
La problemática de la representación en la escritura de la mujer

Lucía Guerra

En una de las numerosas anotaciones que hizo Cristóbal Colón en sus viajes a América, menciona la isla de Matinino como un lugar exclusivamente habitado por mujeres que “no usan ejercicio femenino”¹ y están armadas de arcos y flechas. De este modo llegó a nuestro continente la leyenda griega de las amazonas, así llamadas por haberse extirpado el seno izquierdo para llevar con mayor facilidad el arma que les permitía matar o hacer cautivos a los hombres. Los relatos que se inician con la *Ilíada* acerca de estas hermosas y temibles mujeres dicen que sólo una vez al año buscaban a un hombre para procrear hijos, de los cuales sólo conservaban a los de sexo femenino mientras a los niños varones se los arrojaba de la comunidad o se les lisiaba y volvía inofensivos por la torsión de una mano y la dislocación de una cadera y se les hacía esclavos utilizados para la crianza de las niñas.

Las amazonas en América son figuras que aparecen en el entretejido ambiguo de la ficción y la historia. Posiblemente influido por la observación de Colón, Garci-Rodríguez de Montalvo, en su novela de caballería titulada *Las sergas de Espladián*, se refiere a una isla llamada California en la cual habitaban mujeres negras que habían arrojado de su reino a todos los hombres. En este lugar imaginario ubicado por el autor muy cerca del Paraíso Terrenal, estos personajes literarios son caracterizados como de un gran atractivo físico, de espíritu apasionado, coraje y fuerza excepcional. En la mente de los conquistadores, quienes no hacían la misma distinción entre realidad y ficción que se hace a

¹ Citado por Irving A. Leonard en *Books of the Brave*, Gordian Press, Nueva York, 1964, pp. 36-37.

partir de los parámetros de la modernidad, las Amazonas se asociaron con la leyenda de El Dorado, con riquezas incalculables que motivaron peligrosas expediciones. Muy pronto aparecieron los testimonios que les otorgaban el estatuto de seres reales. Así, en 1518, Juan Díaz, de la expedición de Grijalva a Yucatán, informó haberlas visto, razón por la cual el gobernador de Cuba, Diego Velázquez, advirtió a Hernán Cortés del peligro de encontrarse con estas guerreras en su orden del 23 de octubre de 1518. En su cuarta carta a Carlos V, Cortés le informó al rey que su teniente Cristóbal de Olid tenía pruebas concretas de la existencia de las Amazonas en la parte oeste de la Nueva España y, al salir la expedición de 1524, dio órdenes explícitas a sus soldados de que buscaran los tesoros de las Amazonas. Tan legendarias como las ciudades recubiertas de oro, ellas sí que fueron encontradas. En el informe escrito que hiciera Fray Gaspar de Carvajal de la misión dirigida por Francisco Orellana en 1541 a la jungla irrigada por el río, en esa ocasión bautizado con el nombre de las Amazonas, el sacerdote nos cuenta que, durante el viaje, se encontraron con unas mujeres altas y blancas, de larga cabellera hecha trenzas, de cuerpos robustos y totalmente desnudos, con excepción de las partes pudendas, quienes peleaban más vigorosamente que diez hombres juntos.² Por otra parte, el Inca Garcilaso de la Vega, en su relato de la expedición de Hernando de Soto, señala la presencia de guerreras en la región de Florida, y agrega que en Tula, cinco mujeres atacaron a Francisco de Reynoso Cabeza de Vaca y lo vencieron agarrándolo de los órganos genitales.³

Es evidente que algunas de estas anécdotas correspondieron al hecho histórico de que, en algunas tribus indígenas, las mujeres cumplían funciones de tipo bélico. Sin embargo, lo importante es observar cómo los conquistadores se aferraron a la construcción legendaria de las Amazonas reforzando una leyenda en la cual la mujer era sinónimo de atributos totalmente ajenos a la realidad española. En cierto sentido,

² Fray Gaspar de Carvajal, *Relación del nuevo descubrimiento del famoso río Grande de las Amazonas*, FCE, México, 1955. Este relato del encuentro con las Amazonas aún oscila entre la historia y la ficción. Mientras sirvió de inspiración a Tirso de Molina para escribir su trilogía *Las Amazonas en las Indias*, Fernando G. Sampaio demuestra su factibilidad histórica en su libro titulado *As Amazonas: A Tribo das Mulheres Guerreiras, A derrota do Matriarcado pelos Filhos de Sol*, Aquarius Editora, São Paulo, 1973.

