

LA VISIÓN panorámica de la obra de Zalce, desde 1930 a nuestros días, revela, en cada una de sus etapas principales, un empleo distinto de los medios expresivos, una composición diferente y variada y un ritmo cromático renovado y deslumbrante. En cada caso, tiene que equilibrar de modo distinto los contrastes de quietud y movimiento, tan suyos, y las claridades y las oscuridades que van haciendo a los grandes aportadores del siglo XX en la plástica mexicana [...]

Zalce resume en su obra una gran síntesis. Sus infinitos trabajos y sus esfuerzos no han sido en vano y es de los artistas que contribuyen a desarrollar el *ethos* social que hace posible la necesaria convivencia humana.

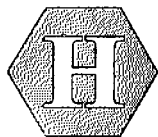
BERTHA TARACENA

El cuerpo como espacio caligráfico. Tres aproximaciones a la narrativa de Aline Pettersson

Gloria Prado G.

¿Es 'el cuerpo' o 'el cuerpo sexuado' la fundación firme en la cual el género y los sistemas de la sexualidad compulsiva operan? ¿O es 'el cuerpo' mismo modelado por fuerzas políticas con intereses estratégicos lo que hace permanecer a ese cuerpo atado y constituido por las marcas del sexo?

JUDITH BUTLER



hablar en los términos que titulan la presente ponencia dentro de los marcos del debate feminista resulta temerario, difícil y falible. Sin embargo, esta misma aseveración se inscribe ya en el campo de un pensamiento logofalocéntrico en tanto que apela a la binariedad, a una lógica apofántica inclemente: la arraigada en la dicotomía falso/verdadero y a la pretensión de univocidad y exactitud. ¿Cómo entender, entonces, los términos o conceptos que encarnan aquella enunciación, a saber: cuerpo, espacio, "caligráfico", dentro del marco teórico de nuestra consideración? Tendremos que ir desglosándolos muy brevemente a la luz de algunas propuestas críticas de teóricas feministas para abordar, después, bajo ese reflector, los textos literarios que conforman nuestro universo de análisis.

Atendiendo al concepto inicial, "cuerpo", quiero referirme en concreto sólo a ciertos enfoques –por motivos del tiempo y espacio– que considero cruciales en la comprensión que desde esta perspectiva se puede tener. Parto, pues, del epígrafe de la presente ponencia, la pregunta que plantea Judith Butler: "¿Es 'el cuerpo' o 'el cuerpo sexuado' la fundación firme en la cual el género y los sistemas de la sexualidad

compulsiva operan? ¿O es 'el cuerpo' mismo modelado por fuerzas políticas con intereses estratégicos lo que hace permanecer a ese cuerpo atado y constituido por las marcas del sexo?"

En el número 10 de *Debate feminista*¹ dedicado a "Cuerpo y política", encontramos varios ensayos que, en términos generales, son críticos respecto a ciertos planteamientos sobre el cuerpo principalmente materno, que pareciera ser una referencia obligada cuando de cuerpo se habla, de teóricas feministas consagradas. De esta manera, Mary G. Dietz² realiza una fuerte e inteligente crítica a la visión del llamado "feminismo social" de Jean Bethke Elshtain, en el que lo distintivo es su defensa de 'los lazos familiares' y de la práctica de la maternidad. De entre todas las críticas que se pueden hacer a este pensamiento, las principales y más significativas radican en el hecho de que la explicación que hace de familia es muy extraña, ya que por una parte no define lo que para ella es, y en cambio sí afirma que no cualquier persona puede "cobijarse bajo su sagrado manto". (52) Por lo que respecta a la otra vertiente de la proposición, el pensamiento maternal, Dietz asegura que el concepto de cuerpo maternal refuerza la división abstracta de los ámbitos privado y público. Con ello no se puede vincular "el pensamiento maternal y la práctica social de la maternidad con el tipo de 'política ética' inspirada en el pensamiento democrático y en las prácticas políticas de la ciudadanía". (53)

Gloria Prado G. Doctora en Letras Modernas (UIA). Ha publicado *Creación, recepción y afecto. Una aproximación hermenéutica a la obra literaria*. Es coautora de varios libros, entre ellos, *Palabras de mujer*, antología crítica de narrativa femenina mexicana.

