todavía no insensibiliza su percepción auditiva. El grito trágico y “sobrenatural” de la prisionera logra alterar la ecuanimidad de la institutriz: ‘The laugh was as tragic, as preternatural as any I ever heard. The same peal, the same low, slow

ha! ha! which, when first heard, had thrilled me: I heard, too, her excentric murmurs; stronger than her laugh' (Brontë 101).

Desde el más recóndito reducto de su opresión, el personaje de Bertha comunica su resentimiento, pero su lenguaje no es la expresión verbal directa que exige la racionalidad dominante, sino la huella de un protolenguaje cuyo fin esencial es suscitar emociones. Sin embargo, los murmullos quejumbrosos de la cautiva no apelan al raciocinio de Jane Eyre. Por el contrario, las dos protagonistas son antagónicas sin lograr conciliarse entre sí. Resulta vital señalar cómo la cuestión de la otredad es crucial entre los dos personajes femeninos. La salvaje se conceptualiza en función y en relación con el centro masculino, Jane (léase Brönte) aún opera, como idea ficcional del imaginario patriarcal.

Ante un mundo que subraya su impotencia, la salvaje se sujeta a la única alternativa plausible de subversión: la queja indómita y la actitud defensiva. Jane se convierte en el blanco idóneo por el cual Bertha da rienda suelta a su rabia contenida. La burla intencionada, el dolor aletargado vela con sigilo el sueño del opresor. La intención es elocuente: irrumpir en el orden de la "razón" y conmoerlo, fragmentarlo: 'A dream had scarcely approached my ear, when it fled affrighted, scared by a marrow-freezing incident enough' (Brontë 136).

La risa indomable aún no se personaliza, pero alcanza su objetivo central: perturbar el baluarte de la razón masculina. El descanso tranquilo de Jane se ve, entonces, interrumpido por el "*acecho de la irracionalidad*". Sin embargo, el encuentro entre las dos polaridades se lleva a cabo justo una noche previa a la boda de la institutriz con Rochester. El rugido sobrenatural,

nunca antes identificado a través de la percepción visual, se cristaliza finalmente.

Bertha invade físicamente el terreno vedado para desgarrar el velo nupcial, símbolo, por antonomasia, de la castidad física y mental de la desposada. Este acto definitivo y único del personaje *transgresor* a lo largo de la novela representa su ruptura voluntaria con los cánones del opresor; su supuesta locura se traduce en un acto autónomo de poder sobre sí y sobre la propia Jane y su mundo: 'She took my veil from its place: gazed at it long, and then, she threw it over her own head, and turned to the mirror. It removed my veil from its gaunt head, rent it in two parts, and flinging both on the floor, trampled on them' (Brontë 267). La mujer natura transgrede el espacio de la virgen "racional" para impugnar el emblema que representa el premio a la sensatez.

Jane se erige en portavoz del código racional que representa: 'Oh Sir. I never saw a face like it! It was a discoloured face --it was a *savage face*' (Brontë 276). La cautiva misteriosa adquiere --por fin-- una imagen que la racionalidad de Jane, al igual que la de sus congéneres masculinos, identifica con la barbarie: 'the fiery eyes glared upon me --She thrust up her candle close to my face, and extinguished it under my eyes. I was aware her lurid visage flamed over mine and I lost consciousness' (Brontë 270). Esta descripción alude a la eventual pérdida de conciencia de la racionalidad ante el imaginario monstruoso que reclama espacios de enunciación.

Por supuesto, la evidente fragilidad de Jane en este momento es efectiva. El autocontrol se desvanece ya que la heroína halagada por la razón carece de las herramientas para enfrentar a la mujer-natura. Bertha Mason

encarna lo desconocido, lo entrañablemente oculto, por lo tanto, Jane *no puede ni debe* incursionar en su mundo.

La diferencia abismal entre ambos personajes se exhibe con gran elocuencia al rebelarse el secreto que Rochester ocultó con exactitud fallida. Al reconocer la existencia de su primera esposa, la razón masculina despliega los juicios que lo justificarán de inmediato. La exhibición de la bestia se anuncia y se despliega tan atinadamente que la crítica cede el paso a la alianza. Jane, el propio hermano de Bertha, y el abogado defensor son introducidos al espacio indómito de la *sin-razón*. El entorno se ha cultivado con esmero: una carcelera cuyo mutismo encarna la imposibilidad del diálogo, una celda que la circunscribe a entornos severos previamente delimitados y una imagen salvaje que aterra a la civilización.

En primera instancia resulta difícil para los visitantes discernir ante qué han sido conducidos. Bertha se debate entre dos mundos, el suyo propio que se haya totalmente aletargado, y el otro, que el poder le ha asignado sin ambages.

La salvaje gruñe, se desliza sigilosa. Sus gestos corporales hacen alusión al instinto. Ante una sociedad que le niega la capacidad de expresarse a través de un discurso verbal, la cautiva acude al gesto, el hermano mayor de la palabra. El gruñido y los signos corporales de “la salvaje” son muestra de su impotencia ante el acorralamiento al que es sometida. Su posible código de comunicación debió enmudecer en el encierro. La palabra abandonó su morada. Ahora, el ademán abrupto, la gesticulación tosca y agresiva son las vías factibles para expresar sus emociones. Ante la supremacía del discurso verbal “racional”, la mujer-natura recurre a otros medios para comunicar su

recelo e inconformidad: “Cuando el receptor no ‘escucha’ las quejas o súplicas verbales, nos vemos obligados a recurrir a signos icónicos para comunicarnos” (Szasz 137). El gesto ofensivo de la otredad aterra a los espectadores quienes previenen al hasta hace poco inculpada contra el “inconmensurable salvajismo de la fiera”: ‘Take care!’ ‘One never knows what she has, Sir: She's so cunning! It is not in mortal discretion to fathom her craft ‘ (Brontë 279).

El personaje masculino encarna la racionalidad victoriana, por tanto es parte de *la verdad*; la razón resguarda su “debilidad juvenil” contra aquello que se erige ante ellos como muestra contundente del por qué el poder masculino decidió ocultarla. *La bestia* debe hacer gala de su *elocuente irracionalidad*:

the lunatic sprang and grappled his throat viciously, and laid her teeth to his cheek: *they struggled*. She was a big woman, in stature almost her husband, and corpulent besides: She showed virile force in the contest—more than once she almost throttled him, athletic as he was. He could have settled her with a well—planted blow; but he would not strike: he would only wrestle. At last he mastered her arms (Brontë 279).

La potencia viril se halla --físicamente-- contra un contrincante en igualdad de condiciones corporales. Bertha es fuerte, corpulenta y agresiva.

En el contexto socio-cultural donde se enfrentan, la mujer debe ajustarse a los esquemas masculinos: pequeña, frágil, siempre vulnerable frente a la imagen varonil que la somete. La mujer natura se aleja totalmente de tales preceptos. Su figura corpórea se opone al personaje menudo y delicado de Jane, quien está presente como elemento insoslayable para establecer los ejes de comparación que Rochester requiere para justificarse.

Tras sujetar, por supuesto *con benevolencia* a la “bestia irreverente” Rochester expone a los dos personajes antagónicos desde la perspectiva racional: ‘... that is *my wife*, and *this* is what I wished to have. Compare these

clear eyes with the red balls yonder –this face with that mask– this form with that bulk, then judge me’ (Brontë 279).

La advertencia es precisa. Con el fin de encajar dentro de los moldes lícitos de la razón victoriana, la mujer tendrá que adaptarse a la ley del poderoso. Dicha polarización no admite alternativas. Bertha Mason representa lo inadmisibile, por consiguiente, se le debe aniquilar. La pasión indomable, el orgullo latente, el ataque furtivo no tiene cabida en el carácter femenino de sus mujeres. Tales imperfecciones pertenecen a la sin-razón, a lo antifemenino. Agredir significa para las mujeres una trasgresión genérica: “La mujer agresiva se masculiniza, no es femenina” (Lagarde 736). La protagonista de Jane Eyre, por el contrario, representa el arma idónea para exonerar de culpa al infractor. Su carácter recio y su juicio acertado le confieren el privilegio de ingresar al mundo masculino y restaurar el caos provocado --paradójicamente-- por la “racionalidad”.

Harto de una vida desordenada y mundana, Rochester ha decidido incorporarse al orden social. Jane --por supuesto-- será quien sustituya el desenfreno por el juicio institucionalizado: ‘But the instrument—the instrument! God, who does the work, ordains the instrument. I have myself—I tell it you without parable—been a worldly, dissipated, restless man; and I believe I have found the instrument for my cure’ (Brontë 206).

No obstante, la unión entre los dos personajes aún no es oportuna; la doncella no debe “sucumbir” a la atracción *instintiva*: ‘I am insane, quite insane with my veins running fire, and my heart beating faster, that I can count its throbs’ (Brontë 307).

Su apego estricto a la razón y su educación cultivada le impiden “perder el autocontrol” de su raciocinio.

Antes de dejarse “arrastrar” por la fuerza magnética que ejerce Rochester sobre sus sentidos: ‘He seemed to devour me with his flaming glance’ (Brontë 307), el personaje femenino opta por la separación. Una vez más Jane justifica el por qué se le ha considerado como la única alternativa para destituir a la otredad salvaje. Su apego al juicio de la razón es absoluto. Las condiciones --sin embargo-- no son las óptimas. Jane se debate entre el despertar de su sexualidad (léase erotismo) y la fidelidad a las normas sociales. La existencia de Bertha Mason; a pesar de su “estado salvaje”; desplaza al personaje racional al terreno de lo prohibido. Jane todavía no puede casarse con Rochester ya que su unión se llevaría a cabo fuera de los confines de lo socialmente permisible. La barrera que los separa, y que la propia Jane había advertido en uno de sus sueños aparece finalmente: ‘On sleeping I continued in dreams the idea of dark and gusty night. I continued also the wish to be with you and experienced a strange, regretful consciousness of *some barrier dividing us*’ (Brontë 267).

En este sentido los sueños de Jane pueden considerarse como constructores del porvenir. La razón del personaje no divaga, *ni en el subconsciente*. Por el contrario, sus sentidos son “premoniciones que la lógica racional construye con el fin de pronosticar la restitución del orden” (Bastide 177).

I dreamt another dream that Thornfield Hall was a deary ruin, the retreat of bats and owls. I thought that all of the stately front nothing remained but a shell-like wall... (Brontë 268).

En efecto, el sueño premonitorio alude al fuego provocado por “la salvaje” en sus paseos nocturnos. Así, el incendio arrasa con Thornfield, espacio que resguardó por tanto tiempo *la ignominia, la decadencia* que debió esconderse hasta quedar sepultada en el olvido. El sueño de la vigilia elabora atinadamente un final previsto por el poder dominante. Jane constituye un elemento clave en el andamio creado por la racionalidad, por tanto se convierte en oráculo de su doctrina.

Finalmente, el personaje femenino puede retornar a Rochester. El rito de purificación se ha llevado a cabo. La *salvaje* muere en el incendio. Sobre el espacio cenizo, donde exhaló el último suspiro la locura, los promotores de la razón victoriana *integran* su fuerza. La sin-razón se ha conjurado. No obstante, la sombra de la transgresión habita aún en el interior del discurso racional en espera de poder expresar su historia.

La histérica

I am not, nor mean to be
The Daemon they made
of me;
going forward, my will was
the wind.

Alicia Ostriker

Catherine Linton --el personaje femenino trasgresor que se analizará enseguida-- vaga en la sinrazón al intentar dar rienda suelta a su *pasión amorosa*. Un estado emocional que para la perspectiva del romanticismo significa un grado de conciencia supremo que integra el amor humano, la vida del alma y la búsqueda espiritual: “el erotismo comienza donde la emoción sexual se convierte, más allá de su finalidad procreadora, en un fin en sí mismo o en un medio del alma” (Rougemont 39).

Coleridge, asimismo, exalta la trascendencia del sentimiento como elemento vital para conocer al mundo. Para él, sólo un ser humano de sentimientos profundos puede ser partícipe de la verdad. El concepto que responde al amor ideal de la época se define como “identificación empática”. A través de esta seducción magnética el amante logra integrar polaridades tales como la materia y la mente o el sentido y el intelecto; sólo la plena comunión con el objeto amado permite al amante el ascenso al conocimiento (Coleridge 235).

La fusión entre el sentido y la mente, sin embargo, no se lleva a cabo sin otro elemento esencial para los románticos: la imaginación. Tal cualidad

permite al ser humano (léase sujeto masculino) experimentar la unicidad de la naturaleza consigo mismo. La imaginación se concibe como la fuente reveladora que otorga al amante la capacidad de trascender su alienación con el resto del universo e incorporarse a su entorno en búsqueda de la fusión total.

Cuando la relación hombre-naturaleza se traduce a la de hombre-mujer, el romántico idealiza a la pareja, así la unión entre lo real y lo ideal o lo natural y lo divino conserva el esquema ideal del amor romántico: la armonía entre los amantes. En el poema "Endimión" --por ejemplo-- el triángulo amoroso entre el joven enamorado, la amante mortal y la diosa queda resuelto cuando los dos personajes femeninos se fusionan entre sí, de esta manera, el joven puede integrarse sin reservas al objeto amado.

Coleridge hace hincapié en la condición de absoluta unidad (armonía) que debe imperar entre la pareja y se opone a cualquier idea que intente desarticular amor y sensatez: "El amor es un deseo de todo el ser de estar unido a algo, o a alguien, que se siente necesario para su integridad, por los medios más perfectos que permite la naturaleza y exige la razón" (Coleridge 106, la cursiva es mía).

El problema central de Catherine Linton, de la novela *Wuthering Heights* (*Cumbres Borrascosas*) de Emily Brontë, radica precisamente en la *imposibilidad* del personaje femenino por elevar sus sentidos al nivel que la tradición amorosa exige. La imaginación romántica, digna de la racionalidad dominante, no hace partícipe a la mujer de este proceso en donde "sólo un hombre de sentimientos profundos puede llegar al pensamiento profundo" (Singer 320).

De acuerdo con la tradición romántica, el encuentro amoroso-sexual unifica sentido y espíritu. Sin embargo, el amor ideal debe imperar sobre los sentidos. “El sexo debe renunciarse a sí mismo para no escandalizar los preceptos victorianos” (Foucault 102).

La sexualidad del personaje se inhibe para preservarla en calidad de objeto. En este sentido, la postura de Luce Irigaray apoya la tesis de Babbit que subraya como el amante exige de su obra (amada) la confirmación de su ego (Irigaray 85). La mujer deberá someterse a un sistema de valores ajenos en donde sólo aparece envuelta en los deseos-fantasmas del otro, es decir del hombre. El amor, desde esta perspectiva, mantiene a la mujer en posición marginal. Su sexualidad, al unísono que las normas que definen el perfil de “la dama apropiada”, se configura desde la infancia:

–Young girls should not be allowed to lean against anything to rest their muscles.

–Chilly clothes and cold baths diminished the sensibility, which must otherwise do mischief.

–No girl should be allowed to sit with her legs crossed or to ride upon a stick or a seesaw.

–Girls must be made to sleep with her hands outside their bedclothes.

–The young lady should be taught early how to avoid seduction. By self-control and corsets, she must keep her nature back. If her depravity were not arrested, she would reach *the grave or the mad house* (Sinclair 65).

Nótese cómo estas restricciones conllevan un propósito específico: la inhibición de los sentidos. Havelock Ellis señala, por ejemplo, cómo la respiración se consideraba distinta entre el hombre y la mujer (la del hombre abdominal y la de la mujer costal). Para el autor la respiración costal se debía a la vestimenta que estrujaba los cuerpos femeninos (Klein 91). Dicho planteamiento demuestra que las diferencias en el comportamiento físico-

sexual no corresponden a la supuesta “naturaleza femenina” sino, tal como se ejemplifica, al efecto de la compresión del tórax. Aun así, la moral victoriana insiste en considerar a la mujer objeto de juicio irracional cuyo sólo contacto con su corporeidad despierta y enloquece los sentidos.

El cuerpo femenino, “saturé de sexualité” como lo define Foucault, debe --entonces-- reglamentarse:

El personaje invadido en primer lugar por el dispositivo de la sexualidad, uno de los primeros en verse “sexualizado”, fue, no hay que olvidarlo, la mujer “ociosa” en los límites de “lo mundano”, donde debía figurar siempre como un valor, y de la familia, donde se le asignaba un nuevo lote de obligaciones conyugales... allí encontró su anclaje la *histerización* de la mujer (Foucault 46).

La histeria --*otra manera de estar loca*-- surge a causa precisamente de las reglas dictadas por la razón dominante. El poder en boga niega a la mujer el acceso a su propia intimidad física. Su cuerpo debe ser tabú para ella misma. El goce que emana del espacio corporal que la conforma no le pertenece, ella “está hecha” para dar placer; no para autocomplacerse. Es necesario subrayar la contradicción del discurso romántico que aplaude la unión corporal entre la pareja, pero clausura en la mujer *cualquier posibilidad de erotización consciente*. La única fuente de placer que puede emanar del cuerpo femenino es la procreación. Cualquier otro tipo de manifestación se inhibe por completo. Esta visión contundente ante la *sexualidad femenina* inscribe al personaje en un vacío simbólico que la obliga a utilizar otros mecanismos de enunciación para desdibujar las identidades esencialistas de la tradición logocéntrica. Su cuerpo se convierte entonces en el recurso personal inmediato que otorga al personaje la posibilidad de crear su propio texto: un discurso subversivo y camaleónico que le permite desconstruir la supuesta supremacía de la *razón* y

desafiar las estructuras de representación. Su gesto impredecible la convierte en sujeto activo de un contra discurso que procura resistirse a la asimilación u homologación del sujeto *racional*: 'I *obliged* her to *obey*; and I shall never forget *what a scene she acted* when we reached her chamber: it *terrified* me. I thought she *was going mad*, and I begged Joseph to run for the doctor' (Brönte 80, la cursiva es mía).

Desde esta perspectiva, el feminismo ginocéntrico¹ trasciende la supuesta y única variable biológica inscrita en el cuerpo femenino, y propone considerar al cuerpo en cuestión como una superficie de significados que cubre un amplio espacio de niveles de experiencia y de enunciación. En este sentido la descripción del personaje infantil hace hincapié en los rasgos que la apartan del modelo convencional deseado para el sexo femenino:

Certainly, she had ways with her such as I never saw a child take up before; *Her spirits* were always at *high-water* mark, her tongue always going. *A wild, wicked* slip she was. In play, she liked exceedingly to act the little mistress; using her hands *freely*. And she laughed if I told her to say she was sorry for her faults (Brontë 38).

La pequeña adopta actitudes "no permisibles" a su género: independencia, vitalidad, perseverancia y una insólita personalidad que la distingue y la enorgullece: 'At fifteen she was the queen of the country-side; she had no peer; and she did turn out a haughty, headstrong creature!' (Brontë 59).

La llegada de Heathcliff al entorno familiar será la pieza fundamental para acelerar el carácter osado y desmesurado de los juegos infantiles. Entre ambas criaturas la confabulación es inmediata. El recién llegado alimentará la resistencia de Catherine a adaptarse a lo socialmente permisible. La

¹ El gineocentrismo consiste en pensar la realidad y en pensar su historia desde el punto de vista de las mujeres. Es decir, situarlas en el centro: ver el mundo y su contexto desde la o las perspectivas de ellas (ver Butler, 1997; De Lauretis, 1994).

identificación recíproca les ofrece la posibilidad de fomentar un ideal común: 'they both promised fair to grow up as rude as savages' (Brontë 41).

La complicidad contra el mundo unifica ambas fuerzas. Heathcliff --cuyo nombre lo define-- es una extensión del ambiente natural que prevalece en las cumbres. Su estado "salvaje", exento de las particularidades "juiciosas" que la civilización demanda, seduce a Catherine.

En el espacio natural, ajeno a los parámetros sociales, los niños fabrican su propio mundo. Hasta aquí, se cumple una de las premisas del romanticismo: la conjunción de dos seres con la naturaleza. Sin embargo, la fusión entre ambos personajes es bajo el quehacer lúdico de la imaginación infantil: 'We made frightful noises to terrify them still more' (Brontë 43).

