LO FEMENINO Y EL DISCURSO POÉTICO

María Nélida de Juano
Universidad Nacional de Rosario Argentina

"How should one live?" es la pregunta que se repite una y otra vez la filósofa americana Marta Nussbaum en su sugerente libro de Filosofía que tituló *Love's knowledge*. ¿Cómo deberíamos vivir? es una pregunta que ella formula desde adentro, que intencionalmente prescinde de la afirmación de que haya una esfera de valores morales que pudieran ser separados de aquellos otros valores de orden práctico que están presentes en las vidas humanas. Marta Nussbaum en cambio, nos invita a interesarnos por la vida y por la literatura. Su discurso reafirma una y otra vez la necesidad de volver los ojos a los textos literarios capaces de ampliar nuestra visión sobre nuestras vidas, no escuchando lo que dicen sus contenidos solamente, sino y más especialmente, lo que nos dicen en virtud de sus formas, estructuras y descripciones que son las que nos hablan de nuestras condiciones de percepción y también de pensamiento.

Me gusta esa orientación ética que la escritora americana reclama a nuestro discurso crítico y que lo orienta a no prescindir de la rigurosidad del análisis textual, pero que invita a una separación del inmanentismo sausuriano que sirvió de sustento a los discursos críticos por bastantes años.

Su propuesta invita a no rechazar las respuestas que nuestros sentimientos más fuertes nos ofrecen, especialmente cuando han nacido como fruto de haber estado inmersos en una situación particular. Tampoco deja de lado aquellos juicios a los que accedemos en medio de nuestras dudas o alegrías, o a partir de un sentimiento de amor. Su mirada se aparta de las teorías que se asienten en la universalidad y la generalidad, al rechazar la creencia de que un orden general pudiera imponerse sobre los reclamos particulares.

Comprendo el matiz escandaloso que pueden presentar estas afirmaciones si las situamos en un marco de discusión teórica, en el campo de la semiótica, ciencia debe ocuparse de lo general donde lo particular sólo interesa en la medida que sirva de confirmación.

Pero otra vez, es en la literatura, en uno u otro texto donde nuestra realidad se configura, donde la forma asignada da cuenta de nuestra experiencia. La pregunta es entonces, de qué manera el orden del lenguaje refiere al orden del mundo, especialmente en este hoy, en que los cam-

bios parecen precipitarse guiados por una voluntad que nos resulta las más de las veces, inaccesible. Lo que me gusta de la propuesta de la Nussbaum es que no busca tranquilizarnos. Tampoco se interesa por encontrar un equilibrio. Mas bien sugiere que el objetivo que debiera guiarnos debería estar signado por una tensión dinámica entre dos visiones posibles e irreconciliables.

Y es aquí donde su discurso da cabida a la alteridad. La diferencia tiene su espacio y en lugar de ser excluída se asimila al juego complejo de fuerzas que constituyen lo que confusamente me permitiréis que llame un poco impropiamente "lo real". Asi es que podemos configurar el sentido a partir del contraste, logrando darnos cuenta que sentimos que algo "es" si lo confrontamos con lo diferente. "Una teoría ética si tiene este carácter inclusivo y sistemático en su interdisciplinariedad, puede contribuir a la mejor comprensión de una obra literaria", dice la Nussbaum, al plantearse interrogantes que tal vez la obra no exhiba de forma explícita, y que tienen que ver con la definición de una estructura social, de una mejor distribución económica, con la identidad personal y el modo de construir nuestro yo.

Martha Nussbaum, sin nombrarlo específicamente, da entrada en su discurso al discurso femenino, no porque ella sea mujer, sino porque incorpora la **diferencia** como eje ordenador de sus reflexiones.

Uno de los aspectos que el feminismo ha relevado y que a mí me interesa destacar ahora, tiene que ver con sus investigaciones respecto al problema de la representación. ¿Cómo podemos las mujeres generar representaciones que nos simbolicen? ¿Cómo es posible representar nuestras diferencias, es decir, las diferencias entre mujeres, diferencias étnicas, de edad, de raza, de sexualidad y de nacionalidad, teniendo presente que el término feminismo no designa un sentido en que todos consensuamos, sino que a su vez abarca una multiplicidad de puntos de vista?