Judith Butler³ por su parte, escribe, en una sección de su libro *Gender Trouble...*, subtitulada “Subversive Bodily Acts” pregunta acerca de lo que entendemos por cuerpo. Para ello considera en primer lugar las reflexiones de Julia Kristeva en este sentido, las que analizará y discutirá cuidadosamente. La teórica francesa relaciona cuerpo con cuerpo materno y éste con lenguaje y sostiene, basándose en una de las tres instancias u órdenes que Lacan propone –la del Simbólico– que el lenguaje poético constituye el recubrimiento del cuerpo materno ya que tiene la potencialidad de la ruptura, esto es, de subvertir y desplazar la ley patriarcal. Supone al cuerpo materno como el continente de un acervo de significaciones previas a la cultura con lo que lo ubica como una instancia semiótica, lo que redundaría en una postura subversiva. Judith Butler argumenta en contra que al no poderse mantener dentro de los límites de la cultura, resulta sólo un ideal emancipativo, y critica la propuesta de Kristeva en el sentido de que ese entendimiento de la función semiótica desemboca en la consideración de una estrategia subversiva que nunca puede llegar a ser una práctica política sustancial al dejar de hecho fuera de la cultura, de cuño patriarcal, tanto a la maternidad como al cuerpo materno, a pesar de que Kristeva sostiene que éste –el cuerpo materno– se manifiesta en el lenguaje poético como subversión. Tomando sólo este último aserto a pesar de la advertencia de Butler, y acogiéndonos a él, podemos girarlo hacia la cuestión que aquí nos ocupa, esto es, el cuerpo materno revestido por el lenguaje poético se presenta como espacio caligráfico. El lenguaje poético constituye la coyuntura lingüística en la cual las pulsiones se apartan de los términos usuales, unívocos, y revelan una heterogeneidad irreprimible de múltiples sonidos y significados, según Kristeva, usando los mismos recursos que la operatividad semiótica: la *elisión*, la repetición, meros sonidos y la multiplicación de sentidos a través de imágenes y metáforas indefinidamente significantes. De ahí la identificación de ambos registros. Cabría en este punto detenerse y preguntar si la locura o el delirio en tanto que subversión en el mundo de la cultura ya sea como alienación social ya como lenguaje poético, respondería justamente a dicha inscripción regresiva del discurso en un estadio semiótico, preedíptico y, por tanto, a ello se debería su afloración subversiva como propone Kristeva o, si no es así, podría deberse al hecho de que, según Irigaray, la locura en las mujeres nace de que “su palabra no se oye”.⁴ Asimismo habría que insertarla en el campo del deseo. A ese respecto Irigaray afirma que “todo deseo se relaciona con la locura”. (33) Y “esta relación del deseo con la locura tiene lugar de forma privilegiada en la relación con la madre”. (34) Tal parece, entonces, que cuerpo materno, concepción semiótica, deseo, locura y lenguaje poético son formas entrelazadas de actuación, expresión y actitud(es) subversiva(s), de acuerdo a estas tres teóricas. Ahora bien, ¿cómo se constituye el cuerpo en “espacio caligráfico” a partir del lenguaje poético como cubierta del cuerpo fantaseado de la madre, dando cuenta del deseo y la locura? ¿Y qué entendemos por espacio y caligráfico en ese contexto? Para hablar de espacialidad volveré de nuevo a mi epígrafe: se trata de un espacio imaginario, construido, como bien ahí se ilustra. En lo relativo a la caligrafía, ese espacio imaginario funge como superficie multiestratificada en la que se escribirá bellamente –y correlativamente se rescribirá el mismo cuerpo– en forma poética, literaria, a la manera en