Catherine asume invariablemente el rol activo. Siempre atenta y protectora contra aquello que pueda afectar a su compañero: 'Run, Heathcliff, run'. She whispered. 'They have let the bull-dog loose, and he holds me!' (Brontë 44).

Es importante acentuar las causas que incitan al personaje femenino a defender su relación con su cómplice de juegos. Heathcliff es la fuerza magnética que comparte el mismo código de interpretación ante el entorno: el triángulo amoroso entre ellos y la madre-naturaleza les permite abandonarse y dar rienda suelta a sus sentimientos: 'it was one of their chief amusements to run away to the moors in the morning and remain there all day' (Brontë 41).

La estrecha relación entre los dos personajes y su entorno es producto de un proceso místico que el Romanticismo señala como la vía ideal para alcanzar la plena comunión con la naturaleza:

Nature first background of delight to boyish games, is eventually loved 'for her own sake' and becomes a means of spiritual exaltation. It is 'bliss inefable' to feel the

'sentiment of Being' spread over all that moves and all that seems still, and to comune in love and adoration with 'every form of creature' (Babbit 277).

En dicho espacio, Catherine subsiste admirablemente. La naturaleza impredecible coincide con el carácter infantil y voluble del personaje. No obstante, su energía instintiva es objeto de censura dentro del hogar paterno. Su apariencia se juzga y se reprueba por carecer de los artificios que deben modelar su figura: 'She was not artful, never played the coquette' (Brontë 60). En este contexto, la joven se muestra irascible. Su comportamiento instintivo no halla eco en la razón del poderoso. El juicio voluntarioso se transforma en rabia, en pérdida de ecuanimidad: 'her ears were red with rage. She had never the power to conceal her passion, it always set her whole complexion in a blaze' (Brontë 64).

De acuerdo con los parámetros de la racionalidad victoriana, Catherine deberá abandonar su entorno e incorporarse al espacio sosegado que representa el hogar de Edgar Linton. Las visitas regulares a la finca Thruscross Grange propiciarán el *ascenso a la cordura*, condición a la que la joven debe aspirar para ser admitida por la sociedad. Catherine distingue claramente la diferencia entre ambos mundos y se adapta con astucia a las condiciones que mejor la favorecen:

Catherine had kept her acquaintance with the Lintons since her five weeks residence among them; and as she had no temptation to show her rough side in their company, and had the sense to be ashamed of being rude where she experienced such invariable courtesy, she imposed unwittingly on the old lady and gentleman, by her ingenious cordiality; gained the admiration of Isabella, and the heart and soul of her brother (Brontë 60).

Edgar Linton encarna valores incompatibles con la fuerza avasalladora que distingue la relación entre Catherine y Heathcliff. Sin embargo, su posición

social lo convierte en el canal idóneo que el personaje femenino busca para brindar status e identidad al amigo-amante. Juntos conforman una unidad total e inseparable, por tanto, el bienestar que presume alcanzar al casarse con Edgar, deberá reflejarse en auge y apoyo para quien es imagen de ella misma: Heathcliff.

Ajena a las convenciones sociales, el personaje femenino no concibe la posibilidad de elegir entre uno y otro “compañero”. Desde su perspectiva, la unión con Edgar es eventual; un lazo efímero que satisface la inmediatez del presente: ‘He’s now; and I have only to do with the present...’ (Brontë 71). La relación con Heathcliff --por el contrario-- rebasa cualquier intento de temporalidad: ‘My love for Linton is like the foliage in the woods: time will change it, I’m well aware as winter changes the trees. My love for Heathcliff resembles the eternal rocks beneath. I am Heathcliff!’ (Brontë 74).

La ingenuidad de Catherine es evidente. Al trasladarse como esposa al espacio solemne que habita Edgar Linton, el personaje femenino debe de acatar una actitud “juiciosa” alejada por completo de cualquier “exceso irracional”.

Al intentar conjugar las dos fuerzas contrarias: naturaleza y civilización, Catherine tropieza con un espíritu sujeto incondicionalmente al raciocinio de la razón dominante. Edgar no se permite alterar lo permisible. Su comportamiento *ecuánime* no trasgrede las reglas. El esposo elegido se distingue por su lealtad sin reservas al solemne juicio de la sociedad victoriana. Edgar es sólo el eco de la razón, el fiel reflejo de un orden superior que se comporta conforme lo dictaminan las leyes establecidas. Su estricta racionalidad le impide encarar, y mucho menos someter, el temperamento colérico de su esposa:

Where are you going? *demanded* Catherine, advancing to the door. He swerved aside, and *attempted* to pass. 'You must not go!' she exclaimed *energetically*. 'I must and shall!' he replied in a subdued voice. 'No,' she persisted, *grasping* the handle; not yet, Edgar Linton: *sit down*; you shall 'not leave me in that temper. I should be miserable all night, and I won't be miserable for you!' (Brönte 65, las cursivas son mías).

En estas condiciones, y para hacer patente la fuerza de la autoridad, Nelly, la nana-confidente, vigila y registra las transformaciones que se llevan a cabo en el carácter de la "insensata".

Tal como Grace Poole, la carcelera de Berta Mason del capítulo anterior, Nelly es la atenta receptora e intérprete del discurso que emite la mente irreverente de Catherine. El *punte de comunicación* entre *la enferma y la vigilante* permite a la segunda custodiar los valores de la razón.

El lenguaje privado de la histérica parece el fluir de la inconsciencia. Sin embargo, su "locura" no se limita a un comportamiento corporal, grotesco e inadmisibile para la lógica cultural dominante. Sus alucinaciones, su discurso frenético, y su silencio alternado son espacios diferentes para manifestar su queja y humillación:

A thousand Smith's hammers are beating in my head! I shall get wild. Tell Edgar I'm in danger of being seriously ill. I wish it may prove true. He has startled and distressed me shockingly! I want to frighten him! I'll try to break their hearts by breaking my own. That will be a prompt way of finishing all, when I'm *pushed to extremity!*... (Brontë 107, las cursivas son mías).

Ante la imposibilidad del diálogo, el personaje opta por la confrontación. Su recurso de apelación es la máscara que le permite manifestar su denuncia ante una lógica que rechaza recursos retóricos ajenos a las normas establecidas.

Al quedar excluida de *la palabra medida*, el personaje literario introduce posibilidades inexploradas de un lenguaje discursivo que rebasa los límites de lo convencional. El delirio y el mutismo esporádico se conjugan para manifestar su protesta desesperada ante un tributo impuesto que no surge de su “naturaleza” sino de una jerarquía ajena que la tipifica como objeto.

Frente a la posibilidad de ser despojada de quien es parte de sí misma (Edgar no acepta la presencia de Heathcliff en Throshcross Grange), Catherine expresa su desacuerdo con elocuente firmeza.

Paulatinamente, sin embargo, la mujer abandona cualquier vestigio de aparente “racionalidad”. Desde la perspectiva de la lógica tradicional, Catherine construye un lenguaje ajeno a su realidad social. Las coordenadas culturales que dictaminan la “sensatez” de su discurso no comprenden su código, por tanto, lo reducen a la más completa abstracción.

Para Lacan es imposible obtener un mensaje a partir de un sujeto cualquiera si no existe previamente una cadena del significante y una regulación del uso del lenguaje, es decir, una “normatividad”. Por lo tanto el discurso de Catherine carece de parámetros reconocidos por el juicio de la razón para brindarle validez a su palabra. Su mente “irreflexiva” es portadora de vocablos misteriosos, extravíos enigmáticos para quien vigila la integridad de la racionalidad: ‘...and now she alternately raves and remains in a half dream; knowing those about her, but having her mind filled with all sorts of strange ideas and illusions’ (Brontë 119).

A partir de este instante, Catherine asume una actitud lúdica e impredecible con el fin primordial de evadir su entorno. Los arrebatos y ensueños se alternan para exhibir su queja contundente ante la represión. La

furia incontenible cede al ensueño; el acertijo se esconde en la clandestinidad: 'That's a turkey's', *she murmured to herself*, 'and this is a wild duck's; and this is a pigeon's. Ah, they put pigeons' feathers in the pillows—no wonder I couldn't die!' (Brontë 112).

Los amplios recursos de metaforización en la época victoriana, permiten a Catherine utilizar su propio código para desafiar en su soliloquio a aquellos que intentan inhibir sus sentidos. Gracias a este repertorio de aves míticas y al recurso de tropos como la metonimia, el personaje hace alusión a animales alados, en especial a la paloma y al pichón que representan en la mitología grecolatina la sublimación de los instintos. Por supuesto, estos recursos narrativos permiten al personaje trasladar su discurso a un espacio en donde el *lenguaje* femenino propuesto no está mediado por la lengua ni la representación. Irigaray muestra en sus estudios psicolingüísticos como la morfología de las mujeres se constituye en un lugar privilegiado de producción de formas de resistencia al código falocéntrico. Por ende, este “giro lingüístico” permite a Emily Brönte representar la visión femenina del personaje *dentro* del propio discurso de la sensatez.

En el capítulo anterior, Bertha Mason es la salvaje *incapaz de incorporarse* al mundo “civilizado.” Su diferencia cultural se denomina “barbarie”, y por consiguiente se le priva de la libertad física.

Catherine Linton es sentenciada a un aislamiento más sofisticado. El encierro es gradual, pero atinado. Inicialmente, se le arranca de su espacio original: Wuthering Heights. Allí, la pasión, el actuar instintivo entre la joven y Heathcliff es permisible. La fusión entre los dos amantes obedece a su naturaleza indómita, y al deseo 'romántico' de comunión recíproca, pero infantil.

Sin embargo, el placer del instinto debe sublimarse. Catherine es entonces trasladada a su prisión física: Thruscross Grange. La estancia en aquel lugar *juicioso* y la hostilidad de Catherine por negarse a abandonar la alianza que la une a Heathcliff la conducen a buscar refugio en el delirio, *su espacio de enunciación*. Sin embargo, el tiempo transcurrido en el contexto racional de Edgar Linton merma sus sentidos: 'the whole last 7 years of my life grew blank! I felt so wildly wretched... and been converted at a stroke into Mrs. Linton. The wife of a stranger: an exile, and outcast. Thereforth from what had been my world' (Brontë 115).

El código subversivo del personaje parece haberse petrificado durante aquellos siete años. Su cuerpo, tal como lo señala Foucault, se inscribe en una red compleja de poder que desconoce otras formas de enunciación. Así, Catherine recurre a la evasión permanente.

En esta "fuga mental" la disidente deja huellas. Señales permanentes que confirman su inquebrantable decisión por negarse a prescindir de quien forma parte de ella misma: 'I won't rest until you are with me. I never will' (Brontë 116). El discurso delirante esconde un secreto impronunciable para el guardián incondicional de la razón. Ante Edgar Linton, Catherine permanece hermética: 'I end the matter instantly, what you touch at present you may have; but my soul will be on that hill-top before you lay hands on me again' (Brontë 118).

La muerte aparece entonces como la única vía permisible para burlar la ley. No obstante, la *autodestrucción* femenina no es producto del amor frustrado sino de la ira contenida. Al quedar ausente de sí misma en tanto *sujeto*, Catherine busca su propia redención: "Being a powerful and passionate

woman, death is a greater source of fulfilment than conventional living” (Pearson 238).

Inmersa entre su propio deseo y el lenguaje masculino que le niega formas alternativas de representación, el discurso de Catherine se prescribe perdido en la inconciencia, la trasgresión al papel asignado la exhibe como disidente de la razón. No obstante, la propuesta discursiva del personaje sugiere una doble sintaxis que denuncia la Ley del Padre y propone legitimar una gramática de enunciación más allá de las viejas dicotomías de la diferencia sexual.

La desertora

Turning into my own

Turning on it

To my own self

At last.

Lucile Clifton

Edna Pontellier es la desertora, el personaje *suicida* que elige la muerte como la única alternativa para escapar del acoso de una sociedad que le exige renunciar a sí misma para cumplir con el papel de madre y esposa. La solidaridad incondicional al marido y la entrega absoluta a los hijos constituyen la premisa fundamental para otorgar al personaje femenino el derecho a vivir en armonía. El matrimonio le concede el privilegio de poseer estabilidad económica y estatus social a cambio de aceptar sin reservas el papel insoslayable que emana de su cuerpo: la procreación. Desde esta perspectiva, el juicio de la sociedad es unilateral, la sexualidad femenina se reviste con atributos que circunscriben a la mujer a la preñez y al goce incomparable de ser madre.

The Awakening, de Kate Chopin, novela que nos ocupa en este capítulo, se desarrolla en la sociedad norteamericana de fines de siglo XIX. Los cánones de esta época reducen a la mujer a un rol eminentemente doméstico. Según Catherine Beecher en su libro: *Domestic Receipt Book* (*El libro de las recetas domésticas*), la esposa debe estar convencida de la responsabilidad que le confiere la sociedad: “give them a sense of heightened gratification a self-esteem by thinking of their work as an important social function” (Beecher 122).

La racionalidad elabora las estrategias necesarias para fomentar el ideal femenino por excelencia: se rinde pleitesía a la mujer que disfruta del matrimonio y que se asume como elemento consustancial de la identidad masculina. La maternidad entraña un elogio para el sujeto masculino quien halaga a la mujer por aceptar gustosa su papel biológico. La razón condiciona a la mujer --y la constituye como tal-- cuando ésta acepta su destino natural: su *vocación* para gestar y dar vida. Por supuesto, el placer de la sexualidad *per se* se expulsa del cuerpo femenino para mitificar a la madre, y ésta sólo adquiere identidad a través de su descendencia.

Al respecto, Susana Velázquez señala cómo todavía en el siglo XX, los roles de madre-esposa y ama de casa constituyen un escenario privilegiado por el orden patriarcal. Para Margarita Dalton, por otra parte, la importancia de la maternidad proviene de una tradición histórica. Entre los griegos --por ejemplo-- la capacidad para engendrar vida sólo podía compararse con la valentía del guerrero.

La apología a la maternidad persigue un fin unívoco: asentar en la mujer su condición de *ser-para* el hombre. Su función maternal invalida su sexualidad, la fragmenta y le ofrece una sola alternativa de expresión: los hijos. En este sentido, la razón le niega a la mujer el acceso al conocimiento institucional (la palabra), para desplazarla a la *expresión instintiva* de su cuerpo: la maternidad.

Edna, personaje femenino que se analizará en este capítulo, *posee la clave* para constituirse en modelo de los textos decimonónicos: la atención solícita al esposo y la total dependencia de sus infantes. Ambos elementos se conjugan para hacer significar a la esposa-madre. No obstante, en el transcurso de la novela, el personaje se desprende paulatinamente de la tutela masculina y empieza a percibirse ajena al modelo tradicional. El hecho de concebirse *extraña* al esposo y a todo lo que éste

representa la conduce a intentar definirse desde su propio yo. Si para la tradición falocéntrica este comportamiento se define en términos de desviación, para el personaje femenino significa una postura de resistencia contra la visión hegemónica; una forma de rechazar la asimilación u homologación con las maneras dominantes de representación impuestas por la tradición falocéntrica.

Edna Pontellier resquebraja la razón dominante porque elige rechazar la norma impuesta a su *género*. Según Judith Butler, “hemos sido obligadas, en nuestros cuerpos y en nuestras mentes, a corresponder, rasgo por rasgo, a la idea de naturaleza que se nos ha establecido” (Butler 315). Desde esta perspectiva, señala la autora, el género se define como un estilo de vivir el cuerpo en el mundo. Así, Edna abandona el *gruñido* de la salvaje (Bertha Mason) o el *discurso deshilvanado* de la histérica (Catherine Linton) para exponer una imagen que no corresponde a la tradición instituida por los parámetros masculinos. Edna es la desertora, la sombra que se niega a continuar evocando en el anonimato la imagen del Otro. El personaje constituye la silueta que intenta conformar un cuerpo carente de referentes en una sociedad que la define a través de una unidad constituida por el sujeto (fálico), quien le confiere valor de objeto y sólo la reconoce en calidad de reproductora natural. Ella es la negación de una tradición histórica que intenta definirla con el apelativo de propiedad: “You are burnt beyond recognition, he said, looking at his wife as one looks at a valuable piece of personal property “ (Chopin 3).

El personaje adquiere entidad cuando es evaluada a través del esposo. Su derecho a trascender proviene de la sumisión y del recato al juicio institucional:

La inferioridad de las mujeres en la relación conyugal frente a la superioridad de los hombres es una concreción del mundo patriarcal, pero es lograda también mediante normas sociales y culturales que reproducen la asimetría genérica entre los cónyuges:

i) Económica, la mujer debe ser dependiente económica del hombre.

ii) De personalidad, la mujer debe ser acogedora, dependiente, obediente, comprensiva, poco complicada, ignorante, bella y en resumen, buena; el hombre debe ser fuerte, protector, sabio (Jago 178).

Los roles de la pareja, por otra parte, están atinadamente definidos desde un dualismo que establece para cada uno lugares y funciones específicas: mientras el hombre se aventura fuera del hogar, la mujer queda restringida a las paredes del mismo. El contrato matrimonial brinda al hombre la posibilidad de obtener legalmente las armas que constituirán sus posesiones, entre ellos, la mujer que ocupa un lugar legítimo: la guardiana diligente en la crianza de los hijos y en el mantenimiento del hogar. Su posición es estratégica: proveer tranquilidad al marido a través de su atención incondicional hacia él y su patrimonio. Desde esta perspectiva, Edna se debe a León Pontellier quien le ofrece identidad social a través de su imagen y prestigio ante la sociedad. La satisfacción personal, el derecho a la subjetividad se suplen por un valor simbólico y/o imaginario. El papel de esposa implica garantizar la unidad del hombre, una razón de ser que justifica la sociedad sin considerar a la mujer como entidad aparte. Por dicha razón, Edna *debe reconocer* su status privilegiado: “Mr Pontellier was the best husband in the world. Mrs. Pontellier was forced to admit that she knew of none better” (Chopin 9).

Leone Pontellier es el hombre acaudalado, el caballero solícito que vigila los arranques impredecibles de la esposa con tranquilidad aparente. Su actitud proviene del apoyo que le otorga la tradición racional y la complicidad de una sociedad que

compadece a la mujer por no apreciar la benevolencia de su entorno: “Pauvre Chérie, said Madame Ratignolle” (Chopin 22).

El personaje femenino no sólo infringe sus deberes de esposa sino altera el equilibrio natural al tratar con frialdad a los hijos. Se debe señalar que el instinto maternal es un deber para la progenitora. Cualquier manifestación que atente contra las virtudes de la buena madre son muestras evidentes de *locura*: “Las fallas, el desamor, la falta de cuidados constituyen evidencia de que ciertas madres no pertenecen al ámbito correcto del universo” (Lagarde 705). El arquetipo de la madre constituye uno de los conceptos mitológicos más complejos de la historia universal. El eterno femenino es la ley inalterable de la naturaleza: concepción, nacimiento, vida, muerte y renacimiento. Estos ciclos biológicos exigen la disposición incondicional de la mujer (léase hembra) para perpetuar la especie. “If it was not a mother’s place to look after her children, whose on earth was it” (Chopin 7). Al negarse a articular el lenguaje impuesto por la racionalidad, Edna Pontellier altera su circunstancia. La ambigüedad de su posición provoca tensión entre un ideal femenino fabricado e impuesto por el hombre, y una *postura irreverente* de búsqueda y transición. La tensión entre el deber y el querer ser provocan en la infractora angustia e incertidumbre: “An indescribable oppression, which seemed to generate in some unfamiliar part of her consciousness, filled her whole being with a vague anguish” (Chopin 8).

