

Mujer y lenguaje: de la liberación al erotismo.

Brígida M. Pastor Pastor¹

CSIC-Consejo Superior de Investigaciones Científicas (España)

Swansea University-Wales (Reino Unido)

Fecha de aceptación definitiva: 16 de octubre de 2015

Resumen: Este estudio pretende demostrar la relación entre género, sexo y escritura a través de dos escritoras en el contexto literario latinoamericano: Alejandra Pizarnik (1936-1972) y Zoé Valdés (1959). Estas dos mujeres, pertenecientes a diferentes contextos socio-históricos del siglo XX, compartieron la experiencia del exilio y la marginación por ser mujeres y escritoras. Ambas autoras recurren a diferenciadas estrategias femeninas/feministas como resistencia ante cualquier tipo de represión y que les sirven para explorar la identidad genérico-sexual y denunciar el sistema patriarcal y restaurar su identidad femenina. Alejandra Pizarnik lo hace desde el lenguaje de la liberación y Zoé Valdés desde el discurso erótico.

Palabras clave: Género; Escritura femenina; cuerpo femenino, Alejandra Pizarnik, Zoé Valdés.

Abstract: This study aims to demonstrate the relationship between gender, sex and writing, exploring the works by two Latin American women writers from an earlier and later period of the Twentieth century. Both writers resort to different feminine/feminist strategies as resistance to any kind of repression, which aim at exploring sexuality and gender, denouncing the patriarchal system and restoring their authentic feminine identity. Alejandra Pizarnik empowers herself with the language of liberation and Zoé Valdés resorts to the erotic discourse.

Key words: Gender; Feminine writing; Feminine body; Alejandra Pizarnik; Zoé Valdés.

¹ Este artículo se ha realizado dentro del marco de los proyectos que he dirigido como Investigadora Principal (RYC-2009-04838) y Plan Nacional I+D (FFI2012-39645), que han sido concedidos y financiados respectivamente por el Ministerio de Ciencia e Innovación y el Ministerio de Economía y Competitividad. Brígida M. Pastor es asimismo Investigadora Honorífica (Honorary Research Fellow) at Swansea University-Wales (United Kingdom).

¿Es mejor que la mujer escritora trabaje desde dentro del lenguaje para luchar con su desigualdad en lugar de luchar contra un lenguaje solidario con el patriarcado que condena a la mujer a un estado de relegación y silencio².

In the text of many Latin American women writers, the Word is a space for women's self-representation, a new territory to map their self-defined image, to sign with their own voice³.

Escritura femenina: algunas reflexiones teóricas

La escritura femenina surge como un sistema sofisticado y estratégico de palabras, o como las denomina Pizarnik, “signos” que remiten y que sugieren cosas⁴. María Teresa Medeiros-Lichem se refiere a la palabra “escrita” como una herramienta poderosa para empoderar a la mujer: “In the text of many Latin American women writers, the Word is a space for women's self-representation, a new territory to map their self-defined image, to sign with their own voice”⁵. El uso estratégico de la palabra escrita apareció como un modo particular de apropiación y transformación de la realidad, del lenguaje para expresarla y construirla, y también de una forma de estructurar el texto⁶. En concordancia con lo expuesto, Jean Francine Masiello pone de relieve que la actividad femenina es “a path to construct power and to transform the process of enunciation, to create a new definition of womanhood and of feminine discourse”⁷. Irigaray también propone un espacio femenino con un modo diferente de enunciación, basado en la creación de un lenguaje que se desvincula de, y cuestiona, la concepción falocéntrica de “verdad”⁸. Estas observaciones teóricas parecen ser eco de la voz femenina de América Latina. Como Luisa Valenzuela observa, este lenguaje intenta articular un “language hémbrico”—un lenguaje femenino que crearía una aparente conformidad y aceptación social, a la vez que evadía la censura de la apropiación femenina de la pluma que dicta “what they are supposed to do with their bodies, and say with their mouths”⁹.

² SHOWALTER, E.: “Feminist Criticism in the Wilderness”, en E. Showalter (ed.), *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature and Theory*, London, Virago Press, 1986, p. 65.

³ MEDEIROS-LICHEM, M. T.: *Reading The Feminine Voice in Latin American Women's Fiction: From Teresa de La Parra To Elena Poniatowska and Luisa Valenzuela*, New York, Peter Lang, 1999, pp. 210-11.