Linda Hutcheon, en su libro *The politics of postmodernism* vincula el feminismo a la postmodernidad encontrando entre ambos coincidencias importantes en lo que se refiere a que parten de cero en la representación del cuerpo , en su modo de referirse al mismo y en la posición de los sujetos. Sabido es que el cuerpo no puede escapar a la representación y por lo tanto no puede evitar tener que desafiar la mirada masculina y patriarcal de las prácticas culturales que sostienen tales representaciones. Partiendo ambos movimientos de una crisis general de autoridad cultural los dos comparten la necesidad de una nueva noción de representación. Imposible no recordar las conmovedoras obras de Cindy Sherman, cuyos muñecos grotescos fotografiados en poses sórdidas o patéticas, nos muestran en los exagerados tamaños que asumen ciertas partes del cuerpo, un deliberado gesto de burla, un irónico giro de la mirada que denuncia el abuso en que se ha incurrido sobre el cuerpo femenino, a manos de la pornografía o de los juegos del mercado que rigen el modelo erótico presupuesto en la cultura de masas.

Es necesario asumir que esta problemática se abre a múltiples indagaciones y a campos diversos.

En lo que a mí hoy me interesa, intentaré presentar las diferentes respuestas que nos ofrecen cuatro textos poéticos femeninos -dos de ellos escritos por autoras españolas y los otros dos, por argentinas.

Ana Rossetti, nacida en Cádiz en 1950, hace un guiño burlón a los presupuestos consolidados de nuestra cultura, a partir de un poema donde se instaura un nuevo modo de significar, que se nutre de la tradición poética tradicional para subvertirla.

El poema se titula **Chico Wrangler** y dice así;

> Dulce corazón mío de súbito asaltado.
> Todo por adorar más de lo permisible.

Todo porque un cigarro se asienta en una boca
y en tus jugosas sedas se humedece.
Porque una camiseta incitante señala,
de su pecho,el escudo durísimo,
y un vigoroso brazo de la mínima manga sobresale.
Todo porque unas piernas, unas perfectas piernas,
dentro del más ceñido pantalón, frente a mí se separan.
Se separan.

Bajo la aparente forma de un poema de amor, el texto construye una argumentación que tiene como referente los discursos líricos tradicionales a los que supuestamente imita. Este modo de crear el sentido está sostenido por una doble fuerza ilocutiva: por un lado pretende generar una lectura confiada, sin sobresaltos ya que el tópico amoroso está presentado a partir de una retórica consagrada, y por otro, conseguir el abandono de una actitud crítica que ofrezca resistencia e impida acceder al verdadero cuestionamiento cultural que el sentido creado por el poema instaura.

El yo del poema habla sobre un "él", confiriéndole estatuto de protagonista de la breve narración desplegada, que junto a lo descriptivo, sirven de sostén a la dimensión argumentativa, que como dijimos es la que articula este discurso. El poema habla de un sentimiento particular, de una sensación puntual, intensa y precisa nacida a partir de este "el", cuyo nombre ("Chico Wrangler") subvierte su función específica perdiéndolo en una designación anónima. El objeto deseado es designado por una metonimia, pero esta vez la parte que lo refiere no son "los ojos claros, serenos" o "el blanco de azucena de aquel rostro", sino una prenda y una marca que se caracterizan por la ausencia de afán diferenciador. La primera ruptura desde el vamos, queda instaurada.

El poema nos dice sin decirlo, que el objeto de amor no es único y precioso como nos había enseñado el romanticismo, sino que es cualquiera, es un objeto que se diluye en el anonimato. Es Chico Wrangler.

La fuerza del poema recae en la tensión que genera el hecho de que el yo que habla es un sujeto deseante, que a su vez hace suya la voz de la doxa, de la tradición, y asume una forma discursiva de descargo: por "adorar más de lo permisible", dice el segundo verso.

El tiempo está representado más bien en su aspecto anafórico que deíctico, para recoger la distinción que el semiologo danés Per Aage Brandt desarrolló recientemente en el Coloquio que tuvimos en Rosario, el pasado octubre. Hay una anáfora implícita, una remitencia a lo anterior, que se recoge en el presente de la enunciación, representado en el enunciado descriptivo que configura el primer verso: "Dulce corazón mío de súbito asaltado". Todo lo que sigue, o sea , los 9 versos restantes que conforman el poema, no son sino anáforas, alusiones al pasado que "crean la historia", dan sentido a ese primer verso y apoyan la argumentación encubierta.

Lexemas provenientes del discurso amoroso: "dulce corazón ", "adorar", "una boca" , "pecho", "incitante", "brazo", "perfectas piernas", asumen un nuevo efecto de sentido al insertarse en este diferente contexto de enunciación, que es el instaurado por un yo deseante femenino, que habla de su pasión por el cuerpo de un hombre joven que le atrae.