³ Garcilaso de la Vega, *Obras completas*, vols. 132-135 de Biblioteca de Autores Españoles, Ediciones Atlas, Madrid, 1960, 1, pp. 404-405, 442-443.

podríamos considerar que el rasgo femenino exacerbó los atributos otorgados al indio como un Otro en las dimensiones complementarias de lo exótico y lo peligroso. Las armas en mano de mujer que pelea con más furia que los mismos hombres y que no se deja seducir deben haber sido una imagen en la cual se proyectó el terror latente en todo conquistador, tanto en el sentido territorial como amoroso. En la conjunción del miedo ante lo desconocido y la ambición del oro, la amazona era también una quimera, aquel monstruo de sexo femenino de la mitología griega descrito con apariencia de león, serpiente y cabra.

Como personaje creado por la imaginación masculina, la amazona configura la fascinante figura horrenda de la feminidad. Desnuda y hermosa, no permite nunca que la conviertan en objeto sexual del hombre; por el contrario, ella lo utiliza a él, no para satisfacer el erotismo de su cuerpo sino para continuar la especie y proteger la permanencia de su comunidad, totalmente fuera del orden y el poder patriarcales. En su condición de Sujeto autónomo, invierte todas las reglas del juego falocrático e incluso lo supera por su habilidad en las artes de la guerra, y su pecho izquierdo extirpado es el signo tanto de su carencia de instintos maternos como de la inversión horripilante y peligrosa de los roles sexuales fijados a partir de la plataforma de la heterosexualidad. Despreciativamente llamada "virago", constituye la imagen opuesta de la Virgen que, en su modalidad de himen cerrado, representa el símbolo por excelencia de la feminidad prescriptiva. La Virgen, modelo de la Madre patriarcal, es, en todo sentido, sublime, y su hermosura reside principalmente en una pureza idealizada que la ubica fuera del ámbito del Deseo. Los pesados mantos que la recubren anulan su cuerpo dejando ver apenas sus lágrimas, sus manos inmóviles y sus orejas que funcionan como corporeidad del dolor y signos de pasividad.

Entre estos dos extremos, se extiende el espectro de imágenes que representan a la mujer en nuestras construcciones culturales creadas desde una perspectiva masculina patriarcal, que se ha presentado y auto-autorizado como régimen de la verdad. En ellas priman los elementos que la convierten en espectáculo, en objeto creado para "la mirada privilegiada" del Sujeto masculino,⁴ mientras que para la

⁴ En este sentido, el análisis de John Berger acerca de la imagen de la mujer en la pintura ha resultado clave para los estudios feministas: *Ways of Seeing*, BBC Books, Londres, 1972; hay traducción al español en Gustavo Gili Ed.

receptora deviene la meta especular, el modelo o antimodelo de lo que quisiéramos ser. En el arte y los medios de comunicación, estas imágenes producen admiración y terror, risa, compasión o amor, sin dejar nunca de ser una matriz de definiciones de la feminidad, puesto que todo proceso de representación posee un carácter convencional, siempre sujeto a los ideogramas dominantes en un periodo histórico y un movimiento artístico particulares. Como afirma Philippe Hamon, en toda figura representada se filtra un código cultural que potencia ciertos rasgos o anula otros, razón por la cual la imagen fluctúa entre lo privilegiado y lo prohibido.⁵

No obstante, la imagen del hombre representado es también un haz de valores que promueven y refuerzan un concepto dado de "la hombría" en una determinada conjunción histórica y artística. Es importante observar que siempre se rige por una axiología que lo define como Sujeto tanto en el Bien como en el Mal. Figura benéfica o cruel villano, él es sinónimo de la praxis enclavada en la Actividad y la Conciencia. De allí que los motivos aparentemente diversos del santo, el viajero, el traidor, el mago, el vencedor, el padre o el artista porten el signo fundamental de agentes activos de la Creación, la Destrucción y la Transformación, todas instancias de un Hacer que, bajo la influencia de los valores patriarcales, recibe generalmente la connotación básica de lo heroico.⁶ Es más, subyacentes en estos motivos que expresan una concepción de lo masculino, se reiteran las cualidades de la fortaleza física, el impulso espiritual y la posesión de la Palabra y el Saber.