⁴ BASSNETT, S. (ed.): *Women Writers in Latin America*, London, Zed Books, 1990, p. 45.

⁵ MEDEIROS-LICHEM, M. T.: *Reading The Feminine Voice in Latin American Women's Fiction: From Teresa de La Parra To Elena Poniatowska and Luisa Valenzuela*, New York, Peter Lang, 1999, pp. 210-11.

⁶ SEFCHOVICH, S.: *Mujeres en espejo. Antología de narradoras latinoamericanas del siglo XX*, 2 vols., México, Ediciones Folios, 1983, p. 15.

⁷ FRANCO, J.: “Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura latinoamericana”, *Hispanérica* 15.15 (1986), 31-43, p. 42.

⁸ IRIGARAY, L.: *This Sex Which Is Not One*, trad. Catherine Power with Caroline Burke, Ithaca, Cornell University Press, 1985, p. 78.

⁹ *Ibidem*, p. 160.

A pesar de la notable aparición de mujeres escritoras, muchas de sus obras permanecen sin leerse o han tenido una muy limitada recepción crítica. Desde 1980 la mujer escritora latinoamericana parece haber debilitado los vínculos con los paradigmas de la tradición textual, diseñando nuevos modos de expresión femenina. Medeiros-Lichem observa que, aunque inicialmente esta generación de escritoras se inspire en el pensamiento feminista norteamericano y francés, a su vez surge un debate feminista literario que modela las principales preocupaciones del discurso crítico latinoamericano¹⁰.

Tras varios siglos de desarrollo de tácticas literarias para expresar su propia subjetividad (femenina), pero, a la vez, intentando evitar el castigo social al que se exponían al empuñar la pluma—las mujeres escritoras asumen su papel de marginación en la historia y marcan un divorcio significativo de la narrativa tradicional y de las normas falocéntricas. Además, toman conciencia de una visión diferente de la realidad y superan las restricciones del discurso patriarcal. En contraste con textos del pasado, las escritoras se dirigen a lectores que todavía no “habían internalizado los valores de la ideología masculina dominante”¹¹.

La relación entre sexo, género y literatura ocupa un espacio candente entre escritores y escritoras en el siglo XX. La propuesta de una “écriture féminine”, que surge en los años setenta en Francia, ha constituido un protagonismo relevante dentro de este debate. Toril Moi atribuye la importancia de este debate al ámbito cultural y político del momento, y en gran medida a la teórica francesa Hélène Cixous¹². En su estudio, “La risa de la medusa” (“Laugh of the Medusa”), Cixous afirma: “I write woman: woman must write woman. And man, man”¹³. Esta declaración nos induce a algunas preguntas: ¿Qué significa escribir como mujer o como hombre? ¿Existe una escritura específica o identificable como “escritura femenina”? Y si existe, ¿qué la caracteriza?

Cixous considera que la mujer no puede encontrarse a sí misma en una literatura que la convierte en estereotipos patriarcales—en palabras de Brígida Pastor, “such stereotypes have become fixed in the characterization of both female and

¹⁰ MEDEIROS-LICHEM, M. T.: *Reading The Feminine Voice in Latin American Women's Fiction*, p. 54. Entre los estudios más relevantes que han contribuido al debate latinoamericano cabe destacar: KAMINSKY, A. K.: *Reading the Body Politic. Feminist Criticism and Latin American Women Writers*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993; JEHENSON, M. Y.: *Latin American Women Writers. Class, Race, and Gender*, Albany, State University of New York Press, 1995; CASTILLO, D. A.: *Talking Back. Toward a Latin American Feminist Literary Criticism*, Ithaca, Cornell University Press, 1992.

¹¹ GUERRA CUNNINGHAM, L.: “La mujer latinoamericana frente al oficio de letras”, *La semana de Bellas Artes. Algunas reflexiones teóricas acerca de la literatura femenina*, 97 (octubre 1979), p. 35

¹² MOI, T.: *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, London, Routledge, 1985 (2a edición 2002), p. 101.