El procedimiento de insinuación de que es objeto el cuerpo joven femenino aparece invertido en el poema, asignándole al cuerpo del hombre esas funciones. Leemos que "la camiseta incitante señala de su pecho el escudo durísimo" y que "unas perfectas piernas dentro del más ceñido pantalón se separan".

La anáfora "todo" remite hacia atrás, a un pasado en el que se debe construir imaginariamente la historia de lo ocurrido y que da lugar al primer verso, que sintetiza el efecto de las diversas causas enumeradas. El poema sólo nombra al sujeto a partir de algunas partes del cuerpo y de ciertos objetos que sólo configuran una imagen exterior física, y otra vez carente de individualización. La ruptura con el canon romántico
se logra plenamente.

Los poemas de la madrileña Andrea Luca llegan aun más lejos. Interesados en conferir a la mujer una nueva identidad, no se inquietan por hacer tabla rasa no ya de los roles asignados por lo social a cada uno de los sexos, sino también por la manera de asumir la propia sexualidad, echando por tierra la división que indica el límite entre ellos.

En su libro *El don de Lilith,* Andrea Luca acude a una figura bíblica a la que imbrica con el sujeto de la enunciación de sus poemas, que es quien narra su propia historia, según ha declarado en algunas entrevistas que le han sido realizadas. Dejando de lado la dimensión supuestamente autobiográfica de esta poesía que me parece lo menos importante, creo que es necesario detenerse a considerar el tratamiento del yo que su escritura ofrece.

Según algunos intérpretes del antiguo testamento, Lilith, adopta la forma femenina de un dragón andrógino, que tiene relaciones carnales con Adan y luego lo abandona. Sufre un castigo, lo que permite a algunos críticos encontrar en esta figura la representación de lo que la mujer debe pagar por intentar definirse.

Uno de los poemas de este libro tiene por epígrafe: "y como hombre y mujer cohabitan un mismo cuerpo".

Y dice así:

> Abrázame desde tu vaporoso estado
> y gózame según convenga a tu humano instinto:
> si hombre, seré una brisa marina
> y todo el mar habitará mi rictus bivalvo;
> si mujer, para ti el polen de la floresta
> y el peso frutal de mi arbol. Pero cuando activo
> sea mi deseo, ¿quien de ti encontraré?
> Si como mujer pido, sé álamo;
> si como hombre, dos montañas y un volcán.
> Y si en vaivén mi dualidad se pierde
> sé espejo de abrazador azogue
> donde el vaho de mi suspiro quede atrapado
> y sea también foto de nuestro álbum familiar.

¿Quien habla en este poema? Es sabido que cuando alguien escribe *yo,* escribe al yo en su escritura y al mismo tiempo escribe la escritura del yo. Decir yo es reunir al sujeto con la propiedad de su enunciado y es este acto simbólico el que funda la elocución como acto. El yo sitúa los lugares de la enunciación frente al tú y reparte las propiedades de los bienes elocutivos, que incluye lo permitido y lo excluido, lo vedado, lo que se puede, y cómo se debe y lo que no se puede decir.El crítico argentino Nicolás Rosa en su libro *El arte del olvido* dice que es el yo quien asigna los géneros y los reparte en masculino, femenino y neutro, aunque el gesto solapado del otro siempre tenderá a confiscar al yo para cercarlo en su propia elocucion. Es el tú quien constituye al yo, es el otro, la diferencia, lo que no es, el que le permite existir. Por eso este poema de Andrea Luca es tan profundamente transgresor. Socava los cimientos más profundos de la

constitución del sujeto discursivo, y por ende se transforma en un gesto de radical destrucción de la imagen femenina construida por la tradición.

Tranformando la sexualidad del yo y el tú en ambiguo recinto que aloja en sí a los contrarios, la identidad queda cuestionada.

Verbos en imperativo que aluden a gestos amorosos "abrázame", "gózame" son los portadores de la señal de la pasión que une a los sujetos. La construcción del poema a partir de enunciados condicionales, es una apertura a la posibilidad, es un escapar a la definición del espacio de los sexos que la cultura acepta.

La falta de afincamiento en un solo polo, implica un movimiento tópico que requiere según el poema de un tú que responda con la misma dinámica. Mímesis extraña y sugestiva la que crea el poema, al dibujar un yo cuya dualidad requiere como espejo un tú similar con quien poder construir su propia identidad. Identidad que sólo así puede configurar una imagen que por lo precisa en su dinámica, pueda ser incorporada como foto del álbum familiar.