La imagen del hombre en diversas representaciones conjuga sol, aire, cielo y fuego como agentes de transformación en un universo en el cual la germinación se concibe como silenciosa actividad subterránea e invisible. Este concepto atribuido al agua y la tierra se extiende como eje de las representaciones de la mujer anclada en la maternidad, elaboradas a través de un concepto que hace de ella un objeto pasivo en el acto sexual, un receptáculo de la gestación y un ser en el cual pri-

⁵ Philippe Hamon, "Statut sémiologique du personnage", en *Poétique du récit*, Editions du Seuil, París, 1977, pp. 115-180.

⁶ Es interesante observar que, en su completo estudio sobre el héroe mítico, Joseph Campbell comenta la ausencia significativa de personajes femeninos heroicos, (*The Hero with a Thousand Faces*, World Publishing Co., Nueva York, 1956). Observación también corroborada en los estudios arquetípicos de Carl G. Jung y Erich Neumann.

man los sentimientos y las intuiciones en la crianza de los hijos. Madre y Anti-Madre parece ser el binomio básico sobre el cual proliferan las imágenes en espiral.

A diferencia de la amazona que se ha extirpado el pecho para reconstituirse en un Sujeto fuera del orden patriarcal, la mutilación del Yo femenino en la maternidad es una serie de ablaciones que fijan la imagen de la madre en las figuras estáticas de la madona y la Mater Dolorosa. De esta manera, se hace caso omiso al hecho de que ser madre es una sucesión de eventos y cambios de relaciones interpersonales que van mucho más allá del amamantar y el llorar a un hijo muerto. Si bien el referente de la experiencia es sólo uno de los aspectos de la configuración representacional, éste es el primer cuestionamiento que nos hacemos las mujeres al enfrentarnos con los signos de la mujer representada.

Dicho cuestionamiento surge de la posición central asumida por el creador de estas imágenes, Sujeto fuera de nuestro ámbito que nos imagina y nos representa no sólo en el sentido de "volver a mostrar", sino también en el de ubicar en un escenario y tablado exclusivamente fabricados por él. Y este cauce de imágenes y personajes (máscaras), debido a la hegemonía patriarcal, ha mutilado la posibilidad de que la mujer se represente a sí misma creando un caudal de igual volumen e igual fuerza. De allí que Simone de Beauvoir haya aseverado que, en el contexto hegemónico de lo literario y cultural, la mujer nunca se ha erigido como Sujeto ni mucho menos ha podido crear un mito de lo masculino en el cual se reflejen sus propios ideales y temores. Sin una religión ni una poesía propias, la mujer, para la pensadora francesa, sueña a través de los sueños de los hombres e idolatra a los dioses creados por ellos.⁷ Esta subordinación de la imaginación femenina, homóloga, según Claudine Herrman al fenómeno de la colonialización,⁸ nos ha privado de dos aspectos fundamentales para los procesos de la Subjetividad. En primer lugar, se nos ha restringido la posibilidad de imaginar tanto para una misma como para los otros en creaciones dirigidas a las esferas de la recepción y, por otra parte, se nos ha limitado la oportunidad de provisoriamente encontrar nuestro Yo en un acervo

⁷ Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*, Ediciones Siglo XX, Buenos Aires, 1962, p. 161.

⁸ Claudine Herrman, *Les voleuses de langue*, éditions des femmes, París, 1976.

cultural creado por personas en una situación histórico/genérica similar a la nuestra.

No obstante que el acto de representar se puede definir como un proceso de modulación que simultáneamente reitera y modifica a través de la distorsión de uno o varios elementos, esta actividad es también un modo de adscribir una identidad. En este sentido, la representación es una proliferación de falsos espejos que crean el efecto y la ilusión de parecerse a aquello que vemos y conocemos en la realidad cotidiana. A esta compleja y contradictoria dinámica se debe el hecho de que, a nivel de la recepción, nos identifiquemos con los personajes literarios que nos hacen reír y llorar, no sólo en un sentido literal sino también en el metafísico. El predominio hegemónico de imágenes creadas por los hombres, sin embargo, nos conduce a nosotras, las mujeres, a observar diversos centros de nuestro Yo que no corresponden a la experiencia de nuestro propio Yo en un múltiple movimiento difuso y difuminante.

Los nuevos planteamientos feministas proponen que la mujer creadora se salga de las imágenes encuadradas por la cultura falologocéntrica y realice la representación desde los bordes e intersticios de dicho cuadro.⁹ De esta manera, se produciría un proceso de constante renegociación, que haría dinámico a un sistema hegemónico que, en el caso del grupo subordinado de la mujer, ha funcionado en un ámbito cerrado.