¹³ CIXOUS, H.: *The Laugh of the Medusa*, trad. Keith Cohen, Paula Cohen, *Signs*, 1.4 (1976), p. 879.

male writers”¹⁴—porque no existe “un concepto generalizado de mujer, ni tampoco una topología femenina”¹⁵. *Écriture féminine* es “un lenguaje de miles de voces” que permite a la mujer expresar la multitud de facetas que construyen su auténtica y autónoma identidad (femenina). Estas observaciones teóricas proponen un rechazo de las estructuras de represión y negación de lo femenino que según ella, se han construido en el lenguaje (patriarcal) y en las prácticas literarias. En suma, la escritura dentro del orden dominante masculino, en su búsqueda de una “Verdad fundamental o Logos” se revela dominada por una serie de oposiciones binarias. En opinión de Moi, estas dicotomías colocan a la mujer en un lugar de inferioridad, oscuridad y ausencia, en oposición al hombre que representa luz y presencia. Sin embargo, si adoptamos la teoría de Derrida de la “Diferencia”, se podría argumentar que una palabra no tiene significado por sí misma¹⁶. El significado se construye sólo a través de un sistema complejo lingüístico. Se trata de un lenguaje regido por la diferencia genérica y que se define a través de estructuras binarias patriarcales, o en otras palabras, “the prison house of patriarchal language”¹⁷.

Este estudio pretende explorar estas cuestiones dentro del contexto de la mujer escritora en el siglo XX y en relación a la obra poética de la argentina Alejandra Pizarnik (1936-1972) y la novela *La nada cotidiana* de la cubana Zoé Valdés (1959-). Alejandra Pizarnik escribe su mundo interior femenino reprimido y mutilado, expresando un flujo de emociones a través de su frustración o cólera interna, desembocando en un lenguaje que proyecta locura o histeria, pero que a su vez puede interpretarse como una voz de protesta contra las estructuras patriarcales que la reprimen. La selección de varias de sus poemas en *Obras completas* (1968) revelan las varias voces de protesta de la autora. Por su parte, a través de la elección de la novela *La nada cotidiana* (1995) de Zoé Valdés, la autora cubana consigue a través del discurso erótico, transmitir la subjetividad femenina de su protagonista y su empoderamiento, además de transmitir un mirada diferente a la del discurso hegemónico (masculino). De este modo, el erotismo se convierte en una estrategia para invertir los roles de género y otorgar agencia a la mujer.

Los procesos de escritura de estas dos mujeres ocupan una posición central, y aunque diferentes en estilo, las hermana su agenda feminista: un lenguaje subversivo, antipatriarcal y antirrepresor, produciéndose una oposición entre la visión masculina y la visión femenina de la feminidad y, en definitiva, un cambio de paradigma en la literatura femenina de la tradición.

¹⁴ PASTOR, B.: *Fashioning Cuban Feminism and Beyond*, New York, Peter Lang, 2003, p. 8.

¹⁵ CIXOUS, H.: *The Laugh of the Medusa*, p. 103.

¹⁶ *Ibidem*, p. 104.

¹⁷ MOI, T.: *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, 2002, p. 106.

El discurso poético de Alejandra Pizarnik: “el silencio no existe”

Tomando en cuenta las consideraciones teóricas expuestas y, en primer lugar, explorando con atención la escritura (femenina) de Pizarnik, se podría asociar la historia de la mujer con la historia de la locura/histeria. Derrida cuestiona si se puede escribir sobre la locura dentro de los confines de un lenguaje construido sobre la razón y el orden dominante (patriarcado), que en su opinión, ha establecido “madness beyond the boundaries of reason, and therefore language”. Para escribir una historia de “locura”, Bassnett propone dos opciones para la mujer, o bien permanecer en silencio o aprender y adoptar el lenguaje histérico “an interrupted and forbidden discourse”¹⁸. Pizarnik se enfrenta a este dilema en su intento de escribir como mujer—escribir su mundo interior femenino reprimido y mutilado a través de una lenguaje liberador. La poeta expresa un flujo de emociones a través de su frustración o cólera interna, desembocando en lenguaje que proyecta locura o histeria, que a su vez puede interpretarse como una voz de protesta contra una sociedad que no la entiende. Como Margaret Whitford apunta: “La histeria habla a través de gestos paralizados, de un discurso imposible y prohibido... habla como *síntomas* de un no poder ser expresado ni tampoco ser expresado a nadie”¹⁹.