que Kristeva propone, pero con un añadido que podría darle gusto a Butler, la dimensión política a la vez. Transitemos, pues, de la teoría al texto poético. Dos novelas de Aline Pettersson principalmente, aún cuando es una constante que traspasa toda su producción novelística, pueden dar cuenta cabal –para afirmarlas o rechazarlas– de las propuestas arriba explanadas, son: *Sombra ella misma* y *Querida familia*.⁵ La primera plantea la historia de una mujer, Adelina, y su familia, soltera de poco más de sesenta años, “solterona” por tanto, recordada y refigurada por ella misma durante las horas previas a su suicidio. La otra, *Querida familia*, reconstruye en la memoria de una “solterona” también, Sara, la historia de su familia y la propia, a través de un diálogo con la sirvienta, Soledad, que resulta realmente un monólogo no interior sino oral, esto es, exteriorizado, en el que Sara, de más de setenta años de edad, cuenta, pregunta, se contesta, discute, argumenta en un discurso incontenible e interminable en el que jamás se escucha la voz de Soledad aunque se sabe de su presencia y de su interlocución por lo que Sara comenta y le rebate repitiendo algunos de sus argumentos controversial y críticamente, así por lo que Julia afirma de ella. En forma análoga ésta, sobrina de Sara, soltera, joven, bella y loca delirante, sostiene un monólogo, éste sí interior, en el que se desdobra y le habla a Julia siendo la misma que habla a una tú –en un tiempo relativamente breve anterior al homicidio que amenaza cometer– de igual modo en que la tía Sara parlotea con Soledad quien la escucha y aparentemente le responde. Se trata, pues, de dos casos de locura: la de la vieja solterona oculta dentro de los parámetros sociales y la de la joven negada por la tía pero reconocida como alienación socialmente ya que los actos que realiza y el discurso que emite no se insertan dentro de los límites permitidos. Por su parte, Adelina, la solterona de *Sombra ella misma* tampoco habla con otra gente pero mantiene en forma sostenida su monólogo interior ubicado en un pretérito que la atrapa y le impide vivir el presente. En ese sentido son muy similares los dos personajes de las solteronas. Ambas atadas por el deseo de un hombre que nunca correspondió a sus expectativas o a las intenciones que en ellos depositaron cuando eran jóvenes. Adelina es desflorada por un desconocido, por el que experimenta un

enorme deseo y tiene una maravillosa experiencia erótica, en el compartimiento de un tren. Lo encuentra en el viaje, le dice que se llama Felipe Cataño, que es ingeniero y que la buscará en México donde ella vive cuando regrese, cosa que jamás cumple. Sara desea con intensidad sin tener plena conciencia de ello, a Alejandro su cuñado, casado con su hermana Luisa, padres de Julia. Mueren en un accidente automovilístico y ella se hace cargo de la niña al quedarse huérfana, en la que verá siempre el cabello, el rostro, el cuerpo, la belleza y la finura de su cuñado. Julia lo sabe, se ha percatado del deseo de la tía por su padre y de que su aparente afecto hacia ella se debe justamente a eso y, por tanto, es sólo una transferencia. Todas las



historias, no obstante, ocurren con exclusividad en el fluir psíquico de las tres mujeres ya sea en la memoria, ya en el presente, ya proyectadas hacia el futuro. Al final se vislumbra o se actúa la muerte como suicidio (Adelina), como homicidio potencial (Julia) o como inminencia debido a la edad (Sara). En el caso de Adelina, además, podría asegurarse que hay un homicidio aunque no real sino llevado al cabo en el sustituto del hombre deseado: una canario que se llama Felipe. Poco antes de suicidarse lo ahorca y lo sostiene en la mano hasta, que sin fuerza ya, lo ha de soltar. Ni la muerte le permite mantenerlo sujeto. Al lado, y como trasfondo, en el recuerdo, las figuras parentales juegan un papel

determinante así como el deseo de la maternidad, y en un momento dado se tornan intercambiables. Las hijas solteras se convertirán en madres de sus padres. Ambas recuerdan cómo los hubieron de atender, de asistir en la vejez. No obstante, las madres están siempre ausentes de una forma o de otra. La de Adelina muere muy pronto y ella ha de cargar con el padre que, paralizado por una terrible depresión, decide permanecer en una mecedora columpiándose el resto de su vida casi catatónico, pero lo suficientemente consciente para impedirle a su hija tener relaciones con otros hombres que no sean él. La madre de Sara le resulta a ésta “muy extraña”, incomprensible, lejana, ajena. El padre muere muy pronto, y apenas conoce a Julia, su nieta: “Papá estaba cluenco. Mamá también. Pero verlo a él tan serio, haciendo tantos desfiguros con la niña, era cosa de no creerse. Lástima que papá muriera tan pronto, porque no le tocó verla crecer”. (11) Igual que el padre de Sara, su yerno Alejandro, era un hombre atildado, finísimo:

Lo que sucede es que Alejandro no sabía muy bien como tratar a la pobre Julia. No era muy *muchachero no porque* no lo quisiera sino, más bien, porque no encontraba los modos, tan caballero y ceremonioso. Además Julia nació cuando ya nadie pensaba ni remotamente que vendría, y Alejandro ya no era tan joven; para ese entonces, él y yo debemos haber andado por los cuarenta y tantos años. Era tan prendido que no me lo puedo imaginar arrastrándose en el suelo con su hija. (71)

Los “lazos familiares”, pues, con los padres, los abuelos, los hermanos, resultan terriblemente violentos y difíciles, represores y nada propicios para un “feminismo social” basado en la familia y el cuerpo materno como Jean Bethke Elshtain lo plantea. Las madres, por su parte, o mueren jóvenes o permanecen vivas pero totalmente distantes o ausentes. Como Adelina respecto a su padre, Sara ejerce el maternaje respecto a Julia a quien adopta a la muerte de sus padres, pero ella la

sobrino-hija la detesta y cree que pretende envenenarla. Anhela volver al cuerpo de su madre donde se siente protegida y a resguardo; sin embargo, aquella nunca la atendió ni tomó en cuenta aplicada en construir modelos de barcos obsesivamente hasta el día en que murió. Julia experimenta, también, un enorme deseo que imprime caligráficamente en el espacio de su cuerpo que a la vez pinta para ocultarlo:

Me quitaré la ropa para sentirme libre como el viento que sacude las flamas, que me estremece. Pasaré mi mano por mis pechos, hasta que escurra la leche. Cepillaré mi cabello. Caminaré por todos los caminos de mi cuerpo. Mis manos serán sus manos: duras, fuertes, curtidas por la sal del mar que pronto recorreremos. Mi cuerpo será de agua, de fuego. Mi cuerpo será el incendio de sus manos. El fuego de sus ojos que me hablaron en el espejo. La mano toca, lo toca todo. Yo gimo en silencio. Nadie debe saberlo, Sh. Sh. Crecen fresas en mis pechos. Lluve entre mis piernas. Que nadie sepa. La mano pinta la piel. La mano es sabia. Huele a mar. (35)

Mientras Julia actúa escribiéndose el cuerpo con sus manos, la tía Sara relata a Soledad lo que descubrió:

Julia estaba tan, pero tan entretenida, que no se dio cuenta. Cogía un lápiz y se pintaba los ojos con cuidado que hay que ver, una raya de un color, otra de otro, y luego tomaba, y parece que le da igual, las pinturas y pinceles de la cara o de los cuadros y dale que te duro. Cuando terminaba, aunque la verdad parecía un payaso, con un algodón encremado se quitaba todo y vuelta a empezar, con la cara y la tela. Claro que la piel se le borraba con más facilidad, porque te diré que en la tela iba encimando un color sobre otro. Así se pasó horas, Soledad, como que nada le parecía y mira tan bonita que es sin tanto menjurje. (77)

Triple escritura, por tanto, sobre y en el cuerpo: la del deseo por el hombre, la del deseo por la transformación de la realidad y del propio cuerpo, la de la creación de un nuevo cuerpo, en tanto que en el de la tía Sara la edad y el tiempo van realizando una actividad análoga: “Julia se inventa una cara tras otra, yo no puedo inventarme más que la que tengo, larga, flaca y medio ciega. Mírame el pelo; hace años era una buena mata y ahora el pobre está casi tan ralo como el del señor Lust. [...] la piel se marchita, los ojos se opacan y las piernas, si lo sabré yo, se vuelven torpes como las de un niño que empieza a caminar [...]”. (78)

Por su parte, Adelina, la otra solterona de *Sombra ella misma*, “Aprendió a hacer de su sonrisa un cartón más” (45) pero en la intimidad,

se desnuda dejando que el agua, perfumada, le acaricie suavemente la piel. Con los ojos cerrados, su mano, casi independiente, viaja por el cuerpo deteniéndose en cada línea, en cada elevación, en la dureza de los pezones erguidos, en el vello del pubis suavizado por el agua, sus dedos se hunden y allí se agitan provocando un movimiento rítmico a todo el cuerpo, que se deja acariciar por esa mano que lo despierta. Sale del agua. Cepilla su pelo. Un peinado, muchos. [...] Toma el vestido largo que desliza delicadamente por su cuerpo. El escote descubre hombros, cuello y permite imaginar la línea entre los senos. Se mira al espejo muchas veces y sale al patio por la puerta libre que la comunica con la noche. (71)