La deserción lleva consigo la renuncia a todos los elementos que le brindan seguridad como esposa y madre. Al abandonar el código racional, la realidad se bifurca y Edna queda atrapada entre dos espacios totalmente antagónicos: el universo simbólico que la considera saludable mientras se atenga a los lineamientos del poder, y la crisis inminente a la cual Edna es sentenciada al querer infringir los estatutos de la

razón. Ante la incapacidad para constituirse como eje sustancial de la vida afectiva familiar en el rol de mujer = madre, la tensión y el conflicto invaden la conciencia del personaje. Su angustia y soledad son producto de una contexto cultural y de una tradición que la condenan al auto exilio físico y mental por transgredir lo permisible. Para el poder, la mujer divaga en la sinrazón:

“It seemed to me, my dear child”, said the Doctor at parting, holding her hand, “You seem to me to be in trouble. I am not going to ask you for your confidence. I will only say that if ever you feel moved to give it to me, perhaps I might help you” (Chopin 147).

Según lo señala Mabel Burín, los conceptos de enfermedad vs salud mental de las mujeres deben plantearse desde el punto de vista de una nueva perspectiva: “el malestar femenino como medida de resistencia ante las condiciones opresivas que la cultura depara al género femenino” (Burín 36). Edna Pontellier manifiesta su inconformidad ante el rol asignado: la conjunción entre lo biológico y lo social invalida su autonomía y la reduce a fragmento complementario del esposo. La queja y el malestar es contra una sociedad que la mitifica como madre y la condena como mujer. Al rechazar a los hijos como fuerza motriz de su existencia y plantearse otras posibilidades de *ser mujer*, el personaje invalida la voz que proviene del exterior e intenta dar al lenguaje otras posibilidades de expresión. Su inquietud conforma un discurso femenino que enuncia la duda ante una práctica cultural que norma y prescribe su subjetividad: “At a very early period she had apprehended instinctively the dual life—that outward existence which conforms, *the inward life which questions*” (Chopin 18, el subrayado es mío). La omnipotencia del sujeto masculino la reviste de símbolos que resguardan y conforman los intereses de la cultura dominante. La complacencia por el trabajo doméstico y maternal lleva consigo una manera de ser autorizada por el hombre

sin cuestionar la otredad femenina. Edna --sin embargo-- intuye la posibilidad de ser más allá de la forma en que ha sido expresada por la razón masculina: “There are periods of despondency and suffering which take possession of me. *But I don't want anything but my own way*” (Chopin 147, el subrayado es mío). Su mundo interior apela a la subversión para manifestar su inconformidad ante los signos que le confieren un deber ser sin previo consentimiento. La configuración del modelo mujer–madre–esposa entreteje un fajo de tensiones que intentan ahogar al personaje y la obliga a infringir la ley antes de convertirse en pasiva inmanencia del sujeto masculino.

Dentro de la sociedad norteamericana de fin de siglo, el signo mujer se reduce a objeto de veneración cuando éste se excluye del mundo para entregarse al goce de la maternidad; cualquier otra manifestación que aluda a su cuerpo queda derogada por la razón. La cultura patriarcal anula a la mujer como identidad corpórea, y sólo la habilita para la procreación, su cuerpo existe en función de quien la inventa:

En tanto que esta sociedad se caracteriza por la desigualdad, la dominación y la explotación, el cuerpo no es un espacio neutral; por el contrario, se convierte en campo de expresión de lo político y, por ende, del poder: el cuerpo se concibe y se vive de acuerdo a la posición que su poseedor o poseedora ocupa en el entramado social, por lo que se convierte en receptor y vehículo del poder de acuerdo con dicha posición (Foucault 32).

Edna se halla escindida entre un yo social que no la satisface, y el deseo de asumirse como mujer en un cuerpo tradicionalmente reprimido y empañado de formas ajenas. El regocijo erótico es descubierto por ella misma en la intimidad. Desde esta perspectiva, el autoplacer constituye un acto subversivo contra la hegemonía masculina para quien sólo la presencia fálica es garantía de placer. Resulta interesante destacar cómo el despertar sexual no logra consolidarse a través de los personajes masculinos.

Para gozar el encuentro carnal con Alcée Arobin, el amante casual, Edna debe conocer su cuerpo. En la clandestinidad la mujer se goza sin sentimiento de culpa:

How luxurious it felt to rest thus in a strange, quaint bed with its sweet country odor of laurel lingering about the sheets and mattress. She ran her fingers through her loosened hair for a while. She looked at her round arms as she held them straight up and rubbed them one after the other, observing closely, as if it were something she saw for the first time, the fine, firm quality and texture of her flesh (Chopin 48).

Las posibilidades de expresión que emanan de su cuerpo le permiten concebirse desde otra posición que no corresponde al juicio masculino. En este sentido, me interesa destacar el concepto de “*continuum lesbiano*” propuesto por Adrienne Rich⁵. La autora plantea la necesidad de trascender el imaginario masculino impuesto por la oposición dicotómica entre el hombre y la mujer, y concede a esta categoría “*lesbiana*” el poder para concebir otras formas de placer. Al establecer una nueva relación consigo misma a partir del goce que nace de su topografía corporal, el personaje femenino invierte la supremacía otorgada al sujeto fálico como única fuente de placer y se convierte, por ende, en prófuga del orden establecido. Para Leopoldo Montpelier, el tradicional marido facturado por la sociedad para preservar el bienestar moral y económico de la familia, Edna es tan sólo un organismo frágil y dependiente que requiere tutela y atención médica para no enloquecer. En posición similar a la de Edgar Linton del capítulo anterior, Leopoldo resguarda los bienes de la institución que representa. El médico se convierte en el parámetro idóneo para determinar si la conducta femenina rebasa los márgenes de la racionalidad. En este sentido, la

⁵ Aquí resulta de interés comentar como el término *continuum lesbiano* incluye una gama de experiencias identificadas con mujeres que no solamente hacen referencia a una experiencia sexual genital, sino a otras formas de comunicación y de solidaridad entre ellas (cf. Rich, 1995).

medicina persiste en interpretar el “malestar femenino” como sintomatología de un organismo decadente: “let your wife alone for a while. Don’t bother her, and don’t let her bother you. Woman, my dear friend, is a very peculiar and delicate organism” (Chopin 87). No obstante, Edna se aleja paulatinamente de la supervisión marital para intentar reconstituir otras posibilidades de significación ajenas a las prescritas por la razón. Para lograrlo, el personaje femenino deposita en Robert Lebrun sus expectativas de expresión: el joven parece ser el aliado con quien es posible conjurar el acoso de la sociedad. Su actitud cordial, ajena al ambiente recatado de Nueva Orleans, parecería brindar a la mujer la posibilidad de contar con un cómplice de evasión: “I’ll take you some night in the pirogue when the moon shines. Maybe your Gulf spirit will whisper to you in which of these islands the treasures are hidden” (Chopin 46). La oportunidad de compartir un código en común presupone una alternativa de escape, paradójicamente, es él quien no logra trascender los cánones impuestos por la razón dominante. La rebelión resuelta de la mujer cohibe al amigo eventual y lo separa de la *desertora*.

El despertar sexual del personaje femenino cobra un precio: la condena al rechazo y la continua incertidumbre de no pertenecer a lo definido y estructurado por la sociedad. Al legitimar su placer sexual, el lenguaje articulado de la razón se extrae de sus labios, la palabra se confisca. Conforme lo señala Lacan, el goce erótico ha acontecido tradicionalmente en la mujer sin que ella pueda transmitirlo verbalmente. Dicha experiencia trasciende las articulaciones del lenguaje: “Hay un juego (*jouissance*) propio de ella, del cual no puede saber nada, excepto que lo experimenta –eso es todo lo que ella sabe. Y no le pasa a todas ellas” (Lacan 115). Por supuesto, esta visión esencialista pretende negar a la mujer el acceso al lenguaje al dejarla anclada en una sexualidad preescrita. No obstante, el personaje alude a una conciencia subversiva que

se resiste a quedar asentada en los modos de pensamiento y conducta socialmente codificados. Conforme lo señala Braidotti, *hablar como* mujer requiere de una visión descentralizada para concebir una identidad dinámica y adaptable a su contexto (Braidotti 195). Esta postura coincide con Judith Butler quien subraya la necesidad de proliferar el género, es decir, multiplicar la visión unilateral del modelo hegemónico.

Si Edna no puede articular su malestar con los signos de la razón al quedar marginada por el discurso dominante, el personaje transforma al silencio en aliado de un sistema simbólico particular: “She had all her life long been accustomed to harbor thoughts and emotions which never voiced themselves. They belonged to her and were her own” (Chopin 62). El silencio como resistencia y contramemoria es una elección consciente del personaje. Su mutismo es la estrategia acertada que la transforma en receptor (sordo) del discurso dominante. Al permanecer hermética a la palabra inquisidora de la autoridad, Edna queda *libre* para construir un espacio autónomo ajeno a los parámetros de la racionalidad. El personaje se rehúsa a escuchar el lenguaje creado por el poder: “To want to hear compels us to speak, imposes univocality, relevant to questions, coherence, noncontradiction” (Ponzio 145). La omnipotencia que se otorga al código verbal exige al hablante adaptarse a la expresión lógica y lineal del discurso. Para la tradición clásica, por ejemplo, la supremacía de la palabra es suficiente para ordenar la realidad bajo el régimen del lenguaje; el silencio se interpreta como la negación, la expresión de la nada.

Para la razón, el callar obstinado del personaje es muestra patente de su degeneración mental. No obstante, Edna abandona esporádicamente la palabra para confeccionar un código propio que apela a otro segmento de la realidad. La introspección exige abandonar el lenguaje unilateral, en donde sólo la voz masculina

tiene sentido. Si en el capítulo 1, la salvaje recurre al grito animal como único recurso para subsistir, Edna se *encierra* para recuperar el derecho a la re-construcción de sí misma. En este nuevo discurso, el signo mujer plantea una expropiación por y para el género femenino. El silencio no es ocioso sino la muestra evidente de una convicción. Sin embargo, cuando Edna accede articular el discurso patriarcal, su habla se juzga desordenada e incoherente. Su *juicio verbal* --en este instante-- rebasa lo socialmente permisible: “She says a wedding is one of the most *lamentable* spectacles on earth” (Chopin 86, el subrayado es mío).

La racionalidad lingüística supone un comportamiento verbal afín a los intereses del varón. Desde esta perspectiva, a Edna le corresponde expresarse de acuerdo con fórmulas específicas a su género. La mujer debe comunicarse para acatar, no para disentir. Cualquier desviación representa una fractura al código racional de la palabra. El personaje también invade este espacio. Su trasgresión es imperdonable.

El comportamiento físico y mental de Edna constituye el umbral de liberación para el personaje. Consciente de la dinámica marginal de su tiempo, Edna opta por el suicidio como muestra de su sublevación ante una realidad adversa que le impide expresarse desde otro parámetro que no corresponda al impuesto por la autoridad. Sin embargo, su muerte no es la opción de la derrota. Al negarse a renunciar a sí misma “... but I wouldn't give myself” (Chopin 92), el personaje reordena la realidad, su muerte se convierte en metáfora de resurrección:

The foamy wavelets curled up to her white feet, and coiled like serpents about her ankles. *She walked out.* The water was chill, *but she walked on.* The water was deep, *but she lifted her white body and reached out with a long, sweeping stroke.* The touch of the sea is sensuous enfolding the body in its soft, close embrace. *She went on and on* (Chopin 152, el subrayado es mío).

La metáfora sinestésica al final de la novela asocia el sentido corporal del personaje con sus sentimientos. La conjunción de sensaciones propone legitimar otros recursos discursivos que representan la renuncia y la deconstrucción de identidades fijas. La decisión enérgica para internarse en la profundidad del océano constituye una denuncia más contra un orden simbólico que obliga al personaje *desertor* a continuar en la búsqueda de significados nuevos para poder nombrar al mundo en femenino.

La embaucadora

Me gusta la historia de sus desapariciones.

Esa capacidad suya, la de estar y no estar al

mismo tiempo, el don de la ubicuidad.

Margo Glantz

El diario de María Rita Vargas, juzgada por el Santo Oficio, llega a nosotros a través de la palabra de su confesor Antonio Rodríguez Colodrero, “su tata”. Subordinada a la autoridad del sacerdote, María --la embaucadora-- “no puede” ni “debe hablar”. Sin embargo, la mujer es “autora” porque decodifica las ideas de Colodrero, se erige como protagonista central del relato y le narra al confesor las historias que él desea escuchar (cf. Ramírez 26).

Este personaje de la Nueva España habita en un mundo impregnado de una religiosidad alucinante. Por un lado el poder de la Iglesia emite un discurso saturado de preceptos y de símbolos cuyo único objetivo es la “salvación eterna”, por el otro, la cultura híbrida del barroco es rica en manifestaciones diversas en donde cualquier acontecimiento puede rebasar las fronteras de lo religiosamente permisible. La máscara constituye --probablemente-- el elemento más destacado de este periodo: el juego exuberante de una doctrina que permite la fábula para estructurar un discurso que presume poseer el modelo de la *verdad* y excomulga cualquier manifestación ajena a los intereses de la iglesia.

En el siglo XVII, la locura enajena a la mujer, la satura de remordimientos y de culpas. El deleite sexual, la autocomplacencia o cualquier otro acto encaminado a fraccionar el santuario de la *sensatez religiosa* debe provocar la autocensura, el remordimiento, el auto castigo y la confesión en la mente femenina. Para controlarla, la iglesia otorga al sacerdote potestad absoluta para vigilar la vida interior de la devota. El objetivo es encaminarla a la perfección espiritual por medio del martirio reverente:

El poder insidioso de que dispone el confesor impide la libre expansión del individuo. La indiscreta voluntad de saber lleva a un control absoluto de los ritmos más íntimos del sujeto; y amenaza en desembocar en un verdadero eclipse del ser (cf. Duby 213).

La clausura de la mujer es una premisa de la cultura de la nueva España: desde el velo que cubre el rostro hasta las paredes conventuales, la mujer, la no-sujeto, debe quedar confinada a vivir en espacios amurallados. Sin embargo, el encierro no es suficiente para mantener inmune al sistema político-social imperante. Para mantener el control es esencial la convicción de las creyentes y su disponibilidad para ajustarse sin reservas al dictamen inapelable de la iglesia. Las manifestaciones místicas deben conciliar intereses y las fieles devotas no desconocen cuál es el papel que deben desempeñar como representantes de una comunidad religiosa: “Las religiosas de esta casa son muy amigas de la doctrina sólida del buen padre San Juan de la Cruz que tanto procura en ellas descuidar el alma de todo lo que es visiones e imaginaciones ajenas a la fe” (Ramos 139).

Las alucinaciones o los arrebatos *sin control* pertenecen al orden secular. Sin embargo, el *divagar* en el desenfreno o en la locura es controlado por amenazas, penas físico-espirituales que atrapan a las infractoras a través del discurso oficial del poder patriarcal durante este siglo: el sermón y la

confesión. El sermón es la palabra ostentosa, el arma a la cual recurre la Iglesia para manifestar sin reservas la supremacía del varón. Dentro del discurso patrístico la Ley del Padre otorga al hombre la *palabra*, es decir, la potestad para crear, salvar o castigar. “La palabra es un sacramento, el gran sacramento, ya que hace real lo que dice” (García Estebañez 36).

A la mujer le corresponde el espacio del confesionario. En este lugar, el discurso del confeso debe ser sumiso, circunscrito a los cánones que establece la palabra (léase ley). El sermón y la confesión constituyen dos fuerzas que se retroalimentan una a la otra: el sermón dictamina, la confesión acata. No obstante, y pese a la facultad del confesor para eximir o condenar, la confesa detenta una ventaja insoslayable: la posibilidad del simulacro. En última instancia, la política cultural del barroco radica precisamente en concebir la vida como un teatro permanente. La seducción terrible de la máscara, el juego permanente de la indefinición.

En este capítulo se analiza precisamente la conducta y el discurso *embaucador* de una de tantas beatas que --sin pertenecer a una comunidad religiosa-- debe asumir el papel asignado por la cordura: el fiel apego a los preceptos religiosos.

Según el *Diccionario de autoridades de 1726*: “*Embaucadora* es la persona que con engaño *artificioso* y aparente deslumbra y alucina. Principalmente [mugercillas] embaucadoras e ilusas”. *Artificio* se define como el primor, el modo, el arte con que está hecha una cosa.

El discurso artificioso del personaje femenino se constriñe admirablemente a los intereses y a la voz de un tercero que “habla por ella” —el “Niño Jesús”. María Rita capta admirablemente las intenciones del sacerdote-

confesor y construye su relato con los recursos que le brinda la realidad cotidiana y la ideología de la época:

En la época colonial, las beatas constituían un grupo intermedio entre las mujeres religiosas y las del siglo. Mujeres que no hacen vida de familia ni de sociedad, pero no emiten votos perpetuos y solemnes ni visten el hábito religioso a pesar de estar reunidas bajo un régimen de visa espiritual. *Sus diarios arrojan información sobre la vida cotidiana de lo que debió ser un tipo de beata pícara.* (cf. Ramírez 40, el subrayado es mío).

Por supuesto esta actitud picaresca nos remite a Celestina, nombre del personaje femenino de la literatura española que representa a la alcahueta-hechicera; la anciana cuyos artificios y personalidad controlan la mayor parte de la acción en la tragicomedia del mismo nombre.

La Celestina, su magia y su discurso se desarrollan en un espacio semejante al de la *embaucadora* de la Nueva España. La obra se escribe precisamente cuando la brujería era satanizada en Europa en los siglos XVI y XVII. La mujer recurre a su añeja experiencia para conjurar al demonio con familiaridad cómica y elocuente irreverencia. Esta actitud para erigirse a sí misma en ser superior frente al Demonio, representa su habilidad para eludir la crítica del espectador y de la misma Iglesia. “Los teólogos y canonistas no castigan a quien muestra total irreverencia al Señor del Mal. Estos casos de herejía pertenecían a la jurisdicción civil” (cf. Ramos 70-74): “Yo, Celestina, tu más conocida cliéntula, te conjuro... Si no lo hazes con presto movimiento, ternásme por capital enemiga; heriré con luz tus cárceres tristes y oscuras, acusaré cruelmente tus continuas menturas, apremiaré con mis ásperas palabras tu horrible nombre” (Rojas 294).

De igual manera, la beata cuenta con astucia su amor por el padre Rodríguez y como éste se *esfuerza* por conducirla al camino de la santidad. La mujer hace gala de un “riguroso ascetismo” que le concede el privilegio de hablar con el Niño Jesús. Esta relación, creada con una habilidad extraordinaria, señala un juego manipulador en donde la *palabra delirante* se convierte en estrategia para que la embaucadora logre atención y reconocimiento: “El niño Jesús tiene de ti un sentimiento, porque nunca me preguntas como me siento ni qué tengo aunque yo esté mala” (Vargas 98).

Pese a la presencia del confesor como artífice clandestino del discurso que se articula, María Rita no cesa de utilizar un habla particular que convierte el diario en un recipiente de revelaciones sucesivas. Si la hagiografía subraya la humildad y la mortificación profunda como elementos inherentes al proceso de santidad, el texto de la beata prefiere la fábula y la ostentación para dar cuerpo a su identidad fragmentada. Su relato se convierte, de esta manera, en un dispositivo de anunciación que explota diversas alternativas del discurso para satisfacer las demandas de la racionalidad dominante y, al mismo tiempo, asumir el papel de Yo enunciativo.

Según Michel de Certeau la producción de un cuerpo desempeña un papel esencial en la mística del siglo XVII, por lo tanto, la beata debe armar concienzudamente el discurso que le brinde legitimidad ante el confesor y la haga partícipe del grupo cultural dominante: “El místico tiene que probar simultáneamente que habla desde un lugar diferente y que depende de la misma inspiración cristiana. Sin haber surgido de las autoridades, debe manifestar el mismo espíritu que ellas” (Certeau 215).