Para la poeta argentina, su poesía se convierte en el mismo aire que necesita para respirar, en la rendija para liberarse del yugo cultural que la victimiza como mujer y escritora: “La poesía es el lugar donde todo sucede [...], la poesía se desentiende de lo que no es libertad o su verdad [...]”²⁰. Pizarnik es la poeta por excelencia que ha sabido captar la problemática del proceso de comunicación en la expresión de la complejidad del pensamiento y la emoción humanos a través de un lenguaje de liberación. La escritura de la autora se plasma fragmentada, silenciada, interrumpida. Bassnett, en un estudio sobre Pizarnik, la compara con Sylvia Plath, y destaca que la obra de ambas poetisas es como un poema en múltiples fragmentos: “Both created what can be described as a continuous poem in multiple fragments, with interconnected patterns of imagery coloured white, red, and black”²¹.

¹⁸ BASSNETT, S. (ed.): *Women Writers in Latin America*, pp. 127-128.

¹⁹ WHITFORD, M. (ed.): *The Irigaray Reader*, Oxford, Blackwell Publishers, 1992, pp. 77, 138: «La histeria habla a través de gestos paralizados, de un discurso imposible y prohibido... habla como *síntomas* de un “no poder ser expresado a nadie o ni siquiera ser expresado”. Y el drama de la histeria es que se encuentra esquizóticamente entre ese sistema gestual, ese deseo paralizado y aprisionado dentro de su cuerpo, y un lenguaje aprendido en el contexto familiar, en la escuela, en la sociedad, que no es consecuencia—ni tampoco una metáfora para—las “convulsiones” de su deseo. Tanto el mutismo como la mimesis son por tanto expresiones de histeria», p. 138. [La traducción es mía].

²⁰ “Prólogos a la antología consultada de la joven poeta argentina” (1968), *Obras completas*, 367) Recopilado más tarde en PIZARNIK, A.: *Obras completas. Poesía y prosas*, prólogo de Silvia Baron Supervielle, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1990.

²¹ BASSNETT, S. (ed.): *Women Writers in Latin America*, p. 129.

La misma poeta exclama en su “El poema que no digo”:

El poema que no digo
El que no merezco
Miedo de ser dos
Camino del espejo:
Alguien en mí dormido
Me come y me bebe²².

Pizarnik encuentra el único lenguaje existente (el lenguaje logocéntrico) inadecuado para comunicar lo que ella, como mujer y escritora, quiere decir y transmitir. En realidad, se siente incómoda ante su propio discurso poético. Las observaciones de Francisco Lasarte destacan cómo Pizarnik “traza la relación paradójica con la palabra” y cita a la poeta en carta a Ivonne Bordelois con fecha del 22 de febrero de 1963:

Palabras. Es todo lo que me dieron. Mi herencia. Mi condena. Pedir que la revoquen. ¿Cómo pedirlo? Con palabras. Las palabras son mi ausencia particular. Como la famosa muerte propia hay en mi ausencia autónoma hecha de lenguaje. No comprendo el lenguaje y es lo único que tengo. Lo tengo si pero no lo soy²³.

La poesía de Pizarnik se transmite autoritaria y liberadora a través de silenciamientos y fragmentaciones. La elaborada técnica estilística a la que recurre Pizarnik es el silencio como voz propia: no es importante solamente lo que se dice, sino lo que no se dice. Como ella misma admite en su poema “Palabras”: “En mi el lenguaje es siempre un pretexto para el silencio”. Ana Soncini explora admirablemente la elocuente forma de silencio que emerge en toda la obra de Pizarnik como “[...] un significado ulterior no explicado por las palabras, una especie de poético no dicho, que debe entenderse no tanto como reticencia o impresión, sino como cuota de silencio introducida en el interior de la palabra misma. Esta última surge del silencio, como si fuera un don enviado de éste, y se manifiesta como un acontecimiento fugaz que interrumpe el *continuum* representado por el mismo silencio. El discurso poético, por lo tanto, no es una corriente continua sino que, al contrario, está caracterizado por la intermitencia y la suspensión”²⁴. Los silencios conviven con palabras aisladas en muchos poemas de la autora. El énfasis en ciertas palabras es significativo y lleva al lector a querer indagar más allá de las mismas palabras para descubrir como el lenguaje es un constructo cultural y, por tanto, una fuerza manipuladora y subyugadora.