Todo ello inmediatamente antes del asesinato del canario y de su suicidio. Caligrafía, pues, del deseo en el cuerpo, un cuerpo rescrito bellamente en el delirio, en la locura: "Tomé el tren de regreso y al echar para atrás la película, paisaje y todo, pude escuchar de nuevo sus palabras, su aliento en mis oídos, mi cuerpo fue despertándose otra vez suavemente humedecido" (92), recuerda Adelina, como lo hace Julia en situación semejante:

Cuando él llega, me olvido de todo entre sus brazos y el cuarto entero parece una brasa que nos incendia sin quemarnos. [...] Voy a ir al parque, va a llover y quiero recibir esa lluvia en mi piel, porque la lluvia lo lava todo. Después cuando vuelva, rociaré mi cuerpo de perfume, cada uno de mis cabellos, el cuello, los muslos, lo pondré entre los dedos de mis pies.



El deseo, pues, se inscribe en el cuerpo de las tres mujeres solteras, dos viejas y una joven, que padecen tres tipos distintos de locura: una manifestada en un torrente verbal que fluye incontenible para ocultar lo que realmente experimenta; la otra, Adelina, agazapada en el silencio y recubierta de una imagen hierática:

camina con pasos ligeros y firmes, erguida, alta, delgadísima. Aunque esquelética no es un adjetivo que le convenga, es sólo que sus huesos están recubiertos por apenas el tejido justo, como si la vida no pudiera derrocharse en ella. Su figura, como su

rostro, es larga, con cierto aire caballuno. [...] Nunca ha encanecido por completo y su pelo castaño claro está entreverado de unas canas, que no son blancas, sino amarillentas, que le abren vetas en la cabeza.

La tercera, la joven Julia, en su locura total, se pinta, como afirma su tía Sara, mil rostros, se escribe el cuerpo con su propio deseo y plasma sobre el lienzo las caras que la amenazan haciendo continuos palimpsestos, o dibuja oca-sos con la sangre de su menstruación, en la imposibilidad de discernir entre el lienzo y su propio cuerpo, entre la pintura, el maquillaje sus fluidos, el agua que bien mana entre sus muslos, bien cae del cielo o yace aprisionada en la fuente. Grafía, pues, en el cuerpo por la palabra delirante, por la memoria inclemente, por la inminencia salvífica de la muerte, pero locura arraigada en cualquier caso, en ese cuerpo materno anhelado, fantaseado, deseado que se corporeiza por la capacidad conjuradora de un discurso con características semióticas y estrategias poéticas concebidas a la manera de Kristeva. Sin embargo, la dimensión política se queda de lado pues los discursos de las tres mujeres con sus roles femeninos asumidos están signados por la rebeldía y la no aceptación del todo de los mismos. Los cuestionan, los ponen en crisis, como es el caso del matrimonio, de la soltería, la maternidad o incluso la relación con un hombre fuera de las instituciones a pesar del deseo que por él sienten y su relación como la única posibilidad de tramitar los impulsos sexuales. A través de esas experiencias la postura política que emerge es la de la autora real que pone en evidencia tal situación rechazándola ya que, de aceptarse, lo único que queda es la muerte como suicidio o asesinato de hombre deseado ¿amado? Y es a partir de esta propuesta, como puede calografiarse el cuerpo, un cuerpo rescrito por el narcisismo y la autosatisfacción como vuelta imaginaria al cuerpo materno pero totalmente insuficiente.○

- 1 *Debate feminista. Cuerpo y política*, Año 5, vol. 10, septiembre, México, 1994.
 - 2 Mary G. Dietz, "Ciudadanía con cara feminista", pp. 45-66.
 - 3 Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York, 1990, pp. 79-93.
 - 4 Luce Irigaray, "El cuerpo a cuerpo con la madre", en *Debate feminista. Cuerpo y política*, año 5, vol. 10, septiembre, México, 1994, p. 33.
 - 5 Aline Pettersson, *Sombra ella misma*, Universidad Veracruzana, México, 1986.
- _____ *Querida familia*, Diana, México, 1993.