María Rita debe parir un texto, un cuerpo para el Otro, y la mujer lo engendra con un fin específico: satisfacer a la razón para salvaguardar *su derecho a la supervivencia*. El éxtasis divino es la vía permisible para intentar permanecer inmune ante la autoridad. La *iluminada* utiliza las herramientas que el propio poder le confiere para invertir los papeles. El que transcribe se convierte en ejecutor del poder clandestino que ejerce la confesa. La posibilidad de crear sus propias fantasías permite a María Rita seleccionar los símbolos precisos que contribuirán a tejer los hilos de la seducción. Aun cuando el sacerdote es quien posee el poder definitivo para *interpretar* el delirio de la confesa, ésta detenta una ventaja insoslayable sobre el primero: la posibilidad de inventar el discurso: “Siempre es posible anexar otros campos e instaurar otras territorialidades” (Ludmer 53).

Que los raptos, a los que ella llamaba enfermedad de sueño, le duraban dos horas y eran muy frecuentes y repetidos y estos eran todos los días y noches, de manera que era muy raro el que se pasaba sin estos continuos sueños. Que instándole el Señor de la voz dulce a que le dijera lo que el tata le había dicho, sobre si ella era la hija más consentida y la quería más que a todas. Que a esto respondió el tata que a otras pagaba el cuarto, pero que en ella gastaba más (Vargas 86).

A través de ingeniosas recreaciones de imágenes y metáforas religiosas, recursos literarios recurrentes en el periodo que nos ocupa, la mujer consigue recrear un espacio de supervivencia afín a los intereses de su intérprete: “Que fue arrebatada y vio unos niños que subían y bajaban; y le pareció que su cuerpo se había ido por alto” (Vargas 103). La posibilidad de transformarse en cuerpo etéreo representa para el personaje femenino la necesidad de encarnarse en un *cuerpo* de posibles enunciaciones para el otro.

En su libro: *Locura y disidencia en el México ilustrado*, Cristina Sacristán propone analizar la locura desde dos perspectivas: *la locura popular* y *la locura ilustrada*. La primera hace referencia a todas aquellas manifestaciones que pertenecen a un pueblo cuya imaginación desbordada exige reconciliar su miseria y orfandad con un catolicismo que garantiza su poder a través de un discurso saturado de preceptos y de referentes religiosos alienables. Es interesante subrayar, que son las mujeres quienes pertenecen a este núcleo de expresión. Ellas se autodenuncian como “locas” o “transgresoras” a causa del sentimiento de culpa provocado por “la locura cultivada” afín a la cosmovisión religiosa patriarcal:

Los cultivados son hombres. Ellos pertenecen al mundo del clero, de la burocracia, de las fuerzas militares, de la cátedra universitaria. El carácter masculino de dichas actividades en el México coloquial condicionó la composición sexual de la locura cultivada (Sacristán 189).

Estos grupos disidentes constituyen una capa de la sociedad de la Nueva España inmersa en ideas, creencias y actitudes que conforman una red de significantes que convulsionan a la sociedad del siglo XVII. Para acreditar la autenticidad de la religión, el poder requiere de una simbología rica en manifestaciones que deambulen entre la cotidianidad y lo milagroso. Este espacio limítrofe entre dos mundos se expresa --por ejemplo-- en la propuesta arquitectónica del templo central de la Compañía de Jesús, el primer templo de inspiración barroca, decorado por Baciccio, quien diseña el espacio interior como un lugar en el cual no debe saberse si lo terrenal se está abriendo hacia lo celestial (expuesto pictóricamente en el techo) o lo celestial desciende hacia lo terrenal (a través de la ceremonia litúrgica). Un espacio arquitectónico que propone la fusión de dos discursos diluidos entre sí (cf. Kurnitzky 32).

Esta *secularización* del acto místico se muestra en la estrecha complicidad que se da entre la beata María Rita y su confesor. Ambos personajes responden al imperativo de la época que requiere del discurso visionario para acreditar la existencia de una estructura reacia e inquisidora: el catolicismo novohispano: motor explicativo del mundo. Para enfrentarlo, para coexistir con este universo, el hombre y la mujer (por supuesto en mayor medida) necesitan artificios que les permitan adaptarse a las reglas establecidas. Desde esta perspectiva, el simulacro, la máscara cobra un valor extraordinario. Un elemento que se requiere portar a cada momento, para validar una existencia que --de otra manera-- sería inconcebible:

La necesidad del hombre barroco es la de estetizar la vida cotidiana, de hacer de la vida un teatro permanente; es decir, de que en cada instante de la vida, cada uno de nosotros no sepa bien cuál es su rostro y cuál es su máscara --como dice Octavio Paz-- , esté siempre en la duda terrible y fascinante acerca de cuál es la relación entre su yo y la persona que está en juego en este drama sin fin (Kurnitzki 16).

Los parámetros del discurso eclesiástico otorgan *la palabra* a María Rita en calidad de subalterna. Para poder *ser escuchada*, la beata debe acatar las reglas del discurso patriarcal, y articular un lenguaje que secunde el misticismo rector, y al mismo tiempo, esté al alcance de todos. En efecto, la confesa desplaza su “deber decir” a un plano narrativo acorde a la *mise en scene*: arrebatos, visiones, gestos elocuentes que le permiten inscribirse en la Ley del Padre como portavoz de la *verdad*. Por supuesto, el confesor --el tata-- regula, traduce la palabra cotidiana al símbolo místico. Ambos establecen entre sí, un código que fluye azarosamente entre el centro y la periferia, entre el orden y el caos, entre un supuesto sujeto *poseedor de la verdad* y una mujer-objeto que embauca para *asirla* a un espacio que --paradójicamente-- la requiere para

fortalecer sus columnas: “acompañame en mis tribulaciones y ayúdame a cargar mi cruz” (Vargas 107).

En *Speculum of the Other Woman (Speculum de l'autre femme)*, Luce Irigaray propone distintas estrategias para que la mujer logre experimentarse como tal y pueda liberarse de los cuerpos masculinos que la han habitado desde siempre. En este capítulo en particular, me interesa señalar aquella que se refiere a la posibilidad que tiene la mujer para reflejar y “rebotar” hacia el sujeto-hombre las construcciones simbólicas creadas para objetivarla. Desde esta perspectiva, la embaucadora, la *no-sujeto* adopta un discurso lúdico que servirá como espejo reflejante del sujeto dominante. Un “juego” malabar que se construye con fines específicos y atinados, la posibilidad de moverse más allá de los límites de la opresión:

Women have to mime the mimes men have imposed on them. If women exist only in men's eyes, as images, women should take those images and reflect them back to men in magnified proportions. Miming the miming imposed on woman, Irigaray's subtle specular move (her mimicry *mirrors* that of all women) intends to *undo* the effects of phallogocentric discourse simply by *overdoing* them (Irigaray 29).

Por supuesto, el discurso del personaje no pretende deliberadamente fragmentar el sistema patriarcal que la custodia, ella *embauca* para sobrevivir, y lo hace de manera audaz y asertiva.

En la “Respuesta a Sor Filotea” --por ejemplo-- Sor Juana se confiesa ignorante e incapaz de expresar su saber a través de la palabra. Por consiguiente, la monja utiliza otros recursos para desplegar sus conocimientos. Sor Juana explica por que ha demorado tanto en escribir su carta, y una de las razones que retardan su respuesta es precisamente el *no saber* responder ante la autoridad. Sor Juana dice: Santo Tomás guarda silencio ante Alberto el

Magno, la madre del Bautista enmudece con quien engendra el verbo, Moisés balbucea en presencia del faraón (Cruz 97). El silencio va de la mano de la sumisión. Si calla otorga concesiones, es decir, se somete.

En efecto, Sor Juana acata las reglas canónicas, y *calla* frente a la autoridad. Sin embargo, su querer decir se desplaza a otro nivel de discurso: “Sor Juana dibuja otro espacio del texto, el propio, despojado de la retórica, y donde escribe lo que no dice en otras zonas” (Ludmer 49).

Juana se apropia de la palabra patriarcal para subrayar su *ineptitud* para escribir sobre asuntos sagrados. Cuando habla, la monja se circunscribe a las reglas del juego, y cuando calla crea un espacio de resistencia ante el superior y se autodefende: “He determinado dejar el silencio, pero como este es cosa negativa, aunque explica mucho con el énfasis de no explicar, es necesario ponerle algún breve rótulo para que se entienda lo que se pretende que el silencio diga” (Cruz 441).

El silencio se convierte en estrategia que burla a la presencia verbal, y busca alternativas de expresión no confiscadas por el poder. En este sentido, Sor Juana y María Rita recurren a maniobras para “sostenerse” en un andamio extraordinariamente complejo y amenazador: la sociedad novohispana. Periodo desbordante en delirios, visiones y discursos que la Iglesia despliega en la vida cotidiana para mostrar sus “ilimitados alcances terrenales”. Pero mientras la monja intelectual se recoge en el silencio y opta por la hipérbole negativa para auto descalificarse: “Yo, la peor del mundo” (Glantz 180), la beata genera un extraordinario lenguaje simbólico que le permite insertarse en los discursos e imágenes de la colectividad imperante:

Era día de la Santísima Trinidad y dice que fue arrebatada a la gloria y que vio tres personas en todo iguales, pero al del medio de las tres era un señor anciano con la

barba larga y muy blanca vestido todo de blanco con una tiara en la cabeza. Que todos tres la miraban sin quitar los ojos de ella (Vargas 133).

Los encuentros recurrentes con el niño Jesús, las pláticas sostenidas entre ambos, convierten a María Rita en puente entre el ser divino y su confesor. La capacidad de la beata para *ver* y *hablar* con Dios, la eleva al rango de *iluminada*: ¡Que si Dios le diera licencia y voces con qué manifestar lo que ve y toca quedarían pasmados los vivientes” (Ramírez 107). La respuesta del sacerdote la anima a continuar. Sin duda, uno de los proyectos de la iglesia es descubrir a las verdaderas militantes de su doctrina.

Las citas con la divinidad reclaman el sacrificio corporal, y la mujer se somete al auto castigo al saberse de inmediato redimida: “...acabado de hacer aquellas disciplinas de sangre tan continuas y aun diarias, tan largas que duraban tres horas, advertía que quedando la ropa y el suelo teñidos de la mucha sangre que derramaba, su cuerpo quedaba sano del dolor y de las heridas, sin que le quedase en su cuerpo señal alguna...” (Ramírez 95). El “tata” anima la *realidad* del milagro. La mortificación del cuerpo es el producto de una fe potenciada. A través del flagelo, la mujer trasciende su espacio corporal y muestra su capacidad de sacrificio ante la comunidad.

La palabra divina se deja escuchar, y María Rita se sabe privilegiada: “Ya sabes que yo te quiero y que tú eres la hija consentida” (Ramírez 106). El hombre permea lo terrenal y, al hacerlo, la *intérprete* de la divinidad embauca y seduce. Este tránsito barroco entre lo divino (racional) y lo terrenal (locura) se somete a un escrutinio minucioso por parte de la autoridad eclesiástica. En este sentido, el dictamen es contundente:

Que Satanás ha precipitado a esta mujer y ella con su astucia y falacia a su incauto director. (Las autoridades) se admiran del candor de éste y de la suma ignorancia que

advierten en él, así en no conocer la malicia de las gentes, sino en la ciencia teológica, pues con una ligera tintura que tuviese de ella bastaría para conocer desde los primeros pasos el mal espíritu de esta mujer y examinarlo a lo menos antes de creerlo (Ramírez 133).

La coherencia, la racionalidad “cultivada” redime al confesor, o si acaso lo llama ignorante. A la mujer, en cambio, se le acusa de corrupción, y de “malicia satánica”. La *ingenuidad* masculina se soslaya, la astucia femenil se condena:

A petición fiscal se dio a calificar a los padres Ávila y Figueroa de la orden de San Francisco el abultado cuaderno de la vida de la María Vargas y convinieron en que eran embustes de la confesada; que por su parte hubo malicia para fingir las revelaciones, visiones y locuciones que comprende dicho fárrago y que el confesor era un hombre demasiado cándido (Ramírez 80).

El personaje femenino no debe *racionalizar* ni utilizar el discurso masculino para burlar la política cultural del contrario. Desde esta perspectiva, a María Rita se le nombra *la embaucadora* por pretender erigirse en sujeto de enunciación de un discurso que sólo la define en calidad de objeto: su lenguaje lúdico pertenecerá entonces al ámbito del maleficio, del pecado, de la trasgresión. No obstante, y desde la perspectiva de la investigación feminista, el recurso narrativo de María Rita apela a un pensamiento estratégico que funciona como el umbral de una nueva dimensión simbólica más allá del supuesto binomio hombre-mujer dictado por la tradición logocéntrica.

La cautivadora

Mi cuerpo... y él. Ninguna relación.

Nada que ver. Y esto desde los

primeros gestos, gritos, pasos, mucho

antes de que su personalidad se haya

convertido en mi oponente:

el hijo, él o ella, es irremediabilmente

otro.

Julia Kristeva

El rechazo de la madre biológica y la cosmología exuberante de la nativa que sustituye a la progenitora, constituirán la personalidad *cautivadora* de Antoinette Cosway, personaje central de la novela *Wide Sargasso Sea* (1968) de la escritora Jean Rhys. La inconformidad del personaje proviene del desencuentro, de la búsqueda de la madre furtiva que elude el contacto con la hija: "I started to fan her, but she turned her head away. She might rest if I left her alone, she said" (Rhys 19). Absorta en el antagonismo mostrado por los nativos, Annette --la madre-- construye un espacio marginal en donde Antoinette no tiene cabida. El comportamiento de la progenitora es muestra rotunda del desacato femenino a la racionalidad patriarcal: la mujer niega su maternidad al no aceptar reconocerse en su descendiente criolla. En este sentido, la hija está constituida por una carencia. Ella es desconocida, impenetrable, inalcanzable: "...la ausencia produce el conocimiento de una pérdida que es y seguirá siendo incolmable: un vacío, una falta sobre la que se constituye la subjetividad de la hija" (cf. Lauretis 296).

Desde esta perspectiva, Antoinette carece del *afecto institucional* para asumir la identidad femenina deseada, el único lazo que parece atarla a la imagen materna corresponde al estigma de *loca*. Para la sociedad, madre e hija integran una unidad indivisible: “Look the crazy girl, you crazy girl like your mother” (Rhys 40).

El miedo de la progenitora a lo desconocido, y el abandono del esposo la incitan a utilizar un código de expresión delirante contra los nativos. Su lenguaje sólo hace evidente la precaria fuerza de sus palabras ante un poder antagónico que la invalida de antemano. Su hija criolla es la advenediza, la descendencia indeseable del hombre que se desprecia: “...she pushed me away, not roughly but calmly, coldly, without a word, *as if she had decided once and for all that I was useless to her* (Rhys 17, el subrayado es mío). De esta manera, la madre recurre a la palabra altanera o al silencio hostil para expresar su antagonismo contra el ser que no se concibe como extensión de su cuerpo sino como la imagen indeseable que recrea la huella del Padre. Si el orden simbólico dominante concede a la maternidad una obligación que se prolonga más allá del parto, la progenitora rechaza su *descendencia* y otorga a Christophine, la nana nativa, la posibilidad de erigirse en sujeto de enunciación de *la cautivadora* de este capítulo.

Si en el capítulo 1, el juicio masculino cancela el lenguaje de la salvaje, Antoinette proclama otras posibilidades de expresión para recuperar el discurso de la *otredad* sentenciada al silencio. El vínculo estrecho que se establece entre la joven y la nana alude al concepto “cerco de carne” de la filósofa Luisa Muraro (Muraro 208). Para la autora, la supuesta orfandad de la niña al quedar excluida del orden simbólico de acuerdo con la crisis edípica debe restituirse

para conjurar el *matricidio* de la Ley Patriarcal. En este sentido, la recuperación del sujeto materno propone legitimar las genealogías centradas en el *ser femenino*. Para lograr un orden simbólico a partir de la propia mujer, Muraro subraya la necesidad de recuperar la relación infantil con la madre. Este reencuentro concede a la progenitora la autoridad para transmitir un lenguaje propio a su descendencia femenina en oposición a Lacan, quien otorga al falocentrismo potestad suprema para instalar al niño en el orden simbólico y deja a la niña sin definición (Lacan 186).

Es precisamente el lenguaje de la nativa el que permite a Antoinette Cosway aprender el código de la *naturaleza cautivadora*. Christophine es la mujer que canta, y a través de la palabra cadenciosa, transmite a la joven aprendiz la sensibilidad para apreciar significados ajenos a sí misma: “Her songs were not like Jamaican songs and she was not like the other women” (Rhys 18).

Para confrontar el lenguaje del colonizador, Antoinette debe concebir otra modalidad de comunicación que le permita *significar* ante el sujeto masculino. La mujer utilizará un código de expresión diferente para conjurar el juicio inapelable del varón para quien la voz femenina es portadora de malicia e insubordinación:

En las racionalizaciones míticas, la mujer y su naturaleza acostumbran ser símbolo de lo negativo, valoración que resulta en parte por su forma de usar la lengua en cuanto que dicha actividad simboliza el desorden y la polución. Así, se asume que este modo de usar la lengua es propio para ejercer la magia, la brujería, y, por tanto, para provocar malestar y otros actos perjudiciales (Buxó 90).

En boca de mujer, la palabra es *insustancial* o *discurso maléfico*. Sin embargo, Cristophine ofrece a la hija adoptiva un espacio tangible e inmediato

que colma el vacío de la joven y que al mismo tiempo le permite “devenir su diferencia”. En este sentido, la salvaje no será la otredad fallida del conquistador, sino una alteridad que proclama el derecho a la autodefinición. Por consiguiente, Jean Rhys exonera a Brönte, y transforma el gruñido de *la salvaje* en un contradiscurso alternativo. La estrecha relación con la nativa revoca la supremacía de la razón y restituye la armonía con la madre naturaleza: “Our garden was large and beautiful as that garden in the Bible –the tree of life grew there. Twice a year the octopus orchid flowered. It was a bell-shaped mass of white, mauve, deep purples, wonderful to see” (Rhys 107).

El discurso femenino recrea la cosmología que circunda a los personajes. La naturaleza no es la fuerza antagónica sino la aliada que les confiere el poder para seducir. Sus atributos provienen de la asimilación auténtica con el espacio natural. Si la madre biológica sucumbe ante el entorno natural, la hija se recrea a sí misma: “Standing on the veranda I breathed the sweetness of the air. Cloves I could smell and cinnamon, roses and orange blossom. And an intoxicating freshness as if all this had never been breathed before” (Rhys 61). Es interesante subrayar cómo la metáfora se desplaza en una amplia intersección semántica que inunda el olfato femenino. Al integrarse a su realidad inmediata, Antoinette desafiará a Rochester, el personaje masculino de la novela que intenta *apaciguar* a la *naturaleza indómita*. En esta ocasión, sin embargo, la atracción la ejerce una mujer que propone otras posibilidades de expresión que van más allá del quejido delirante.¹

En este espacio cultural preñado de símbolos desconocidos, el visitante intenta imponer paradigmas que servirán para resguardar el poder que

¹ Nótese la diferencia e intensidad del discurso entre el personaje descrito en el cap. 1, y el que se analiza en este capítulo.

representa. El falo (en calidad de signo) intenta inseminar y atribuir nuevos significados a los elementos que integran el espacio descubierto. Para Rochester, la naturaleza se encuentra anclada –siempre dispuesta a constituirse a partir de su dictamen. El personaje masculino se erige en el conquistador que otorga identidad a sus hallazgos, ¿Antoinette? Se asume como la materia inerte que se expropia y codifica. Circunscrita a un rol eminentemente biológico, la mujer es naturaleza, cuerpo a construir:

The body is, so to speak organically, biologically “incomplete”. it is indeterminate, amorphous, a series of uncoordinated potentialities that require social triggering, ordering and long-term administration.

The body becomes a human body, a body that coincides with the “shape” and space of a psyche, a body that defines the limits of experience and subjectivity only through the intervention of the Other (the language and role-governed social order) (Grosz 104).