²² “El poema que no digo”, colección *Árbol de Diana*, 1962.

²³ LASARTE, F.: “Mas allá del surrealismo: la poesía de Alejandra Pizarnik”, *Revista Iberoamericana*, nº 125 (1983), p. 868.

²⁴ SONCINI, A.: “Itineraria de la palabra en silencio”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 485-486 (1999), 7-15, p. 8.

En su colección *Árbol de Diana* (1962), a pesar de desprenderse un cierto optimismo, asoma el tema de la oscuridad y la penumbra, así lo corrobora el poema “Ella se desnuda en el paraíso”: “ella se desnuda en el paraíso / de su memoria / ella desconoce el feroz destino / de sus visiones / ella tiene miedo de no saber nombrar / lo que no existe”. Los versos de este poema nos transmiten la carencia de un futuro o visión en el YO pizarnikiano y un refugio en el pasado, en “la memoria”, casi como una parálisis que le impide avanzar hacia delante. Este retroceso se refleja en el espejo de su poesía: Pizarnik siente que hay una parálisis en la evolución del lenguaje y de ahí que decida recurrir al lenguaje del silencio, como el único “lenguaje” sobre el que ella puede recuperar su control. Así queda elocuentemente plasmado en el poema “Sólo un nombre”: “alejandra alejandra / debajo estoy yo / alejandra”.

Pizarnik se revela comprometida con su constante batalla de expresar su propio mundo (femenino), escribiendo desde la periferia, desde fuera de las restricciones hegemónicas masculinas, en su estado de exiliada y su dilema de identidad sexual²⁵. Lo que quiere expresar no puede quedarse confinado dentro del sistema convencional de las normas gramaticales y sintácticas del único lenguaje al que tiene acceso.

El discurso de Pizarnik revela un discurso repleto de castraciones y fragmentaciones, que se proyectan en silencios en paréntesis, omisiones de palabras, espacios en blanco, ausencia de puntuación, elipsis y en palabras cargadas de ambigüedad. El lenguaje se descubre incapaz de incluir y representar a todos y todo. Los siguientes versos de su poema “Salvación” son reveladores de esta técnica tan recurrente en la poesía pizarnikiana.

Ahora
es la carne
la hoja
la piedra
perdidos en la fuente del tormento
como el navegante en el horror de civilización
que purifica la caída de la noche.

Se puede ver cómo “la hoja” y “la piedra” no van precedidos del verbo “ser” (existir), casi como si no tuvieran el mismo valor que “carne”, que va precedida de “es”. Este ejemplo de elipsis del verbo SER nos remite a la crítica que Pizarnik quiere transmitir con respecto a la sociedad que excluye a unos y favorece a otros, y en esencia como a ella misma no se le permite SER / EXISTIR como un ser con todos sus derechos. Incluso se podría argumentar, que la misma autora se ha convertido en una identidad mutilada, que no puede sentirse como un todo

²⁵ BASSNETT, S. (ed.): *Women Writers in Latin America*, p. 40.

identitario, al haber internalizado la visión fragmentadora de la sociedad que la circunda: se observa como un personaje socialmente marginado en una nación de valores perversos. De ahí que en “En esta noche en este mundo”, Pizarnik no se impersonaliza dirigiéndose a sí misma en tercera persona en lugar de primera persona “yo”: “Mi persona está herida/ mi persona del singular”.

La fragmentación de la voz de Pizarnik así se proyecta a través de innumerables referencias al silencio y a la exclusión. Elaine Showalter destaca la importancia de los silencios en la literatura escrita por mujeres²⁶. Los silencios ofrecen implícitas interpretaciones feministas no solamente en nombre de las experiencias individuales de las autoras, sino en nombre de la invisibilidad y el silenciamiento a los que están sujetas las mujeres. Los versos de la autora argentina representan un legado imperecedero de cómo los silencios pueden ser tan elocuentes como las mismas palabras. Asimismo, no hay que olvidar que la escritura de Pizarnik y su estilo camaleónico con su consciente estilo censurante y puntuación peculiar desafían las convenciones literarias del lenguaje del patriarcado, regidas por la simetría y la lógica.