Encuentro diferencias simbólicas sustanciales en el modo en que, en Argentina, la poesía femenina actual intenta definir su nuevo lugar.

Diferencias culturales, geográficas, históricas, que separan a ambas sociedades, la española y la argentina, hacen que esta problemática adopte resoluciones que divergen de las anteriormente analizadas.

Un poema del libro *Puesta en escena* de la escritora Cristina Piña, titulado **Corte y Confección,** es un modo de negar y también de afirmar. De negar la pasiva aceptación de la mujer a ocupar el lugar en que la tradición la puso, enunciando las diversas tareas consideradas tradicionalmente como femeninas en nuestra cultura. De afirmar, por otra parte, el ser femenino que hoy desea imponerse y que en el caso de Piña sólo se logra a partir de su encuentro con la escritura.

El poema dice así:

Se recorta, se hilvana,
se pretende zurcir y no se puede:
la tela sobra y hay un costado
que infinitamente falta:
la puntilla no tapa
el agujero del pecho, los frunces no concilian
su aire festivo
con las heridas de la soledad.

Se descose, se amputa,
se emplea la tijera,
se teje con el hilo
del deseo de la muerte
lo poquito que queda.

El poema opta por no definir al sujeto de la enunciación. El "se" de lo impersonal se hace cargo de las acciones que el poema describe y que recortan un espacio doméstico, limitado donde la imposibilidad parece ser la única realidad. Se "pretende" y no "se puede", hay algo que sobra y algo que falta, que ya no encuentra sentido en las antiguas respuestas conocidas. Acciones que las palabras nombran doblemente, asignándole una función metafórica que las arranca de la referencialidad de ese espacio familiar y las lleva a otro plano, en que otros contextos más profundos son sugeridos donde se comprometen instancias de la vida de la mujer.

No es el corte valeroso del cuchillo del guapo, como veremos inmediatamente, sino el desesperanzado de un elemento de trabajo, de unas tijeras, en que se sintetiza la voluntad de cambio que divide en un corte, y la sumisión que el uso de ese elemento sugiere. La imposibilidad de asumir su propio ser es aceptar caer en un vacío, que para Cristina Piña sólo está lleno del deseo de la muerte de la que la mujer solo puede sustraerse a partir de la escritura.

La tensión del poema recae en la ausencia de índices que permitan la construcción del tú. No se sabe si es una imagen de mujer la que habla a su otra imagen de mujer o si es un decir en el vacio de la soledad. De esta manera se pone en evidencia la lesión padecida en el imaginario femenino, que según Lucie Irigaray ofrece desde la niñez una necesidad de comunicación que lleva a la mujer a poner el acento más en el decir que en lo dicho, a asignar al *tú* , constituido en los primeros años por la figura de la madre, una importancia fundamental. La cultura ha modelado a la mujer de una cierta manera, haciéndole perder esta instancia con la que se inserta en el mundo. De allí la melancolía femenina, que habla del desajuste entre el pedido de comunicación de la niña pequeña y la imposibilidad de responderle de su madre , que ya no sabe hacerlo.

Para Lucie Irigaray, además, sólo un nuevo reconocimiento entre el hombre y la mujer podría permitir la superación del dominio jerárquico entre los géneros y podría restituirles la dignidad e identidad respectivas, de tal manera que les permitieran sustraerse de "ese deseo de muerte" del que nos habla el poema de Cristina Piña.

Otro es el tono adoptado por la escritora Tamara Kamenszain para su último libro de poemas que editó Sudamericana y que tituló *Vida de living:* áspero e irónico. Los efectos retóricos parecen descansar en un deliberado autodiferenciarse del discurso poético en su aspecto más lírico, exhibiendo fórmulas que más bien se aproximan a recursos que están impregnados de un profundo cuestionamiento del poder comunicativo y meramente referencial de la palabra.

Me interesa relevar un poema de este libro, por el gesto atrevido que dibuja en su modo de adentrarse en uno de los mojones simbólicos con que se ha construido el imaginario argentino en el que descansa la cultura popular, y que es el tango.