El encuentro entre ambos personajes está definido por una dicotomía de territorios. En calidad de *sujeto*, el hombre tiene el poder para trascender a través de la palabra y de su evidente obsesión por imponer jerarquías. Rochester irrumpe en el espacio ajeno para nombrar a la otredad que se supone carente de discurso y de un sistema simbólico propio. Desde esta perspectiva, la *cautivadora* se presume como un cuerpo en expectativa, un espacio vacío en espera de ser constituido desde el exterior. Su papel depende de la racionalidad advenediza que la convoca a conjurar los demonios que la habitan y a albergar en su cuerpo el sello de la potestad viril. La mujer debe abandonar los rasgos que la distinguen para agradar al dios visitante: “Don’t put scent on my hair, he doesn’t like it” (Rhys 68). Su sensualidad no debería existir para sí, sino para quien intenta dominar a la naturaleza indómita, Antoinette se percibe como la fuerza descomunal que podría seducir al

forastero, el espacio que lo circunda es suficiente para provocarle inquietud: “I feel very much a stranger here. I feel that this place is my enemy and on your side” (Rhys 107).

No obstante, Antoinette no es *la salvaje* que puede permanecer exiliada de su propio cuerpo. Por el contrario, al intentar precisar su corporeidad, el personaje femenino rechaza el cautiverio y sugiere otros niveles de enunciación que revierten su posición y la transforman en la cautiva(dora).

El conocimiento de su entorno le permiten ubicarse en su espacio y definirse a partir del mismo. Esta variable cultural es indispensable y permite al etnocentrismo de las teorías del género (Spivack 106) recodificar y red denominar al sujeto femenino como una entidad múltiple e interconectada con otros esquemas de enunciación. Desde esta perspectiva, Rhys exhibe a un personaje inmerso en una multiplicidad de variables tales como la raza, la clase, o los estilos de vida:

I'll get up when I wish to. I'm very lazy you know. I often stay in bed all day. She flourished her fan. “The bathing pool is quite near. Go before it gets hot, Baptiste will show you. There are two pools, one we call the champagne pool because it has a waterfall, not a big one you understand, but it's good to feel it on your shoulders. Underneath is the nutmeg pool, that's brown and shaded by a big nutmeg tree. It's just big enough to swim in. But be careful. Remember to put your clothes on a rock and before you dress again shake them very well. Look for the red ant, that is the worst. It is very small but bright red so you will be able to see it easily if you look. Be careful,” (Rhys 72).

Al acceder a su propio orden simbólico, la autora permite al personaje femenino privilegiar las nociones del yo (self) y desdibujar la noción reguladora de identidades. En este sentido, Antoinette es quien describe e identifica su propio entorno.

Rochester sucumbe ante la embajadora que concentra en sí misma los atributos enigmáticos de un espacio natural ajeno a la concepción racional del extranjero. Antoinette no es la salvaje furtiva carente de identidad, sino la mujer que se reconoce como parte inmanente de un cosmos capaz de subsistir sin la presencia del *otro*. Esta vez, la seducción no emana de un cuerpo destinado a satisfacer los instintos del forastero. La mujer intenta definirse más allá del dictamen masculino: la relación corporal (físico-amorosa) debe establecerse a partir de parámetros provenientes de la realidad inmediata. Antoinette es un cuerpo que se extiende y bifurca al exterior –el entorno es prolongación de su naturaleza corpórea: “This is my place and this is where I belong and this is where I wish to stay...” (Rhys 90). Al refrendar su posición como parte integral de un todo, el personaje afirma su alteridad: “Don’t you like it here? This is my place and everything is on our side” (Rhys 62).

Al subrayar la legitimidad de su espacio, Antoinette comete un acto subversivo en contra de la supremacía varonil. En esta ocasión el personaje femenino trasciende la valla del exilio; su discurso proclama el derecho a la interpretación: “You have no right. She said fiercely. You have no right to ask questions and then refuse *to listen to my answers*” (Rhys 107, el subrayado es mío). La mujer se apropia de *la palabra* para expresar su queja contundente ante quien insiste en hacer caso omiso a su propuesta de enunciación. El cuerpo sentenciado al camuflaje de la insensatez (léase *la salvaje*) recupera la voz arrebatada para cuestionar los símbolos culturales del conquistador: el lugar del que proviene, su dios y sus juicios excluyentes carecen de sentido en un espacio plegado de realidades inmediatas capaces de subsistir sin el disfraz de la metáfora masculina.

Conforme señala Margo Glantz, no es posible calar hondo ni descubrir secretos si se carece de lengua (Glantz 84). Por consiguiente, Antoinette utiliza el código lingüístico del conquistador para intentar transcribir el lenguaje de la naturaleza y --al mismo tiempo-- desterrar las sombras que el visitante trae consigo. Para lograrlo, la mujer apela al poder que la tradición racional le confiere a la palabra. Si el hombre le concede el poder para conjurar al mal, Antoinette la articula para trascender su supuesta perversidad. La nativa subraya su alteridad con la plena convicción de *ser* pese a los esfuerzos masculinos por invalidarla. Los elementos naturales que la circundan le otorgan veracidad a su posición: “How can rivers and mountains and the sea be unreal” (Rhys 67). En este sentido, ella se convierte en el umbral que invita al recuento con un mundo ajeno a la interpretación de la conciencia masculina: la mujer no se reconoce en el papel del fantasma terrorífico, provisto de una sexualidad oscura y absorbente. Por el contrario, Antoinette ostenta una manera de *ser* que turba al contrincante. Al renunciar a permanecer enclaustrada en un sexo enajenante y apartado de la palabra, el personaje femenino abandona el espejo que la obliga a perpetuar una imagen distorsionada de sí misma. El hombre, sin embargo, es incapaz de enfrentar la alteridad que se construye por sí y para sí misma. Para prolongar su univocidad, Rochester debe sabotear el flujo de la liberación. La condición para *dejarse cautivar* implica circunscribir a Antoinette en el delirio de la sinrazón: “If she says good-bye I’ll take her in my arms! My lunatic, she’s mad, but mine” (Rhys 136). El derecho a jerarquizar le pertenece a la razón masculina y ésta se niega a codificar su discurso con quien *se muestra incapaz* de adaptarse a sus sistemas de dominio.

Al reconocer la intransigencia de su supuesto *interlocutor*, la mujer descalifica la supuesta infalibilidad del signo lingüístico. El lenguaje que ostenta la tradición falocéntrica, deviene en *estructura ausente* al ser incapaz de captar el discurso femenino: "I will tell you anything you wish to know, but in a few words because *words are no use...*" (Rhys 111, el subrayado es mío).

La capacidad para escucharse a sí misma y señalar el escaso poder de *la palabra* constituyen la crisis de la razón masculina. Únicamente en su territorio, Rochester se siente capaz de sustraerse al cauce potencial de la otredad; la mujer y su entorno afirman la existencia de otro discurso que proclama nuevas posibilidades de expresión: la magia y el lenguaje de la naturaleza sesga la pleitesía que la tradición rinde a la racionalidad. En el espacio femenino, Rochester se tambalea, la posibilidad de una posible reorganización en donde la mujer se reconozca y autodefina, agita las columnas del poder dominante:

Knowledges must be seen as perspectival, partial, limited, and contestable products, the results of historically specific political imperatives. Prevailing knowledges, in being recognized as male and representing men's perspectives, are limited to a narrower position –commensurable with other perspectives and possible perspectives (Groz 42).

Por esta razón, Rochester intenta extraer a la cautivadora de su ambiente. No obstante, al ser apartada de su entorno, Antoinette se sumerge en el discurso onírico para recobrar los símbolos que conforman su historia. A través de los sueños, del flujo de la contramemoria, el personaje femenino se reconoce extraña en aquel lugar, el espacio asignado es abandonado: "Now at last I know why I was brought here and what I have to do" (Rhys 158). Al quemar el espacio territorial del varón, la cautiva(dora) reitera el acto audaz de *la salvaje*: el rechazo a continuar en la posición de experimentarse a sí misma

de forma fragmentaria: "I got up, took the keys and unlocked the door. I was outside holding my candle. There must have been a draught for the flame flickered and I thought it was out. But I shielded it with my hand and it burned up again to light me along the dark passage" (Rhys 156).

En esta ocasión, su acto consolida la historia de un signo que busca reencontrarse a sí mismo sin considerarse inversión ni reflejo del hombre. En este capítulo, el fuego constituye la metáfora de la redención, la cautiva(dora) conjura el fantasma de la salvaje.

Las profanadoras

Dying

Is an art, like everything else.

I do it exceptionally well.

I do it so it feels like hell.

I do it so it feels real.

Sylvia Plath

El binomio sádico-masquista no altera el discurso de la *razón* cuando la mujer permanece inscrita en el rol de objeto de perversión. Su *disposición natural* al dolor voluptuoso y/o a la sumisión extasiada ante el sujeto masculino la convierten en el canal a través del cual el hombre da rienda suelta a sus fantasías. Al *abandonarse* a las reglas que rigen el juego de la perversión, la mujer preserva el vínculo entre su supuesto cuerpo “patológico” y el sádico “racional”. El modelo de la *mujer pervertida* fomenta el lenguaje lúdico de una tradición creada para satisfacer en la clandestinidad los tabúes y los prejuicios de la sexualidad permisible. Desde esta perspectiva, el aislamiento resguarda la lujuria de las estrategias punitivas del exterior. Al desocializar el crimen, el sádico sólo rinde tributo a sus deseos inmediatos; su juicio obedece al deseo urgente por satisfacer su placer corporal a través de la “fémica sometida”.

Dentro de la tradición sadomasquista existe un espacio asignado a la mujer *cruel y libertina*. El personaje a la que el sujeto masculino transfiere la potestad de la escenificación. El camuflaje del poder se lleva a cabo para satisfacerlo, la inversión de papeles se cumple bajo su supervisión; la mujer es simple extensión del placer y de la voluntad masculina: My taste for women

was awakened by the blows of a beautiful and voluptuous creature in a fur jacket who looked like an angry queen (Sacher-Masoch 163).

Desde esta perspectiva, Inés y Gina, personajes de la novela *Inés de Elena Garro* (1995), ingresan al círculo de las *profanadoras* por contradecir el orden simbólico patriarcal. Ambas mujeres trasgreden los cánones de la tradición sádico-masoquista al no aceptar quedar inscritas en el papel de las mujeres subordinadas y dispuestas a experimentar dolor y sufrimiento corporal para satisfacer la retórica demandante del poder masculino.

Inés, la virgen denunciante que abandona la vida conventual para trabajar con su primo reconoce el peligro oculto que habita en la nueva morada: “Inés arregló su nueva habitación y colocó en el armario sus pequeñas propiedades. Después volvió a inspeccionar la enorme casa deshabitada y su silencio le pareció un presagio de desgracia” (Garro 12). En aquel espacio, la joven descubre personajes grotescos que se esconden para concebir lo inconcebible. Ritos satánicos, crímenes, juegos pervertidos justifican el encuentro recurrente entre los asiduos visitantes de la casa. El círculo lo encabeza Javier, el personaje masculino para quien la llegada de Inés se convierte en un llamado de alerta. En efecto, la intromisión obstinada y rebelde de la mujer desestabiliza la *racionalidad* que opera en la clandestinidad:

Su primo la miró intranquilo, hubiera deseado que la joven dijera algo. Las mujeres reservadas lo ponían en guardia. Él prefería a las otras, a las habladoras, a las que no ven nada. *Inés, con sus ojos indiferentes, registraba todo lo que él hubiera deseado que ignorara* (Garro 11, el subrayado es mío).

La mirada alerta de la joven se desplaza de un extremo al otro de la casa para atestiguar la presencia de otras féminas, la mujer objeto-fetiché convertida en fantasma de la escenificación masculina:

Inés se encontró frente a un ser del que no pudo distinguir el sexo en la penumbra que reinaba. Lucía pantalones y un *suéter negro, cabellos cortos y boca gruesa*. La mujer que la miraba *iba de negro*. Llevaba *enroscadas al cuello y a los brazos unas serpientes esmaltadas en verde y en azul*. Inés entró al ascensor. Tirada en el fondo del aparato estaba el cuerpo de María, la joven que había llegado con Torrejón. Ahora *sólo llevaba puestas unas bragas negras y desgarradas* (Garro 54-58, el subrayado es mío).

Las joyas, las bragas y el color negro ocupan un lugar apreciable en el imaginario de la tradición masoquista. El sujeto mujer se cancela para recurrir al objeto, el signo que suple a la *subjetividad femenina*.

En efecto, los personajes que paulatinamente aparecen ante Inés corresponden a una puesta en escena que proclama la subordinación explícita de la mujer, la humillación femenina se lleva a cabo en escenarios de degradación para satisfacer, invariablemente, al sujeto masculino. Desde esta perspectiva, éste puede invocarla y *construirla* a su antojo: “Andrea corrió a reunirse con los hombres que la acogieron con aplausos. Hasta Inés llegaron frases sueltas de la conversación: “El fuego ardiente que yace entre sus muslos, eso es poesía, verdadera poesía humana, carnal, y no tanta cretinada...” (Garro 27).

En este sentido, Andrea Dworkin y Catherine MacKinnon, feministas antipornográficas, subrayan cómo la disposición para el control sexual pertenece al cuerpo masculino (Dworkin 122). Este principio de destrucción *thanatos* concede al hombre el aparente privilegio para someter y controlar a su antojo a la mujer-objeto. Por ende, la intromisión de Inés en este círculo convierte al personaje en eje de una dinámica ofensiva en contra de ella para silenciar a quien propone y practica un acto de rebeldía consciente.

Gina, por otra parte, es la fémica que incita e invoca al desorden para satisfacer su negación a los parámetros impuestos por la tradición falocéntrica. En este sentido, la dama “masculinizada” es otra profanadora por atreverse a deconstruir las imágenes de la *mujer perversa* fabricadas por la racionalidad patriarcal:

En su libro: *Die grausame Frau (La mujer cruel)*, Mónica Treut propone liberar a la dómina de una tradición sexual fomentada exclusivamente para satisfacer los fantasmas de la imaginación masculina. Su propuesta destaca tres rasgos renovadores en la construcción de la mujer cruel: su comportamiento libertino, su resentimiento anti-maternal y su corporización andrógina (Beck 117).

Desde esta perspectiva, Gina se *libera* del molde concebido por el sujeto masculino y asume características que le permiten proponer otro quehacer a su sexualidad. En lo particular, me interesa resaltar la postura andrógina de este personaje y su capacidad para erigirse en extensión del varón: “¡Virgen hedionda, podrida! ¡Javier, dame un sacacorchos para desvirgarla yo misma! ¡Dámelo! ¡Putas hipócritas!” (Garro 85).

Según Barthes, una premisa del discurso sadiano lo constituye la articulación del discurso para someter la gran secuencia erótica a un orden superior. En este sentido, se requiere de un *ordenador* que, sin más privilegio que el de una responsabilidad pasajera y totalmente práctica, disponga las posturas y dirija la marcha general de la operación erótica: *siempre hay alguien para regular el ejercicio, la sesión, la orgía* (cf. Barthes 13). En esta cita es precisamente Gina quien decide ejecutar el acto supremo por sí misma: desflorar a la víctima.

La agresión abierta al estado virginal de la doncella hace patente la corporización andrógina del personaje agresor. Su deseo por calar en el cuerpo femenino persigue un propósito específico: suplantar la potestad del principio fálico. La actitud anárquica de la dómina suprime la contraposición activo-pasivo que se equipara a la relación masculino-femenino de la tradición sádico-masoquista.

Desde esta perspectiva, la tesis de Dworkin y Catherine Mackinnon señalada previamente pierde credibilidad. La puesta en escena otorga a Gina el poder para ejercer control absoluto ante Inés y su entorno:

En el saloncito la obligó a ponerse de rodillas frente a ella. Le revolvió los cabellos y con las tijeras que producían un ruido ensordecedor se los cortó poco a poco, colocando con cuidado, sobre la mesita con el buzón rojo de las Misivas Lascivas, las mechass sedosas que balanceaba en sus manos de uñas pintadas de laca roja. Cuando terminó la operación, la cabeza de Inés brillaba como la de una calavera. La tomó de las manos y la hizo dar vueltas para mostrarla a los invitados. Nadie le había limpiado la sangre de la frente que continuaba manando (Garro 111).

El sadismo explícito y el papel asumido por Gina en este momento, rebasa posturas esencialistas. La capacidad para torturar y humillar del personaje agresor coincide con Judith Butler quien señala: "...la máscara, la personificación, el disfraz es una estrategia de difuminación de géneros, es una propuesta que abandona el sueño de simetría y equivalencia..." (Butler 143). Esta escenificación hace alusión a cómo la mujer --en situaciones afines-- degrada y deshumaniza para ostentar la fuerza de la *razón*.¹

¹ Tal como lo mostraron las imágenes de la soldado norteamericana Lynndie England en Irak: las fotografías de cuerpos desnudos masculinos sometidos al poder de la mujer-victimaria (Invasión de E.U.A a Irak, 2002).

Inés, por el contrario, es la víctima-profanadora que requiere ser integrada al acto libidinoso a través del encierro. La clausura forzosa y el continuo suministro de drogas transforman la percepción del personaje: la intuición cede el paso a la revelación febril: “Durante muchos años caminó a gatas por el túnel negro buscándose los cabellos y las manos. En un momento se quedó quieta, tal vez se había muerto y ella lo ignoraba; alguna vez, en alguna parte, había escuchado la palabra infierno..., sí, infierno” (Garro 106).

En la soledad, Inés divaga entre las imágenes creadas por el delirio y los objetos que la rodean. Frente a ella, el retrato de una mujer con el sexo encadenado se exhibe de manera obstinada; la rigidez impuesta al cuerpo femenino siempre visto desde afuera en calidad de objeto: “Hacía un calor asfixiante en aquel cuarto parecido a una celda de castigo. Se levantó tambaleante y salió al saloncito, en donde estaba la mujer desnuda con el candado cerrándole el sexo...” (Garro 105).

La mujer encadenada es una extensión del personaje femenino. La alucinación representa la metáfora del cuerpo clausurado, el tropo que alude a un discurso ajeno a sí mismo. En este sentido, es necesario recurrir a la obra pictórica concebida por el imaginario masculino que fomenta la concepción de un cuerpo femenino “in situ”. La imagen sin identidad visual, siempre circunscrita a coberturas simbólicas que la han despojado de su propia historia. De acuerdo con Rosalind Krauss en el texto: “*The Photographic Conditions of Surrealism*” (*Las condiciones fotográficas del Surrealismo*), el fotógrafo roba al cuerpo retratado el sentido de la presencia (Rubin 265).

Por ejemplo, en la exhibición surrealista de Andre Masson (1938) este tema es recurrente. En la obra *Mannequin for the Surrealist Exhibition* (*Modelo*

para una exhibición surrealista), la maniquí es la metáfora de la mujer ausente. Su cabeza se encuentra presa dentro de una jaula para aves; su boca *amordazada* incapaz de articular sonidos. Bajo la cavidad de ambos brazos se colocan flores que obstruyen cualquier movimiento corporal, su sexo se esconde, su encuentro con el exterior es un acto fallido. La sombra de los barrotes de la jaula se trasluce en el pecho femenino, la imagen proyectada simula a una araña. Tal parece que la *trampa* es la clave a descifrar en el discurso de la obra surrealista: la presencia femenina capturada en sí misma (véase Fig. 1).

En la fotografía *Le Surréalisme au service de la révolution* (*El surrealismo al servicio de la revolución*), la cabeza de la modelo está cubierta casi totalmente por una red metálica, apenas una pequeña parte de su cabellera y la oreja derecha (vistas desde la posición del espectador) se dejan entrever hacia el exterior. El diseño del “sombrero” simula una red para atrapar mariposas. Una vez más, el cuerpo femenino quedará definido en calidad de objeto de percepción (véase Fig. 2).

El cuadro *Les liaisons dangereuses* (*Enclaves peligrosos*) de René Magritte exalta la imagen del calidoscopio: el fragmento incesante. En esta obra, la parte central del cuerpo femenino se invierte de tal forma que sólo el espectador es capaz de ver la parte trasera de la mujer; ella ni siquiera se percibe a través del espejo. La inversión impide la unificación congruente del cuerpo, la integración de sí misma no existe. La mirada del personaje elude la vista del sujeto observador en un intento por buscar la privacidad que se le niega de antemano (véase Fig. 3).