Estas expresiones de silencio pueden remitirnos no sólo a la voz frustrada de la autora y la prohibición y censura cultural de la que es víctima (y, como consecuencia, su auto-censura) sino también a su sentimiento de alienación social y la infravaloración y marginación que ella enfrenta: Pizarnik, una “esquizofrénica certificada”, tuvo que enfrentar muchas exclusiones en la sociedad, no sólo a nivel social, sino también sexual y personal.

Como mujer, lesbiana e hija de emigrantes del Este de Europa, se la marginó por su género y su sexualidad y se sintió “exiliada”: su historia perdida. Fiona Mackintosh apunta que el Yo poético en la poesía de Pizarnik y la voz narradora de sus diarios nos transmiten “a desperate sense of non belonging” y añade que “those feelings are parallel to those of her poetic person who suffers the ultimate non-belonging in exile from language and linguistic communication itself”²⁷.

En “En esta noche, en este mundo” la escritora argentina se rinde a la aparente futilidad del lenguaje: “todo lo que se puede decir es mentira / el resto es silencio / sólo que el silencio no existe”. En varios momentos en sus poemas, parece sentirse forzada a aceptar el silencio. Este silencio sin embargo está sobrecargado de parálisis; cada vez que la autora se expresa, intenta inscribir su voz en un mundo (masculino) donde ella, como mujer, es silenciada y fragmentada. En una entrevista en 1967, la poeta explica que “el lenguaje no puede expresar la realidad adecuadamente” y en este poema se desvela elocuentemente su crítica: “langua-

²⁶ SHOWALTER, E.: “Feminist Criticism in the Wilderness”, p. 53.

²⁷ MACKINTOSH, F.: *Childhood in the Works of Silvina Ocampo and Alejandra Pizarnik*, London, Tamesis, 2003, p. 6.

ge is castrating”²⁸. Se podría deducir que Pizarnik siente que el lenguaje que se nos imputa desde que nacemos es limitante al infundirnos formas culturalmente “aceptadas” y “prohibidas” de comportamiento según nuestro género y nuestro estatus social. En otras palabras, el lenguaje se erige como una imposición social sobre el individuo, no se nace con él, y en el acto de hablar o escribir, se reprime la libertad natural de expresión, restringiéndose a una doctrina construida: “el fracaso de todo poema/ castrado por su propia lengua”. Además la selección de las palabras en estos versos también trasluce ausencia: el verbo “castrar” inmediatamente sugiere sexo y genitales y podría interpretarse como una protesta elocuente contra el lenguaje falocéntrico, como usurpador de cualquier identidad sexual o genérica que no sea la que culturalmente impone como única y absoluta—la heterosexualidad, la feminidad patriarcalmente definida y el papel subalterno de lo femenino. La primera estrofa dice “todo lo que se puede decir es mentira”. Estas palabras cuestionan si existe algo dentro o antes del lenguaje, es decir, antes de que la traición de las palabras sea pronunciada. La poeta continúa diciendo que “el resto es silencio / solo que el silencio no existe” En este caso, Pizarnik parece revelarse como “silencio” o transparente para la sociedad. Ella existe en el subtexto, no es la “mentira” del lenguaje (patriarcal). Su “diferencia” la aliena y la excluye socialmente, tal y como queda explícito en el lenguaje: “no / las palabras / no hacen el amor / hacen la ausencia”.

En su poema “Silencios”, Pizarnik confiesa que “sólo me oigo” y así, subraya la exclusión del mundo social y lingüístico. Ella no pertenece a, ni concuerda con, el lenguaje ni las ideas de un país sin compromiso y sólo se siente íntimamente conectada a sus pensamientos—“el silencio” que otros no pueden controlar o censurar. La imagen de “la noche” desempeña un papel relevante en relación con “el silencio” y evidentemente es un espacio temporal que la autora valora—un tiempo “donde todo es posible”. La noche, para Pizarnik, es el tiempo en que el silencio puede existir: “extraordinario silencio de esta noche” es cuando puede escapar del discurso vacío del día y estar armónicamente sola con sus propios pensamientos, comunicar sus verdaderas emociones, sujetas, fuera de dicho espacio temporal, a la prohibición y la anulación. El tema de la noche es una constante en su poesía, y plantea el porqué la poeta apenas alude al concepto del día. Su poesía favorece la oscuridad y al no hablar de la luz, Pizarnik logra mantener su control sobre el lenguaje (masculino) en el que se inserta: “Ahora / la muchacha halla la máscara del infinito / y rompe el muro de la poesía”. La autora no explica las razones para “rompe[r] el muro de la poesía” y así controlando la expresión. Pizarnik obviamente siente la necesidad de reconstruir las barreras de la poesía, a modo de denunciar las restricciones que ella siente al escribir. Además el verbo “romper” no solo sugiere la idea de “derrumbar”, sino también de “abrirse paso