Sin embargo, no se trata solamente de eludir la imagen *per se* cuyos significados siempre dependen de su relación con todo un entorno cultural de otras imágenes y valores en el sistema social. Representarnos y representar a los otros significa proyectarnos a nosotras mismas como seres de experiencias específicas a partir de nuestro cuerpo y nuestras relaciones con todo aquello que nos rodea; pronunciar, de manera imaginaria, tanto nuestras utopías como nuestra ira y nuestros temores. Empresa difícil cuando los modelos son escasos en un escueto tejido intertextual de la literatura de la mujer que contrasta con los tejidos profusos de la literatura creada por los hombres.

⁹ Consultar, por ejemplo, el artículo de Catherine King titulado "The Politics of Representation: A Democracy of the Gaze", en *Imagining Women: Cultural Representations and Gender*, Polity Press en asociación con The Open University, Cambridge, 1992, pp. 131-139.

Esta asimetría en la producción literaria ha poseído serias consecuencias para las escritoras latinoamericanas quienes, tradicionalmente, se han restringido a subrayar la representación de la mujer en una modalidad mucho más autobiográfica de lo que la crítica ha querido aceptar.¹⁰ Pero aun en este espacio limitado, tratar de representar a la mujer desde una perspectiva femenina ha equivalido al acto diario de contemplar nuestra imagen en el espejo con la mirada internalizada de un otro que aprueba o censura. Al mirarnos en el espejo nos encontramos en la situación escindida entre un afuera y un adentro que se dan de manera simultánea. En nuestra imagen, vemos a un Yo anterior al lenguaje, a un Yo constituido por el lenguaje y a un Yo creado y exigido por un otro en posición de Sujeto.¹¹

Pero estos cercos son aún más espesos si consideramos que el lenguaje mismo es un sistema que afianza y expresa un Orden Simbólico que corresponde a los valores falologocéntricos dominantes. Razón por la cual Cora Kaplan afirma: "La aceptación inconsciente de las leyes que limitan su discurso configura la condición esencial del acceso de la mujer a su propia subjetividad, a una conciencia de su Yo tanto personal como público. Esta condición la coloca en una relación peculiar con el lenguaje que le pertenece por ser humana y, al mismo tiempo, no le pertenece por ser mujer".¹²

Las limitaciones impuestas a nuestro discurso resultan en lo que las lingüistas feministas han denominado "los vacíos lexicales", espacios en blanco que resuenan como un abismo en una tradición narrativa en la cual experiencias típicamente femeninas, tales como la menstruación, el embarazo o el parto son casi inexistentes. Los estatutos de "lo literario" resultan ser, así, rígidos eslabones que, en un proceso de valoración y devaluación, dan tarjeta de permiso a un número limitado de sucesos, personajes, espacios y discursos. La novela misma ha sido tradicionalmente un género que se estructura a través de una línea teleológica favorecida por los paradigmas del falologocentrismo,

¹⁰ Consultar mi ensayo "Trama biográfica en la narrativa de María Luisa Bombal", que está próximo a aparecer en *Revista Chilena de Literatura*.

¹¹ Felicity Edhalm, en su ensayo "Beyond the Mirror: Women's Self-Portraits", utiliza esta imagen solamente en la contraposición de un afuera y un adentro, concepto que nosotros hemos ampliado. *Ibid.*, pp. 154-172.

¹² Cora Kaplan, *Sea Changes: Essays on Culture and Feminism*, Verso, Londres, 1986.

forma unilateral que se presenta como construcción cultural que recoge la experiencia de hombres y mujeres. Sin embargo, principio, desarrollo y fin subrayan el apego a una lógica masculina, y el llamado desenlace alude a un desatar que corresponde a la conclusión de una trama, invirtiendo, de esta manera, el significado que dicho acto posee en la experiencia de la mujer dando a luz, cocinando, tejiendo o desvistándose. Por otra parte, sus mecanismos de censura, especialmente en el caso de la mujer a la que se le atribuye un discurso determinado, han dado origen a una serie de zonas tabú, de regiones de lo innombrable, especialmente cuando se refieren a las experiencias de la sexualidad femenina o la topografía del cuerpo.