El análisis de estas obras pictóricas alude a la clausura de la que es víctima la profanadora de este capítulo. Inés se mira al espejo, su realidad se bifurca y se disemina en imágenes corporales que no la representan: “el espejo de la Historia no refleja rostros femeninos, sino el suyo propio, el del otro masculino; al no entrar en la memoria la mujer está en el olvido” (Zamora 23): “Un tiempo después su doble la llevó frente al espejo. ¿Quién me mira?, gritó al ver una imagen que no era la suya, con el cráneo rapado y la frente coronada de coágulos de sangre. Abajo, un rostro enjuto y verdoso movía la boca sin emitir una palabra” (Garro 113).

La señal evidente de su deterioro corporal constituye un discurso de carácter autoconfesional. Al denunciar las normas arbitrarias que conforman el círculo de Javier y sus seguidores, el personaje femenino desarticula el orden establecido. Su papel de observadora invierte su posición y la convierte, por decisión propia, en sujeto de censura para la “sociedad sadiana”.

La profanación implica una praxis. En efecto, el sigilo activo de Inés pugna por un contradiscurso que propone confrontar la autoridad inexpugnable. Este personaje se caracteriza por estar sometido a una doble conciencia: la testigo ocular que acata la norma del poder para vivir en armonía con la razón impuesta, o el sujeto rebelde que decide deslindarse de la alteridad al asumir un rol eminentemente activo. La elección trae consigo la muerte y el castigo: “Era necesario retenerla con subterfugios que no podían prolongarse eternamente. Su espíritu de análisis era superior a lo normal, por eso estaba condenada a estrellarse. ¡Era fatal! No se pueden dejar cabos sueltos, ni testigos peligrosos...” (Garro 158).

La disolución del círculo clandestino no puede llevarse a cabo sin tratar de eliminar por completo la sombra de la *profanadora*: la imagen inquisidora femenina que a través de una *política visual* altera rigurosamente la supuesta inmanencia del sujeto masculino:

A las once de la mañana *el señor todavía no había decidido su destino. Derrumbado en el asiento con el tinte grisáceo, la boca caída, parecía un hombre acabado. Había perdido el aplomo y había perdido la partida. Sólo buscaba un lugar seguro donde esconderse mientras pasaba la tormenta o llegaba a un acuerdo. ¿Un acuerdo? No había acuerdo posible. Tendría que ceder o declarar la guerra abierta, y no estaba muy seguro... La imagen de Inés en pleno día lo trastornaba* (Garro 121, el subrayado es mío).

En este sentido, las profanadoras de este capítulo: la *virgen denunciante* y la *sádica depravada* rebasan la subordinación impuesta a su discurso y proponen un no rotundo al simbolismo de la razón patriarcal al rechazar posturas esencialistas que circunscriben a la mujer al plano de la sumisión inherente a su biología.

Al profanar y al disentir en contra de la fantasía masculina, los personajes femeninos promueven estrategias para evidenciar su rechazo en contra de un lenguaje que las ha mantenido en laberintos narrativos ajenos a su urgente e inmanente necesidad de construirse a sí mismas.

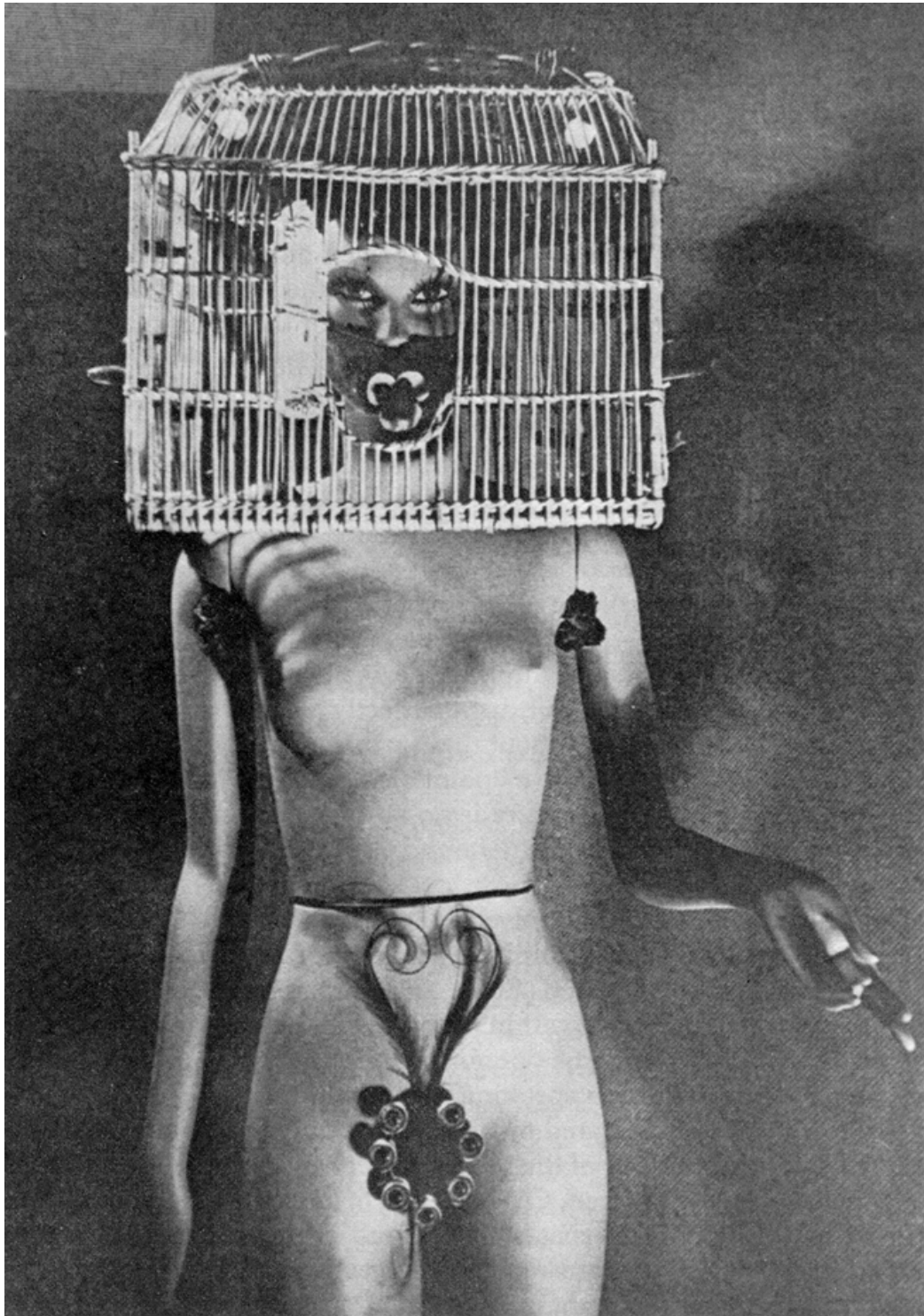


Figura 1



Figura 2

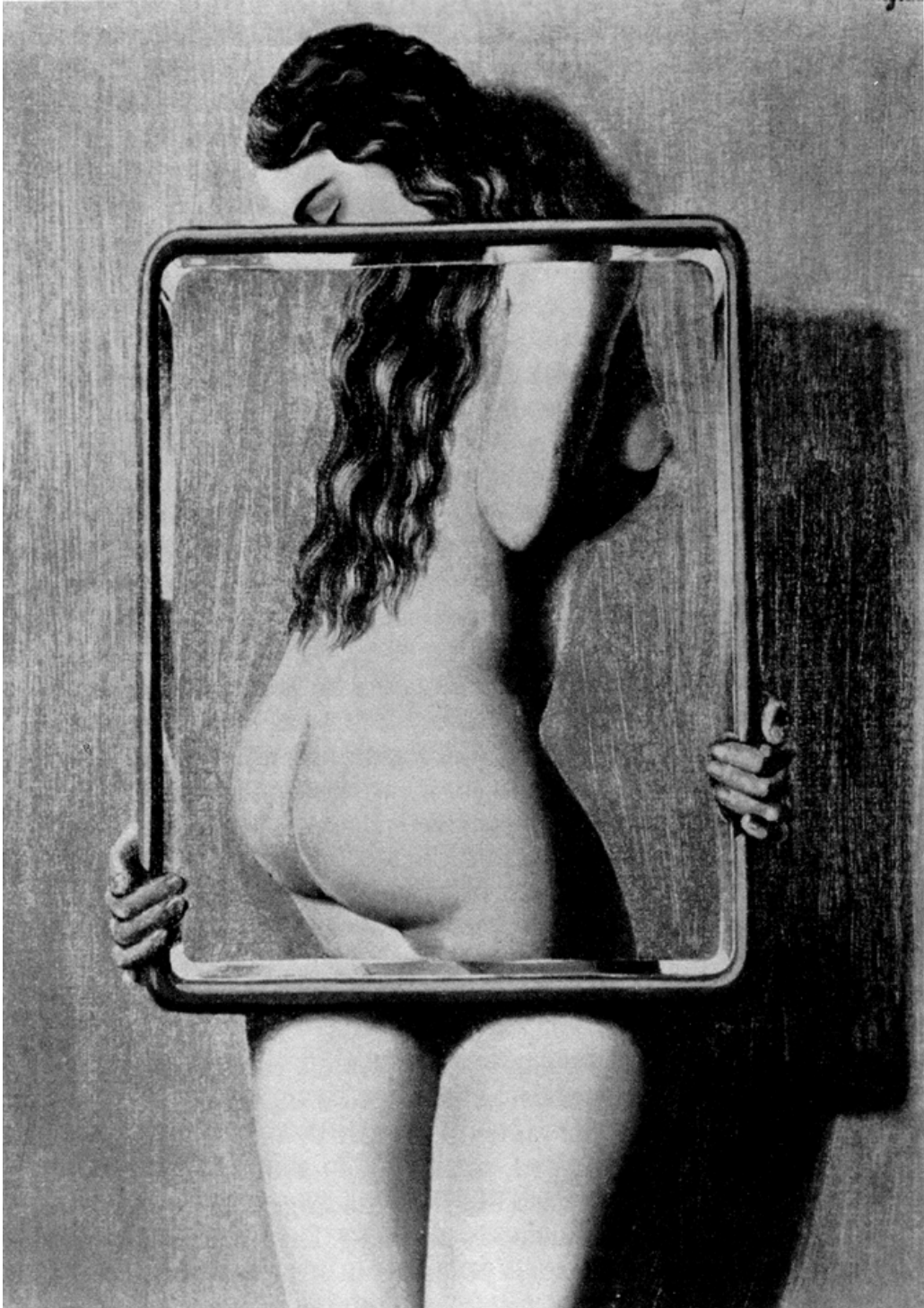


Figura 3

La afásica

El género de las palabras, cual alternativa
precisa...

Gaston Bachelard

El signo lingüístico es por tradición el elemento omnipotente en el acto comunicativo. La palabra es la parte sustancial entre dos supuestos sujetos autónomos: un emisor y un receptor estrechamente unidos por un código que les permite *comunicarse*; un flujo que se desplaza indefinidamente entre dos participantes que se presume, alternan sus papeles: se toma y se concede la palabra. Sin embargo, este proceso comunicativo no ha sido un acto unificador. Entre los actores, la tradición le ha concedido a uno (el varón) la potestad de sustentar el discurso *elocuente* y *auténtico*; al otro (la mujer) se la ha reducido al simple papel de receptor:

En vez de presentarnos dos sujetos diferenciados, sin que uno de ellos pueda reducirse a la negación del otro, el lenguaje, como la cultura, dan la palabra a un solo sujeto, aparentemente neutro y universal, pero masculino en realidad, al que someten toda diferencia como su simétrico adversario... (Violi 13).

Desde esta perspectiva, me interesa resaltar el concepto de alteridad Bajtiniano. Para el autor, *la verdad* no cabe en una sola conciencia, sino que se genera en el diálogo de varias conciencias. Su propuesta de la *otredad* consiste en anular el discurso unilateral del sujeto por considerarlo incompleto. "Todo monólogo es defectuoso" (Bajtin 256). La propuesta del otro ofrece la posibilidad de pensar en un contradiscurso que se oponga al lenguaje oficial dominante. Aquí, se replantea la necesidad de considerar como *comunicación*

auténtica aquella que escucha los metamensajes implícitos, las diferencias en el estilo, los esquemas lingüísticos particulares, los valores, el contexto cultural, el género.

Para articular diferentes textos, el sujeto femenino requiere de herramientas novedosas que le permitan expresar su propio discurso sin depender de definiciones y símbolos provenientes de la epistemología tradicional que declara sujeto universal al varón. En este sentido, la mujer se encuentra atrapada en una situación paradójica: se le define como *sujeto parlante* de un discurso cultural que la ha manufacturado en calidad de objeto. ¿Cómo validar entonces su código de expresión, su propia manera de definirse sin ser atraída continuamente por la imantación del discurso masculino representado a través de la palabra?

Al quedar reducida a un espacio semántico negativo, la mujer busca legitimar su realidad a través de actos discursivos ajenos al registro masculino: formas de enunciación que propongan otras posibilidades de autodefinición. El silencio, por ejemplo, al cual aludimos en este capítulo, destituye a la palabra por considerarla insuficiente para expresar otras intenciones, otros significados dispuestos a construir un sistema simbólico alternativo.

Por tradición, el silencio corresponde a la nada, al vacío. El poder y la identidad se adquieren a través de la palabra. La razón se apropia del signo lingüístico para significar. Por consiguiente, el *discurso callado* suele aparecer como una posición de repliegue, de retirada, de refugio o de resistencia.

Freud, por ejemplo, insiste en la necesidad de pensar la represión o la pulsión de muerte como un proceso anclado en el suelo del mutismo. Y en efecto, la mujer y su discurso hermético o *irracional* han recurrido a estrategias

de repliegue para manifestar su angustia e intolerancia ante la marginación de su historia.

En este capítulo, se analizará el discurso de *la afásica*, el personaje central de la novela *Para que no me olvides* (1997) de la escritora chilena Marcela Serrano. La mujer que no acude al silencio para manifestar una patología, sino un discurso simbólico que se despliega atinadamente bajo los auspicios de un mutismo que le ayuda a cimentar un plano narrativo pleno de alternativas, sin acudir a la *violencia de la retórica*. En efecto, la vorágine del discurso verbal es desplazada por un atinado silencio que expresa una infinidad de resquicios que aluden a otras posibilidades de expresión: "...huellas que se manifiestan a través de los silencios... identificación no realizada, la huella secreta y oculta de otro sistema de significación de un sentido lejano que no tiene miedo de expresarse..." (cf. Violi 106).

En los confines de sí misma, el personaje despliega signos polisémicos que aluden a un discurso reflexivo sobre sí misma y su acontecer. Su intención es la de apartarse de un discurso lógico-conceptual, y crear a través de la *ausencia* espacios propios donde la *sintaxis femenina* se explaya sin el juicio rector de la razón masculina: "Por primera vez, aunque de forma aún confusa y quizás contradictoria, lo no-dicho (hasta entonces considerado "impronunciable"), comienza a ser dicho; la experiencia se convierte así en un *mecanismo que produce significación*" (Violi 156, el subrayado es mío). En este sentido, el personaje narra su acontecer a través del *mutismo* proveniente de su afasia y del *vacío* de su propio nombre: Blanca, palabra que al nombrarla la descalifica de inmediato. La posibilidad de no existir hacia el exterior, permite

al personaje deconstruir los moldes que conformaron su historia e iniciar la búsqueda de su propia subjetividad:

Ahora sí. Destapada. Desacatada. Descorrida. Destemplada. Trato de soñarme a mí misma, me sueño otra que no soy. Me sueño como esos ojos --¿esmeraldas eran?-- que me vieron. Me veo atrapada en mi visión de mundo y le peleo, le peleo. Mentira. También hay otra y yo lo sé. Debo ganarme a pulso la visión mía (Serrano 148).

A la mujer la han traicionado la palabra y los signos impuestos por la tradición logocéntrica. Blanca no es la *madre ejemplar*, ni *la esposa fiel*, ni la *amante seductora*. El personaje transita entre espacios en blanco, por ende se refunde en sí misma para acumular su enojo y descalificar a los otros que la marginan por su *insensatez*.

Al someterse a la reflexión permanente, sin la necesidad de acreditar su discurso hacia el exterior, el personaje da rienda suelta al recuerdo del Gringo, el amante lastimado física y emocionalmente en la dictadura chilena. La atracción de Blanca por el sujeto masculino radica en la analogía de sus historias, ambos son víctimas de la potestad impuesta por la racionalidad dominante.

El Gringo es el amante *impotente*, y su *incapacidad física* para hacer el amor a Blanca se deposita en los sentidos para comunicar a través de mensajes corporales e inmediatos, signos de múltiples significados. Según Butler (1990) este devenir sexual propone una política subversiva al invocar la presencia de identidades alternativas. El placer que otorga el órgano viril es desmitificado y desplazado con elocuencia por una sexualidad multidimensional que queda fuera de las categorías de género masculino o femenino:

Los brazos del Gringo eran como un bosque. Y no necesita penetrarme para que el goce final me recorra y me recorra. Y mis espasmos se mezclan con mis gritos, grito realmente o son mis ganas de ganas desesperadas de gritar de meterme en él de desarticularlo de amarlo como fuera de tomármelo de matarlo si es necesario de volverme loca junto a él y el goce sigue recorriéndome y mis espasmos se mezclan con mis gritos que apuntan al cielo. Y desde allí vuelo exhausta a esconderme en su pecho (Serrano 100).

La pareja conforma una unidad de resistencia que manifiesta un sistema de significación ajeno al establecido por el orden patriarcal y su lenguaje. El *habla* que propone el sujeto femenino se desarrolla precisamente con la intención auténtica de expresar lo indecible ante la mordaza impuesta por el discurso del logos, del orden, de la racionalidad. En este momento, el personaje se repliega a otro plano discursivo para intentar expresar su diferencia o especificidad sin someterse al valor conceptual de la significación racional. Así, lo que “no debe expresarse” de manera directa e inmediata se desplaza a lo que Greimas denomina “el sentido profundo”, concepto que alude a huellas de una diferencia existentes en otros espacios de significación:

El “sentido profundo” se oculta tras el nivel del significado lingüístico puro, no pudiendo ser visible. Se trata, entonces, de utilizar otros instrumentos, aparte de los lógico-conceptuales, porque el sentido del que queremos ocuparnos no estará necesariamente regulado por los mismos principios que rigen la organización del significado codificado. (Greimas 111).

Los silencios de Blanca son subversivos ante el juicio de José Luis, el marido que ostenta el poder para juzgar el *desacato* de la esposa. La autoridad masculina se ejerce en función de la potestad que le concede su jerarquía para sentenciar a la afásica:

Bajé en un instante y me dirigí al auto de mi marido, *éste aún petrificado* en el umbral de la puerta. Pero *no fue capaz de partir con la dignidad que yo esperaba*, como habría

partido yo. Entró y *subió las escaleras*. Lo raro es que lo hizo *sigilosamente*. Miró a través de la puerta de mi pieza, comprobó que era cierto, y bajó. *No despertó siquiera al Gringo*. Subió al auto, lo hizo partir, aceleró fuerte y se alejó del lugar. Cuando ya salíamos a la carretera, detuvo el motor. Se bajó, dio la vuelta y abrió la puerta de mi lado. Me tomó del pelo y levantó su mano. Me cruzó la cara con esta mano, impregnada de rabia y descontrol.

–*¡Putá!* (Serrano 182, el subrayado es mío).

En esta ocasión, el personaje masculino acude al silencio como estrategia para ejercer su poder y control sobre la esposa infiel. Es pertinente señalar cómo las maneras de hablar y de comportarse que se asocian al género no son inmanentes al hombre o a la mujer, sino corresponden a redes simbólicas que operan de manera arbitraria. Desde esta perspectiva, el lenguaje se define como un sistema de significados simbólicos que precede al habla (Scott 280).