²⁸ BASSNETT, S. (ed.): *Women Writers in Latin America*, p. 3.

por” los convencionalismos literarios que la tradición se ha encargado de erigir como absolutos. De este modo, Pizarnik logra “inscribirse” y “crear su propio espacio” en un contexto social que la excluye por su sexo, por su género y por su pluma.

En “Esa noche en este mundo”, Pizarnik habla de “el sueño de la infancia”, que podría verse como una alusión al retorno a su infancia como etapa de inocencia, cuando su género y la indefinición de su sexualidad estaban libres de cualquier censura o juicio social. Asimismo, afirma que “en la orilla de la noche / el amor es posible”. Estas palabras parecen ser una alusión a como en la luz pública del día la censura y la prohibición la anula, el silencio y el anonimato de la noche le ofrece un espacio de libre expresión identitaria. La noche adquiere en la poesía de Pizarnik un carácter protagonista, casi personificado. Curiosamente, sus poemas están exentos de personajes (excepto el Yo poético). La noche se convierte en varios momentos en su compañera silenciosa que no puede contestarle en palabras. En “Palabras” la poeta condena el lenguaje y el discurso como “un decir forzado, un decir sin salida”, que nos remiten a la falsedad y las restricciones del lenguaje (masculino). Considerando que Pizarnik se suicidó a los treinta y seis años y que el suicidio es todavía una ofensa capital en Argentina²⁹, se podría deducir que Pizarnik tenía la esperanza de que la muerte liberaría su cuerpo atrapado y mutilado, la rescataría de su dolor y desesperación: “She also returns over and over to states of being: to silence, homelessness, exile, absence, to innocence, hope, waiting and finally, to death. Hers is a poetry about desperate longing for love, about waiting for something or someone who never comes”³⁰.

La poesía de Pizarnik es excepcional por varias razones, pero lo más importante fue el hecho de que escribió sobre ESCRIBIR. Escribió sobre el lenguaje y a través de las estrategias lingüísticas que pueden emplearse como método de comunicación y liberación. Su poesía puede describirse como destructiva y a la vez re-creativa. A través de fisuras y fragmentaciones discursivas, Pizarnik logra subvertir el lenguaje y definirlo como ella desea, permitiendo articular e inscribir su voz (e identidad) femenina. Las barreras culturales que la desposeen de voz e identidad propia, la fuerzan a crear su propio lenguaje, que le permite abrir fisuras para que su voz pueda ser escuchada. Por ello, el silencio se convierte en la poesía de Pizarnik en un arma de doble filo, aunque por una parte puede mostrarse como un estado de sumisión, también puede erigirse como una “voz” poderosamente desafiante y liberadora. Su poesía es de naturaleza inquisidora, que sólo puede ser entendida a través de lo que se dice y no se dice—paradigmas imprescindibles para valorar y apreciar la obra de Pizarnik.

²⁹ FOSTER, D. W.: “The Body in the Poetry of Pizarnik”, *Hispanic Review*, 62.3 (1994), 319-347, p. 321.

³⁰ *Ibidem*, p. 6.