Borges ha escrito páginas inolvidables sobre el tema en su *Evaristo Carriego.*

Sabemos además que originariamente el tango era un baile en el que sólo parejas constituidas por hombres, podían participar. Los guapos, (palabra que toma en la Argentina el sentido de los más valientes, prescindiendo del sema de "belleza" que se le otorga aquí en España,), los orilleros, los más diestros en el manejo del cuchillo, eran quienes gozaban de este ritmo a comienzos de siglo, en las alejadas esquinas de aquel Buenos Aires. Su posible origen, según Borges está en los lupanares, esos sitios donde el hombre desplegaba más desinhibidamente su voluntad masculina. Donde la mujer era exclusivamente el objeto que debía proporcionarle placer. Donde la mujer en realidad no era. Es cierto que el discurso del tango sufre modificaciones en la historia, pero su impronta cultural masculina es una marca que todavía persiste en la sociedad argentina. De allí el gesto profundamente trasgresor del poema de Tamara Kamenszain, que dice así:

Está aquí el baile y está ausente
de paso en otro alarga el compañero
para avanzar su corte al pie del brazo
retrocede camino a la sentada
o el cinturón con otra hebilla engancha.
Estoy con vos bailando con tu nuca
enredo abajo -loca de los ochos-
la pierna al entrevero que me aprieta. En

tu botamanga al filo de sandalias
descuelga el taco aguja su caricia.
Roce mudo, dibujo acalambrado
para alcanzar ausente allí, un tango.

El sujeto de la enunciación femenina se construye a partir de la lectura de todo el libro. Es una voz de mujer quien define la instancia puntual del baile. Los versos pierden el matiz descriptivo para constituirse más bien en performativos: este decir es el baile, y éste es un decir femenino, que ocurre aquí, lugar de la enunciación y del baile. La secuencia del baile está presente en todo su proceso narrativo: el deslizamiento, el corte, la "sentada", los ochos. La proximidad de los cuerpos a través de las zonas que se encuentran, los torsos, las piernas y la nuca, dibujan un juego erótico que sólo podía ser admitido en sus orígenes por un baile entre hombres y por una voz masculina. La inversión de la focalización socava esta marca cultural machista, que se "ausenta" dice ambiguamente el poema, para instaurar en ese sitio un nuevo lugar para la mujer.

Cabe entonces recoger el ubi sunt que sostiene retóricamente el poema de Borges titulado "El tango" y que está en su libro

El otro, el mismo, una de cuyas estrofas dice así:

¿Dónde estará,(repito),el malevaje
Que fundó en polvorientos callejones
De tierra o en perdidas poblaciones
La secta del cuchillo y del coraje?

Creo que el poema de Tamara Kamenszein le brinda una respuesta. A la interrogación vertida desde una mirada que se aleja hacia atrás, se contesta con un gesto enmarcado en un hoy que asume las tensiones de su tiempo y que admite una nueva manera de clasificar en categorías más amplias y generosas, que asimilen y comprendan a las otras en su seno.

Y en este punto es que se unen al amparo de una nueva ética los textos literarios analizados con las propuestas teóricas de Marta Naussbaum, al principio mencionadas. Será esta una ética, en la que la lógica de la identidad será menos fuerte que la lógica de la diferencia en el proceso articulador del plano simbólico con el que en cada instancia construimos el Sentido.

Y allí siempre estará la semiótica, para ayudarnos a describirlo en sus mutaciones diacrónicas.

BIBLIOGRAFÍA

Obras poéticas:

KAMENSZAIN, Tamara: (1991) *Vida de living*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

LUCA, Andrea: (1990) *El don de Lilith*, Madrid: Ed. Endymion.

PIÑA, Cristina: (1993) *Puesta en escena*, Buenos Aires: Ed. Grupo Editor Latinoamericano.

ROSSETTI, Ana: (1988) *Yesterday*, Madrid: Colección Torremozas.

OBRAS CRÍTICAS:

GREIMAS,A.y FONTANILLE, J: (1991) *Sémiotique des pasions,* Francia: Editions du Seuil.

HUTCHEON, Linda: (1990) *The politics of postmodernism,*New York: Ed. Routledge.

IRIGARAY, Lucie:(1990) *Je, tu, nous*, Paris: Ed. Grasset.

IRIGARAY, Lucie: (1994) *Amo a ti,* Buenos Aires: Edic. de la Flor.

KEEFE UGALDE, Sharon: (1991) *Conversaciones y poemas*, Madrid: Ed. Siglo XXI.

NUSSBAUM, Martha C: (1990) *Love's knowledge*, USA: Oxford University Press.

Journal of Contemporary Art. Interviews and projects. Vol. 5 Nro. 2. Fall 1992, New York.