El calificativo de *puta* muestra la huella de una tradición que insiste en otorgar una categoría determinada a la sexualidad femenina. Por consiguiente, Blanca (léase Serrano) renuncia a quedar inscrita con nombres que la signifiquen sin considerar su experiencia, y convierte al silencio en una escritura de múltiples posibilidades de enunciación para observar, reflexionar, escudriñar, gritar: “feminine writing is open and multiple, varied and rhythmic, full of pleasures and, perhaps more importantly, of possibilities” (Cixous 256).

Al desarticular la palabra, Blanca legitima la posibilidad de encontrar en la aparente ausencia del discurso verbal, la(s) estrategia(s) para constituir un discurso que le permita regular significados acordes con sus necesidades para manifestarse hacia el exterior. Para lograrlo, la autora se separa del lenguaje masculino y continúa desbaratando la estructura simbólica que la nombra y la reviste de otredades ajenas a sí misma.

Dentro de un sistema de imágenes que la determina y define, Blanca se reencuentra con el amante quien, finalmente, no es capaz de conciliar su realidad e historia con el encuentro amoroso. En su espacio, el personaje femenino se interroga del por qué el Gringo no permanece junto a ella:

Sus raíces no estaban en ti, no estaban en tus arterias ni en tus venas ni en esos delgados huesos, ¿no lo sabías? Llegaste a él hambrienta y mutilada, y tampoco lo sabías. Diviso la punta de tu lengua rozando tus propios labios, Blanca, obsesiva mirando los suyos.

–Me voy –te contestó él.

–No, no puedes irte.

–Parto.

–¿Por qué? –le preguntaste una vez más.

–No hay lugar para ningún sueño aquí... por lo menos allá tengo la evidencia de la falta de sueños.

–Habrá vacíos allá...

–Prefiero esa vaciedad a este lleno engañoso.

*Fue más tarde que **murmuraste**.*

–Aquí estoy yo, Gringo. Al menos esta patria me tiene a mí.

–No me basta, Blanca (Serrano 186).

El murmullo representa para Blanca un compás de espera. Un decir entre dientes, que intenta detener al amante sin abordar formas de expresión codificadas de acuerdo con el *discurso femenino de la sinrazón* al que se ha hecho referencia en los capítulos anteriores. En este texto, el personaje expresa su incertidumbre y no-aceptación a la partida del Gringo a través de un discurso *reservado* que intenta construir significados alternos a la desesperanza del amante, éste, sin embargo, se declara impotente para encontrar en la propuesta femenina, un significado a su condición de exiliado. Resulta interesante subrayar la asimetría semántica que existe entre ambos

discursos: para Blanca, el “aquí estoy yo” implica una propuesta de enunciación; para el Gringo, esto no es suficiente. Desde esta perspectiva, ambos personajes quedan confinados dentro de universos parciales que los remiten a formas de expresión disímiles. Una vez más, la tradición lingüística que concede a la palabra el poder sobre cualquier otro signo de enunciación deviene en un intento fallido: la comunicación verbal no consigue unificar a los amantes.

El papel de esposa y amante idealizado por la tradición falocéntrica se resquebraja ante Blanca. Los papeles asignados por la cultura dominante no logran constituir una propuesta coherente a la visión de la *afásica*. Por esta razón, el silencio le permite una posibilidad alterna para intentar percibir y/o categorizar *su realidad* más allá de los márgenes señalados por la tradición masculina. Al desterrarse hacia *su interior*, el personaje mantiene la distancia necesaria para intensificar su no-adaptación a los valores impuestos por un lenguaje cuyos significados y contenidos no expresan de manera auténtica el acontecer femenino. De acuerdo con Rosi Braidotti (2004) el nuevo sujeto requiere de una política del lenguaje novedosa que le permita reinventarse a sí misma sin quedar inscrita en la marginación o el rechazo.

La relación entre Blanca y su(s) madre(s), por otra parte, también conduce al personaje a otro plano discursivo que alude a una tradición simbólica *represiva* representada por la madre tradicional, y a una figura potencialmente afectiva vista a través de la abuela.

Para sustentar ambos discursos relacionados con el imaginario materno, me interesa hacer referencia al ensayo de Jacqueline Rose impreso en la obra de teatro de Hélène Cixous, *Portrait de Dora* aparecido en 1978 y citado por

Teresa de Lauretis en *Imaginario Materno y Sexualidad* (1985). Ambas autoras, aluden a una homosexualidad planteada entre madre e hija como un signo o “amuleto” de resistencia feminista ante el imaginario simbólico-falocéntrico.

Ante este imaginario hegemónico representado por la madre: “... a veces más vale ser dura frente a las madres, que quedarse amarrada a esos cordones umbilicales que estrangulan...” (Serrano 158), Blanca adquiere la capacidad para trascender o resistirse a través de una madre simbólica (la abuela) que es capaz de proporcionar a la nieta “la medida especular de un [potenciamiento] narcisista de su feminidad” (cf. Lauretis 293). En este sentido, el personaje femenino propone una estrategia para constituir su subjetividad femenina por medio de un *lesbianismo* que le permite constituirse a pesar de la sujeción del *otro*. Para Blanca, la abuela representa entonces otra posibilidad de *percibir* su entorno:

 Mi abuela me enseñó a leer.

 Me enseñó a cuidar de mis ojos adueñándome de ellos como el lugar máspreciado, el más nítido. Me explicó que si alguna vez fallasen los oídos, no sería tan grave, poco me perdería, todo lo que valía escuchar se había escrito y lo rescataría con mis ojos. Me dijo que si alguna vez fallase la voz, no sería el fin. Recibiría el sonido exterior sin devolverlo y nadie lo echaría en falta, menos yo. Estaban las palabras para ser ejecutadas: por mis oídos las que ya estaban concebidas, por mis manos las que quisiera inventar. Al final, sin mencionar siquiera otras carencias como el olfato o el gusto, mi abuela me dijo que ignorara la sordera y la mudez si llegasen a acometerme, que la única falta total era la ceguera.

 Que cuidara mis ojos. Sólo ellos me salvarían de la soledad (Serrano 15).

Blanca intenta articula *su lengua materna* a través de significados que manifiesten su subjetividad sin considerarla *irracional* o *vacía de significado*. Conforme lo señala Shoshana Felman en *Writing and Madness (Escritura y*

locura): "...madness poses in more than one way a question whose significance and meaning have not yet been fully assessed and whose self-evidence is no longer clear.." (Felman 12).

La posibilidad de formular un lenguaje diverso, con elementos de significación ajenos a los tradicionalmente expuestos por el varón y su discurso, ofrece al personaje femenino la oportunidad de constituir *su código* sin acatar aquellos pertenecientes a *su antecesora biológica inmediata*.

En este sentido, el discurso de la progenitora privilegia el falo paterno. Es decir, al proyectar en Blanca los fantasmas simbólicos que deben conformar su "identidad", la madre perpetúa el imaginario materno que permite a la racionalidad masculina continuar fomentando en la mujer el acato en el nombre del Padre:

¿Y qué hago con la hediondez?

–Eso será para las mujeres –acotó Jorge–, lo que es yo, ni cagando me acuesto con una rota. Yo, sólo con mujeres de mi clase.

–Es que si lo hiciera– dijo Pía, *mamá me lo anotaría en la libreta*.

Efectivamente, *mamá anotaba cada error* de cada una de nosotros en una libreta negra.– ¿Crees que por casualidad llegamos todos tan lejos?– deducía Felipe. La acarrea permanentemente en sus bolsillos. *Le teníamos pavor al momento en que sacaba el lápiz*. Ya no lo hace, la libreta duró hasta que dejamos la casa. Pero si aún existiera... (Serrano 104, el subrayado es mío).

El juicio valorativo a través de la palabra escrita no es gratuito. La imagen gráfica señala el dictamen de una gramática sustentada en la nominación y en paradigmas familiares que sostienen a las mujeres --conforme lo señala Chodorow-- en papeles subordinados, secundarios y/o inferiores. Es precisamente la madre, *el monitor* que filtra en los hijos los signos de la construcción: "...la madre debe ser la educadora, la socializadora, la que forme

la personalidad de esos hijos, la principal responsable de transmitirles la cultura y la estructura social que asimiló en su familia materna (Chodorow 305).

Así, Blanca transita entre la crítica del discurso falocéntrico y *otro posible discurso* que la incita a buscar formas de expresión que le permitan reconstruir(se) en un espacio en blanco, ajeno a los significados privilegiados de la *razón patriarcal*.

Dichos espacios deconstruyen la palabra, la fragmentan, la desplazan. Blancos que delatan la tiranía de la memoria y de la invasión. Plano narrativo de un lenguaje que proclama la exclusión del signo lingüístico para manifestar otras posibilidades de discurso ajenas a la unicidad de la voz autónoma e indeleble.

El *vacío* de Blanca es el silencio de la gestación. El proceso mental que no requiere de la necesidad de nombrar para expresar otras maneras de concepción: “Blanco, me dijo, el color del origen y del fin. El color de quien está a punto de mudar de condición. Blanco, me dijo, el color del silencio absoluto; no el silencio de la muerte, sino de la preparación de todas las posibilidades vivientes” (Serrano 89).

Desde esta perspectiva, la infinitud del silencio concede a Blanca posibles formas textuales para significar(se) sin quedar configurada al lenguaje que la ha excluido de la palabra. La propuesta del blanco deviene en un distanciamiento que sugiere --en primera instancia-- un perderse en sí misma, un alejarse de lo inmediato para transitar por una dolorosa laceración que encierra otras potencialidades creativas: “Y la memoria juguetea conmigo, me lleva lejos, muy lejos o me remite al ayer inmediato. Cuando hablo del ayer,

hablo de entonces, cuando aún no estaba presa en la vida, cuando aún no me sumergía en esta *blanca mutilación*" (Serrano 23, el subrayado es mío).

El silencio deberá entonces constituirse para ella en un proceso que trascienda lo inmediato para incorporar otras voces que nulifican la supremacía del monólogo excluyente: "I am the unified, self-controlled center of the universe. The rest of the world, which I define as the other, has meaning only in relation to me, as man/father, posesor of the phallus" (Ponzio 248).

En este sentido, el blanco de la escritura femenina fractura la unicidad del discurso patriarcal e inscribe, dentro del propio discurso de la *autoridad*, la subjetividad múltiple de la(s) otra(s).

Conclusiones

“Cada quien encuentra su modo de volverse loca...”

Cristina Rivera

La construcción de la identidad femenina es un proceso en pugna: el género femenino reclama el derecho a la autodefinición para trascender los esquemas a los que ha sido confinado a lo largo de su historia. En el contexto del fenómeno literario, los personajes femeninos analizados en esta investigación, se reinventan a sí mismos para señalar su diferencia ante un sujeto (fálico) que se proclama eje rector del pensamiento humano e inscribe a la mujer en una lógica binaria inalterable:

¿Dónde está ella?

actividad/pasividad

sol/luna

cultura/materia

día/ noche

.....

logos/pathos

hombre (sobre)

mujer (Cixous, 64).

Esta dicotomía varón/mujer se convierte en sostén del individualismo occidental: el sujeto masculino es el supuesto portador estándar de la Ley y el Logos, mientras que la mujer se concibe como la *otredad devaluada*. La anatomía femenina es el rasgo contundente para construir su *feminidad*. Desde esta postura esencialista, la historia le niega a la mujer la capacidad y/o

alternativa de “ser” y la circunscribe a un primer cautiverio: *su cuerpo*. Este “destino biológico” vierte sobre ella una serie de prejuicios que resaltan su corporeidad avasalladora: “Por su estado natural, la mujer es más propensa a las enfermedades del espíritu” o “...si en la mujer se presenta una enfermedad de naturaleza desconocida y de origen oculto, cuya terapéutica sea incierta, inmediatamente señalamos la mala influencia del útero”, o el concepto de la matriz como “un animal viviente y perpetuamente móvil que impide que la mujer domine su locura incontenible” (Foucault 451).

Su aparente vulnerabilidad física la inscribe en una segunda alienación: *su mente insensata*. La tendencia a confundir la realidad con la fantasía, el cauce desbordante de la imaginación, la primacía de la ensoñación en su discurso y la atención a los sentimientos por encima de la razón pertenecen, por antonomasia, al “débil cerebro femenino”.

Durante el siglo XIX, por ejemplo, aparece gran cantidad de tratados escritos para las mujeres donde se proclama su aparente disposición a la *degradación*. El discurso prescriptivo traduce una serie de enunciados que destaca la *morbosidad múltiple femenina*. Desde esta perspectiva, la historia de las mujeres queda al cobijo del poder falocéntrico quien se erige en rector para vigilar el *carácter instintivo* de sus *protegidas*. En este sentido, la autoridad masculina sólo ofrece dos alternativas a la mujer: someterse a la racionalidad dominante o convertirse en objeto de censura continua y asumir el riesgo de ser llamada histérica, salvaje, profanadora... loca, ente delirante cuyo discurso se transforma en eco “desfigurado” de otra *verdad* que se halla aletargada en la “historia racional” del hombre: un discurso que apela a la subversión, a la

contramemoria, o a la denuncia para cuestionar la supuesta hegemonía de la *sensatez* masculina.

Este trabajo recurre a la teoría feminista por considerarla la herramienta idónea para descalificar la opresión del patriarcado, y al mismo tiempo, legitimar otros modelos de enunciación a partir del propio sujeto femenino. En este sentido, el concepto de “política de localización” de Adrienne Rich permite a los personajes analizados considerar su cuerpo como una red de significados donde convergen la anatomía y la dimensión simbólica del lenguaje. Desde esta perspectiva, el género se entiende como una categoría social impuesta sobre un cuerpo sexuado. Es decir, las categorías de “hombre” y “mujer” no aluden a condiciones inherentes, sino a construcciones subjetivas que varían de acuerdo a un contexto determinado.

Por lo anterior, el concepto de identidad se difumina. Las identidades fijas se desplazan para dar cabida a lo que Rosi Braidotti denomina subjetividades nómades. Paulatinamente, y a lo largo de los capítulos que conforman esta investigación, los personajes femeninos proponen un devenir contingente que les permite percibirse como sujetos en proceso de enunciación.

El tema de la sinrazón de la mujer en el siglo XIX plantea la angustia de la escritura femenina ante el juicio inapelable de la razón. Las hermanas Charlotte y Emily Brönte, autoras de *Jane Eyre* y *Wuthering Heights*, respectivamente, acuden a las *patologías* del siglo XIX para inscribir a sus personajes en la angustia de su propia indefinición. El gruñido de la *salvaje* plantea la supuesta incapacidad del personaje para comunicarse con Rochester, su *diferencia* se inscribe en el discurso de la *insensatez* por

pertenecer a esquemas ajenos al quehacer racional del sujeto masculino. Sí la mujer victoriana manifiesta sus emociones de acuerdo a lo permisible, la salvaje queda atrapada en su otredad, y separada de tajo del hombre racional y de su entorno. Su animalidad escapa de la domesticación de los valores y símbolos humanos. Su naturaleza se percibe como inmanente desenfreno, vorágine de la alteridad que se descalifica de la Historia. En este sentido, Brönte se adapta al discurso logocéntrico y hace explícito en Jane un discurso mimético que, de acuerdo con Luce Irigaray, permite a la narradora inscribirse en la morfología patriarcal y evocar desde los márgenes de la razón, el quejido de su contraparte femenina.

En la novela *Wuthering Heights*, el personaje femenino de la *histérica* coincide ampliamente con los síntomas patológicos de una personalidad infantil. Desde el punto de vista de la epistemología tradicional, la histérica, al igual que el niño, podría definirse bajo los siguientes parámetros: a) afectividad inestable b) dependencia sentimental c) deseos de apreciación y atención y d) teatralidad y propensión a la autosugestión.

Para legitimar ante la sociedad la autenticidad de sus valores, el hombre de la sociedad victoriana permite estas manifestaciones para rendir culto a la invalidez. La mujer se convierte entonces en la joven enferma cuya imagen era venerada por los artistas de la época: “El arte intervino inevitablemente en la celebración del culto a la tísica sublime” (Dijkstra 29).

La decadencia físico-mental de la mujer, su autonegación constituían un símbolo de virtud que la sociedad estimulaba celosamente. El encanto femenino debía radicar en la fragilidad corporal aunado a un espíritu vulnerable:

Una dulce dispéptica, un poco demasiado espiritual para este mundo y un poco demasiado material para el próximo y que, por ello, siempre parece flotando entre ambos, es el tipo aceptado de encanto femenino. No es extraño pues, que los internados enseñen que es interesante ser pálida y lánguida... (Dijistra 32).

Desde esta perspectiva, el feminismo ginocéntrico trasciende la supuesta y única variable biológica inscrita en el cuerpo femenino, y propone considerar al cuerpo en cuestión como una superficie de significados que evoca diferentes niveles de experiencia y de enunciación. En este sentido, la *histrérica* recurre a su cuerpo para redefinir y codificar otras formas de pensamiento ajenas a las impuestas por la racionalidad dominante. Por otra parte, los amplios recursos de metaforización en la época victoriana, permiten al personaje utilizar su propio código para desafiar en su soliloquio a aquellos que intentan inhibir sus sentidos. Gracias al recurso de tropos como la metonimia, Catherine alude a animales alados que representan en la mitología grecolatina la sublimación de los instintos. Por supuesto, estos recursos narrativos permiten al personaje trasladar su discurso a un espacio en donde el *lenguaje* femenino propuesto no está mediado por los significados que dicta la lógica racional.

Otro personaje *causal de juicio* es la *desertora* de la novela *The Awakening*, de Kate Chopin. Esta mujer se resiste a cumplir con el papel de madre y esposa que le otorga la razón masculina. Su *desacato* ante el orden rector, la convierte en objeto de perversión. Su *locura* la conduce al suicidio al no ser capaz de acatar los cánones de la cordura que enaltecen la maternidad como sustancial al género femenino. En este sentido, el personaje plantea “proliferar” la visión de género y deconstruir el imaginario femenino impuesto por la tradición racional. Al establecer una nueva relación consigo misma, la

desertora propone erradicar las supuestas categorías inherentes a su sexualidad. Esta postura de resistencia se asume en contra de la “heterosexualidad compulsiva”. Según Butler y Rich, el género de la tradición patriarcal es prescriptivo, por ende, elude confrontar visiones alternativas de la subjetividad femenina.

En este sentido, y tal como lo señalan las autoras feministas, el género debe abandonar la norma heterosexual y proponer una política subversiva a favor de identidades alternativas. Por supuesto, al igual que sus predecesoras, Kate Chopin se halla inmersa en una doble sintaxis que desarticula la razón masculina, y propone legitimar genealogías centradas en la mujer. Desde esta perspectiva, el suicidio de la *desertora* en la novela se constituye en política denunciante de una identidad masculina en declive.

La cultura patriarcal concede un espacio a la locura en tanto ésta no exceda los límites permisibles. Tan pronto como la mirada lánguida de la mujer se transforme en vehemente exaltación, en impulso incontrolable o en rasgo fehaciente de competitividad, la afección venerada se transmuta en castigo severo. El juicio es inapelable: la mujer es una *embaucadora*. Las convenciones sociales, la estructura del lenguaje, los mitos fabricados alrededor de esta *imagen enferma* se conjugan para signarle la categoría de objeto de perversión. Postura que representa una de las grandes fallas de la “racionalidad”. Antes de ¿interrogarla? *la loca* es sujeta; sin conocerla, se le define y acalla. Si la *embaucadora* no se rinde ante los paradigmas masculinos con un carácter autoexpiatorio y en función del bienestar social, la insensata no tiene derecho a representarse; su demencia se reviste de vaciedad o se le nombra o define en calidad de signo de exclusión.

La racionalidad del siglo XVII, concede al sacerdote el don de la palabra: el sermón. A través de este discurso el poder promulga el acato a su doctrina. La palabra se concede a los confesos para vigilar su obediencia, su apego a la razón. Las beatas de este periodo quedan adscritas al código impuesto por el confesor. En este sentido, la palabra de María Rita Vargas es interpretada por su confesor Antonio Rodríguez Colodrero, "su tata". Las visiones de la beata serán admisibles mientras estas se hallen inscritas en la mística política. Es decir, las alucinaciones y las pláticas con dios serán administradas por la iglesia para perpetuar su poder. El misticismo de la beata se traduce en *locura* cuando el poder eclesiástico se percata de la habilidad de la mujer para manipular las reglas del juego. Así, María Rita trasciende su papel como *instrumento* del milagro religioso, para convertirse ella misma en la *realidad* del milagro.