En la narrativa latinoamericana, los personajes femeninos creados por las escritoras han estado sujetos a una serie de restricciones que hacen de la imagen de la mujer una figura cautiva en los cuarteles de la representación de acuerdo con una imaginación masculina. No obstante que las autoras del siglo XIX en su mayoría compartían una ideología feminista, es importante señalar que imitaron los formatos masculinos como modelos básicos. Tanto las heroínas románticas de Gertrudis Gómez de Avellaneda, Juana Manuela Gorriti y Soledad Acosta de Samper, como la protagonista realista de Mercedes Cabello de Carbonera, son figuras en las cuales se incorporan todos los rasgos predominantes del signo mujer en un sistema cultural regido y construido por los hombres. Es la imagen producida por el otro en posición de Sujeto la que prima y estas autoras sólo pudieron añadir márgenes, incorporar cauces subterráneos, hacer parir a los significantes ya dados otros significados simultáneos. Tal es el caso, por ejemplo, de la *lepra* y los cuartos cerrados en las novelas de Acosta de Samper.

Ifigenia (1924) de Teresa de la Parra inicia una representación de lo femenino muy similar a los autorretratos de Frida Khalo en los cuales se exagera todo aquello considerado como femenino por el sistema patriarcal, no con el fin de duplicarlo sino de ponerlo en evidencia y, de este modo, desconstruirlo y reconstruirlo desde una perspectiva femenina. María Eugenia y su afición a la ropa y el maquillaje, a primera vista, estaría respondiendo a un estereotipo que tiene sus raíces en la llamada Teología Cosmética que surgió en la Edad Media de la tradición estoica. Pero si, en esta última, se criticaba tanto a los hombres como a las mujeres por prestar demasiada atención a la ropa y a los adornos, por influencia de la corriente misógina, hacia el siglo XII se

empezó a criticar sólo a la mujer ahora asociada, en su naturaleza secundaria, con los adornos y el artificio. Los atuendos y los cosméticos, sin embargo, son, en la novela de Teresa de la Parra, una fuente de placer y erotismo, lo único que la protagonista maneja y controla en su existencia, aquello que acertadamente Rosario Castellanos llamara “la superficie con valor identitario” para la mujer que se mantiene marginal a todo lo profundo y trascendental en la economía masculina. Por otra parte, la inversión de la trayectoria del típico personaje de la *Bildungsroman* y la distorsión del mito griego ponen de manifiesto un gesto disidente que apunta hacia una re/visión del personaje literario femenino.

Todos los personajes femeninos de las novelas escritas por mujeres entre 1920 y 1950 poseen un carácter centrípeto, un volverse sobre sí mismos en otra modalidad de la hermeticidad observada en los desenlaces de las novelas del siglo XIX. Protagonistas que, en su calidad de Otro, duplican los rasgos de “lo femenino” convencional y, simultáneamente, se constituyen como Sujetos en la experiencia erótica y la escritura. Sin embargo, todas ellas están condenadas a “una muerte en vida”, a la situación trágica de no encontrar una salida, como es el caso de *La última niebla* (1934) de María Luisa Bombal.

Es indudable que, en la narrativa contemporánea, las escritoras comienzan a astillar las imágenes adscritas por el patriarcado. El Yo a través de la escritura comienza a ser inventado, construido y proyectado desde una perspectiva consciente de las subordinaciones genérico-sexuales y del acervo de una subcultura femenina. La mujer imaginada que usa la blasfemia en una expresión de ira, en el caso de la narrativa de Rosario Ferré, las utópicas andariegas de Albalucía Angel o las cocineras de Laura Esquivel son, en efecto, personajes que se han salido del cuadro inventado por la imaginación patriarcal. Por otra parte, los personajes masculinos han perdido su posición de Absoluto, como padres, esposos o amantes, para convertirse en un Otro o en un Sujeto parodiado, como ocurre en *Cola de lagartija* de Luisa Valenzuela.

De este modo, los personajes femeninos en representaciones realizadas por la mujer, se han abierto a un dialogismo y heteroglosia que ponen de manifiesto el hecho de que todo personaje ficticio es inventado en la efervescencia de la Subjetividad por un Yo que en sí es también una múltiple ficción. No obstante que a las escritoras contemporáneas se

nos acusa de esencialismos y biologismos por destacar lo culinario o lo corporal en la creación de nuestros personajes femeninos, podemos asegurar que nos hemos apropiado del derecho a crear nuestras propias ficciones como un modo fugaz de vislumbrar una identidad más allá de todo lo adscrito.