En este capítulo en particular, se hace hincapié en la extraordinaria habilidad del personaje femenino para *reflejar* y *rebotar* hacia el sujeto-hombre las construcciones simbólicas creadas para objetivarla. Desde esta perspectiva, y de acuerdo con Luce Irigaray, la embaucadora, la *no-sujeto* adopta un discurso lúdico que servirá como espejo reflejante del sujeto dominante. Un "juego" malabar que se construye con fines específicos y atinados: trascender los límites de la opresión.

La escritora Jean Rhys recupera el personaje de la *salvaje*, de la novela *Jane Eyre* (1847) y le convierte en la *cautivadora* de su novela *Wide Sargasso Sea* (1968). La *locura* no pertenece ahora a la otredad inadmisibile y oscura, sino a la mujer que reclama la autenticidad de su entorno inmediato. El conquistador Rochester es atraído por una mujer que propone otras

posibilidades de expresión, ajenas a los cánones unívocos de la identidad masculina. Los símbolos femeninos pertenecen a una cultura distinta que exige legitimar su alteridad sin ser clausurada de antemano. En esta novela se inscribe un personaje que agudiza el poder de la otredad. Cristophine es la chamana que resguarda los símbolos de la naturaleza; su conocimiento proviene de una fuerza interior que le permite identificarse consigo misma sin sucumbir al juicio de la razón. Esta variable cultural es indispensable ya que permite al etnocentrismo de las teorías del género decodificar y red denominar al sujeto femenino como una entidad múltiple e interconectada con otros esquemas de enunciación. La redefinición de la subjetividad femenina a partir de su propio entorno e historia fragmenta la noción clásica e unilateral del poder falologocéntrico.

Las *profanadoras*, personajes de la novela *Inés* (1995) de Elena Garro, proponen otra forma de *locura* al renunciar quedar inscritas en el papel de objetos de perversión. Al exteriorizar un no rotundo a la tradición sádico-masoquista que las aprueba como la *mujer cruel y libertina* o la *víctima inocente*, Gina e Inés proponen un contra-discurso para desarticular los signos de la sociedad patriarcal. Su profanación implica una praxis que fragua la ruptura contra un sistema que se consideraba invencible. Desde esta perspectiva, la *insensatez* femenina se transforma en un recurso de expresión alternativo. La máscara, la personificación, el disfraz utilizado en la puesta en escena constituyen una estrategia de diseminación de géneros. Una propuesta que abandona el sueño de simetría y equivalencia (cf. Butler 143).

La afasia es el tema central de la trasgresión en la novela: *Para que no me olvides* (1997), de Marcela Serrano. El silencio de la *loca* que recurre al

mutismo para construir un discurso narrativo pleno de alternativas que le otorgan el derecho a nombrar sin ser partícipe de la *violencia de la retórica*. La potestad de la palabra es desplazada por un atinado silencio que no implica un vacío, sino un espacio de enunciación que la mujer recobra para reconstruir una sintaxis ajena al juicio rector de la razón masculina. El discurso saturado de pausas, de puntos suspensivos, representa el compás de espera elegido por la *afásica* para decodificar significados distintos, ajenos a la elocuencia del logos. En este sentido, la *ausencia* se percibe como un recurso lingüístico que descentraliza la potestad de la palabra, y propone la inclusión de otros elementos discursivos en la dialéctica comunicativa.

Conforme hemos podido comprobar, las *insensatas* de esta investigación, recurren a estrategias enunciativas para rechazar quedar reducidas a simples huellas de una tradición que les ha negado el derecho a edificar su propio yo (self), y las ha obligado a percibirse en función del Yo masculino. Desde esta perspectiva, el discurso femenino se transforma en un devenir contingente que propone inscribir su historia a partir de identidades múltiples, sujetos femeninos feministas que proponen otra(s) forma(s) de enunciación. En última instancia, reinventarnos es el privilegio que se concibió en el exilio de nuestra historia.

BIBLIOGRAFIA

- Adout, Jacques, *¿Las razones de la locura?* México, FCE, 1986.
- Aguirre, Mirta, *El romanticismo de Rousseau a Víctor Hugo*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1987.
- Alberoni, Francesco, *Enamoramiento y amor*, Barcelona, Gedisa, 1991.
- Alfie Miriam, Teresa, *Identidad femenina y religión*, México, UAM, 1992.
- Araujo, Nara, *Visión romántica del otro*, México, UAM, 1998.
- Aubert, Jean Marie, *La mujer: antifeminismo y cristianismo*, Barcelona, Herder, 1976.
- Ayuso de Vicente, Ma. Victoria, (ed.), *Diccionario Akal de Términos Literarios*, Madrid, ediciones Akal, 1997.
- Babbit, I., "El concepto de amor romántico" en I. Singer, *La naturaleza del amor*, México, Siglo XXI editores, 1992.
- Bachelard, Gastón, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Carti, 1942.
- _____, *El derecho a soñar*, México, FCE, 1970.
- Bajtín, Mijail, *Yo también soy (Fragmentos sobre el otro)*, México, Taurus, 2000.
- Barthes, Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, Madrid, Cátedra, 1997.
- Bartra, Roger, *El salvaje en el espejo*, México, UNAM, 1992.
- Baruci, R., "El castillo interior del negro" en R. Bastide, *El sueño, el trance y la locura*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1972.
- Bastide, R., *Sociologie et psychanalyse*. París, PUF, 1950.
- _____, *El sueño, el trance y la locura*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1972.
- Basaglia, Franca, *Mujer, locura y sociedad*, México, UAP, 1987.
- Bataille, Georges, *El erotismo*. Madrid, TusQuets editores, 1957.
- Baudrillard, Jean, *De la seducción*, Madrid, Planeta Agostini, 1993.
- Beck, Barbara, "Nuevas dónimas y renacimiento wagneriano" en *Sexualidad: Teoría y práctica*, México, Debate Feminista, año 6 vol. 11, 1995.
- Beecher, Catherine, *Domestic Receipt Book*, Chicago, Chicago University Press, 1946.
- Benítez, Fernando, *Los demonios en el convento. Sexo y religión en la Nueva España*, México, Ediciones Era, 1985.
- Bitterli, URS, "Los salvajes y los civilizados" en *El encuentro de Europa y ultramar*, México, FCE, 1982.

- Bleichmar, Emilce, *El feminismo espontáneo de la histeria*, México, Fontamara, 1994.
- Bourke, Joanna, *La tortura como pornografía*, La Jornada, 30 de mayo, 2004.
- Braidotti, Rosi, *Patterns of Dissonance. A Study of Women in Contemporary Philosophy*, New York, Routledge, 1991.
- _____, *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*, Barcelona, Gedisa, 2004.
- Brontë, Charlotte, *Jane Eyre*, New York, Bantam Books, 1981.
- Brontë, Emily, *Wuthering Heights*, New York, Bantam Books, 1981.
- Butler, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1997.
- Buxó, Rey M. Jesús, *Antropología de la Mujer, cognición, lengua e ideología cultural*, Madrid, Anthropos, 1991.
- Cavarero, Adriana, *Nonostante Platone. Figure femminili nella filosofia*, Roma, Editori Riuniti, 1990.
- Caws, Mary Ann, "Ladies shot and painted" in *The Female Body in Western Culture*, London, Harvard University Press, 1985.
- Certeau, Michel de, *La escritura de la Historia*, México, Universidad Iberoamericana, 1975.
- _____, *La fable mystique. XVIe-XVIIe Siecle*, Paris, Gallimard, 1982.
- Cixous, H., *Entre l'écriture*, Paris, Des Femmes, 1986.
- Clifton, Lucile, *Good News About the Earth*, New York, Anchor, 1974.
- Coleridge, S., "Biographia Literaria". en Frank Kermode y John Hollander (eds.), *The Oxford Anthology of English Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1972.
- Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, México, Curnermex, 1984.
- Cruz, Sor Juana Inés de la, *Primer Sueño y otros textos*, México, Losada, 1997.
- Chodorow, Nancy, *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley, University of California Press, 1978.
- Chopin, Kate, *The Awakening*, New York, Bantam Books, 1988.
- Dalton, Margarita, *Mujeres, Diosas y Musas, tejedoras de la memoria*, México, El Colegio de México, 1996.
- Davidoff, L., "Sexualidades peligrosas" en G. Duby y Michelle Perrot: *Historias de las mujeres*, Madrid, Taurus, 1992.
- Devereux, G., "Consideraciones etnopsicoanalíticas acerca de la noción de parentesco"

- en *Etnopsicoanálisis complementarista*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1972.
- Dijkstra, Bram, *Idolos de perversidad*, Madrid, Debate, 1994.
- Duby y Michelle Perrot. *Historia de las mujeres. El siglo XIX. Cuerpo, trabajo y modernidad*, Madrid, Taurus, 1993.
- Dworkin, Andrea, *Our blood: Prophecies Discourses on Sexual Politics*, New York, Putnam, 1996.
- Eco, Umberto, *La struttura assente*, Milán, Bompiani, 1968 (trad. esp.: *La estructura ausente*), Barcelona, Lumen, 1989.
- Etxebarria, Lucía, *En brazos de la mujer fetiche*, Barcelona, Ediciones Destino, 2002.
- Felman, Shoshana, *Writing and Madness*, New York, Cornell University Press, 1985.
- Fernández Retamar, Roberto, *Caliban*, México, FCE, 1962.
- Foucault, M, *Historia de la locura en la época clásica*. 2 tomos, México, FCE, 1972.
- _____, *Genealogía del Racismo*, Buenos Aires, ed. La Piqueta, 1976.
- _____, *Voluntad de saber*, México, Siglo XXI, 1978.
- _____, *Historia de la sexualidad*, México, Siglo XXI, 1981.
- _____, *El uso de los placeres*, México, Siglo XXI, 1986.
- Franco, Jean, *Plotting Women, Gender and Representation in Mexico*, New York, Columbia University Press, 1989.
- Franzini, Antoine, "Una afonía elocuente" en *El silencio en psicoanálisis*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1981.
- Frazer, James, *La rama dorada*, México, FCE, 1966.
- García Estébanez, Emilio, *¿Es cristiano ser mujer?*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, S. A., 1992.
- Garro, Elena, *Inés*, México, Grijalbo, 1995.
- Gérin, Winifred, *The Brontës*, London, Longman, 1973.
- Glantz, Margo, *Borrones y borradores. Ensayos sobre literatura colonial*, México, UNAM El Equilibrista, 1992.
- _____, (ed.), *Apariciones*, México, Ediciones Santillana, 1996.
- _____, (ed.), *La malinche, sus padres y sus hijos*, México, UNAM, 1994.
- _____, *Sor Juana: la comparación y la hipérbole*, México, Conaculta, 1999.
- González Montes, Soledad, *Mujeres y relaciones de género en la Antropología Latinoamericana*, México, El Colegio de México, 1993.
- Greimas, A., *Sémantique structurale*, París, Larousse, 1986 (trad. esp.: *Semántica*

- estructural*), Madrid, Gredos, 1987.
- Grosz, Elizabeth, *Space, time and Perversion*, London, Routledge, 1995.
- Guerra, Lucía, *La mujer fragmentada: historias de un signo*, La Habana, Casa de las Américas, 1994.
- Hernández Monroy, Rosaura, *La seducción de la escritura*, México, UAM, 1997.
- Ibarra Bellon, Araceli, "Epistemología, moral y maternidad" en *Sexualidad: teoría y Práctica*, Debate Feminista, año 6, vol. 11, abril, 1995.
- Inge, Thomas, *American Reader: Nineteenth Century*, Washington, Information Agency, 1989.
- Irigaray, Luce, *Speculum of the Other Woman*, New York, Cornell University Press, 1974.
- Jagoe, Catherine, *La mujer en los discursos de género*, Barcelona, Icaria, 2000.
- Klein, Viola, *El carácter femenino*, Buenos Aires, Paidós, 1990.
- Kristeva, Julia, *Historias de amor*, México, Siglo XXI editores, 1987.
- Kurnitzky, Horst, *Conversaciones sobre el Barroco*, México, UNAM, 1993.
- Lacan, Jacques, *Le moi dans la Théorie de Freud et dans la technique psychanalytique*, Paris, Seuil, 1978.
- Lagarde, Marcela, *Cautiverios de las mujeres: Madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México, UNAM, 1990.
- Lamas, Martha, *El género, la construcción cultural de la diferencia sexual*, México, UNAM, 2003.
- Lauretis, Teresa de, "Imaginario materno y sexualidad" en *Sexualidad: Teoría y Práctica*, Debate Feminista, año 6, vol. 11, abril, 1985.
- _____, *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire*, Indiana University Press, 1994.
- Levi-Strauss, Claude, *El pensamiento salvaje*, México, FCE, 1964.
- Linton, R., *Estudio del hombre*. México, FCE, 1976.
- Ludmer, Josefina, "Tretas del débil" en Patricia Elena González y Eliana Ortega, *La sartén por el mango*. San Juan, Ediciones Huracán, 1984.
- Makward, Christiane, "La loca y sus lenguajes" en *Otramente: lectura y escritura feministas*, Marina Fe, (eds.), FCE, 1999.
- Mascetti, Dunn, "La gran diosa" en R. Miles, *La mujer en la historia del mundo*. México, Civilización, 1989.

- Moi, Toril, *Teoría Literaria Feminista*, Madrid, Cátedra, 1988.
- Morris, David, *La cultura del dolor*, Santiago de Chile, Ed. Andres Bello, 1996.
- Morson, Gary Saul, (comp.), *Bajtín, Ensayos y diálogos sobre su obra*, México, UNAM, 1993.
- Muraro, Luisa, *L'ordine simbolico della madre*, Roma, Editori Riuniti, 1992.
- Muriel, Josefina, *Cultura femenina novohispana*, México, Editorial Santiago, 1994.
- Nasio, Juan David, *El silencio en psicoanálisis*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1987.
- Neaman, Judith S., *Suggestions of the Devil. The Origins of Madness*, New York, Anchor, 1975.
- Ostriker, Alicia, *Writing Like a Woman*, Michigan, University of Michigan, 1998.
- Pearson, Carol and Katherine Pope, *The Female Hero in American and British Literature*, New York, Bowker Company, 1981,
- Peirier, F., "Estructura histórica y diálogo analítico", en Nascio (comp.) *Acto psicoanalítico*. Buenos Aires, Nueva Visión. 1991.
- Pennington, A., "Gritos y susurros" en P. Aries y Georges Duby, *Historia de la vida privada*. (t.8), Madrid, Taurus, 1992.
- Perkins Gilman, Charlotte, *Women and Economics*, Harper, Torchbooks, 1966.
- Plath, Sylvia, Dying, in *A Book of Women Poets, from Antiquity to Now*, New York, Schocken Books, 1990.
- Platón, *Diálogos. Obras inmortales*, México, La montaña mágica, 1986.
- Ponzio, Augusto, *Signs, Dialogue and Ideology, Critical Theory*, John Benjamins, Chicago, Publishing Company, 1993.
- Poovey, Mary, *The Proper Lady and the Woman Writer*, Chicago, The University of Chicago Press, 1972.
- Praz, Mario, *La carne, la muerte y el diablo (en la literatura romántica)*, Caracas, Colección Prisma, 1969.
- _____, *La literatura inglesa del romanticismo al siglo XX*, Buenos Aires, Losada, 1976.
- Rall Marlene, Rall Dieter (ed.), "De brujas, curanderas, pitonisas-mujeres que se resisten a sus roles femeninos tradicionales en la literatura femenina latinoamericana y alemana" en *Letras comunicantes*, México, UNAM, 1996.
- Ramos, Manuel, *Imagen de santidad en un mundo profano*, México, Universidad Iberoamericana, 1990.
- _____, *Místicas y descalzas*, México, Centro de Estudios de Historia de México,

- Condumex, 1997.
- Ramirez Leyva, Edelmira, *Beatas embaucadoras de la colonia*, México, UNAM, 1988.
- Reich, W., *Character Analysis*. New York, Farrar-Straus, 1972.
- Rhys, Jean, *Wide Sargasso Sea*, London, Penguin Book, 1993.
- Rich, A., *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, New York, W. Norton, 1976.
- _____, *On Lies, Secrets and Silences*, New York, W. Norton, 1995.
- Riquer, Florinda, *Bosquejos... Identidades Femeninas*, México, Universidad Iberoamericana, 1995.
- Rivera Garretas, María-Milagros, *Nombrar el mundo en femenino*, Barcelona, Icaria, 1994.
- Rojas, Fernando de, *La Celestina, Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Madrid, Clásicos Castalia, 1991.
- Rotterdam, Erasmo, *Elogio de la locura*. México, Concepto, 1988.
- Rougemont, Denis, *Amor y Occidente*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1972.
- Rousseau, "La elección en el amor" en J.O. y Gasset, *Estudios sobre el amor*, Argentina, Espasa, 1940.
- Rubin, Susan, *The Female Body in Western Culture, Contemporary Perspectives*, London, Harvard University Press, 1986.
- Sacristán, María Cristina, *Locura y disidencia en el México ilustrado 1760-1810*, México, El Colegio de Michoacán, 1994.
- Sacher-Masoch, Leopold, *Venus in Furs: Masochism*, New York, Zone Books, 1991.
- Sade, Marqués de, *Justina o los infortunios de la virtud*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2001.
- Scarry, Elaine, *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, Oxford, Oxford University Press, 1985.
- Scott, J., *Deconstructing equality versus difference*, Feminist Studies, vol. 14, 1988.
- _____, "The usefulness of gender as a category of historical analysis" en *The Politics of History*, New York, Columbia University Press, 1990.
- Serrano, Marcela, *Para que no me olvides*, Bogotá, Editorial Oveja Negra, 1997.
- Showalter, Elaine, *A Literature of their Own*, Princeton, Princeton University Press, 1977.
- Sinclair, Andrew, "Ladies, not women" en Welter, Barbara, *The Woman Question in*

- American History*. American Problem Studies, London, The Dryden Press, 1973.
- Singer, I., *La naturaleza del amor*. México, Siglo XXI editores, 1992.
- Sontag, Susan, *La enfermedad y sus metáforas*, Madrid, Santillana Ediciones, 1988.
- Spiller, Hortense, "*Mamá's Baby, Papá's Maybe: An American Grammar Book*", New York, Diacritics, 1987.
- Spivak, G. C., *The Postcolonial Critic*, New York, Routledge, 1990.
- Steiner, George, *Pasión intacta*, Madrid, Siruela, 1996.
- Szasz, Thomas, *El mito de la enfermedad mental*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1994.
- Tannen, Deborah, *Género y discurso*, Buenos Aires, Paidós, 1998.
- Tiffany, Sharon W. & Kathleen Adams, *The Wild Woman: An Inquiry into the Anthropology of an Idea*, Schenkman, Cambridge, 1985.
- Valcárcel, Amelia, *Sexo y filosofía. Sobre mujer y poder*, Bogotá, Anthropos, 1991.
- Vargas, Maria Rita, *De un cuaderno que recogió la Inquisición a un iluso Antonio Rodríguez Cododrero*, Prólogo, transcripción y notas de Edelmira, Ramírez, México, UNAM, 1988.
- Velázquez, Susana, "La tranquilidad recetada" en Burin, Mabel, *La tranquilidad de las mujeres*, Buenos Aires, Paidós, 1991.
- Vreeland, Elizabeth, *Jean Rhys: Confesiones de escritores*, Buenos Aires, Paris Review, 1997.
- Violi, Patrizia, *El infinito singular*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1991.
- Whitford, Margaret, *The Irigaray Reader*, Oxford, Basil Blackwell, 1991.
- Zamora Betancourt, Lorena, *El desnudo femenino, una visión de lo propio*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000.