Como el personaje fantástico de *Alicia en el País de las Maravillas* deslizándose por el agujero de la madriguera, la autora se desvanece en sus poemas casi en el olvido. En varios de los poemas de Pizarnik se observa una intertextualidad patente con la obra de Lewis Carroll. Por ejemplo, en su poema “El centro del mundo”, Pizarnik narra el evento en que Alicia debe beber un líquido de una botella para reducir su tamaño y poder atravesar la puerta al jardín que solo puede vislumbrar. En este poema la protagonista recibe el nombre ambiguo de “A”, implícitamente refiriéndose tanto a Alicia como a Alejandra en su papel, y a la vez reforzando el vínculo de identificación con el personaje de Carroll. El lugar que “A” desea penetrar es un bosque—“un pequeño lugar perfecto”, el paraíso que ha estado buscando, pero su gigantesca figura le impide pasar por la puerta que conduce a dicho lugar; por ello debe reducir su tamaño y encontrar la llave que abra la puerta para pasar al otro lado. El poema “El despertar” alude a esa transición como medio para “pasar a la otra orilla” a través de una puerta: “¿Cómo no me extraigo las venas / y hago con ellas una escala / para huir al otro lado de la noche?”. La idea de cruzar la noche “para huir al otro lado” tiene reminiscencias de los relatos de *Peter Pan*, otra historia infantil que narra la historia de un niño que vive feliz en un mundo imaginario, donde no pasa el tiempo. Como Alicia en “Alicia a través del espejo”, Pizarnik se imagina atravesando un espejo para adentrarse en otro mundo, y para hacerlo debe encontrar la puerta oculta que la lleve a su jardín. Esta puerta queda simbolizada a través de la noche y del espejo en su poesía.

Una lectura cronológica de sus poemas revela ciertos cambios y evolución dentro de ellos. Las preguntas e incertidumbres que asomaban en sus más tempranos poemas, son ahora reemplazadas en diferentes momentos, no con respuestas, sino con simples afirmaciones: “Estoy en no poder más / no puedo más de no poder más / ningún hombre es visible / nadie está en ningún jardín”. Estos versos que corresponden a diferentes momentos y poemas son reveladores en sí: La poeta finalmente parece haber aceptado la realidad que la circunda—realidad de la que ha tenido plena conciencia desde el principio, pero se negaba a reconocer: que ciertas cosas no se pueden contestar ni justificar. En su poema “A Modo de Tregua”, la autora deja patente esta comprensión final: “Si no entiendo / si vuelvo sin entender/ habré sabido qué cosa es / no entender”. De este poema se desprende el sentimiento de aceptación de la autora, tal y como se sugiere por el uso de la palabra “tregua” en el título. Parece que Pizarnik ha llegado al final de la búsqueda de respuestas y está preparada a aceptar la realidad como es: “basta de querer entender el sufrimiento”. Con todo, quisiera argumentar que estos últimos poemas no son indicadores de su abdicación o derrota. Por el contrario, esta toma de conciencia del mundo en la que esta inmersa le ha abierto la puerta a la solución que con tanto empeño recorre sus poemas: que este mundo es un lugar árido, rígido e indómitamente normatizado, en el que nunca llegará a su plenitud humana y en

el que “la locura” de su pluma nunca podrá dejarse paralizar. Por ello, su decisión de tomar la iniciativa de abandonar este mundo para acceder a su jardín, donde podrá estar libre de todas los yugos culturales que sufre en la tierra baldía de su existencia terrenal. Ese lugar utópico, o jardín, como ella lo llama, es el espacio que la escritora ha anhelado en todo su viaje poético y que para penetrar en él debe traspasar una puerta que solo ella puede abrir: la puerta de la muerte.

La imagen del espejo en la poesía de Pizarnik parece adquirir la forma mítica de la puerta a través de la que el alma se libera de su cuerpo atrapado, “pasando” al otro lado.³¹ Por tanto el suicidio de Pizarnik puede considerarse no como una rendición o derrota. La “tregua” que se dio en busca de su “jardín” a lo largo de su trayectoria poética ha llegado a su final; la poeta ha comprendido finalmente que el único jardín que puede encontrar es atravesando la puerta que le conducirá de su existencia terrenal a su Otra existencia. Pizarnik ha realizado la culminante expresión existencial al quitarse su propia vida y darse una nueva. En términos lacanianos, la muerte de la escritora puede interpretarse como un re-nacimiento—un tipo de reencarnación en un cuerpo que no la sofoca ni la fragmenta. Por todo ello, se podría concluir que la constante búsqueda de Pizarnik por encontrar un lenguaje que le permitiera expresar su verdadera voz, articular su auténtica identidad femenina fue victoriosa: la liberará de las restricciones, expectativas y juicios de la sociedad. Su experiencia poética—y vital—representó una incansable exploración de todas las posibilidades para diseñar un nuevo lenguaje a través de su poesía. Es en sus últimos poemas que Pizarnik parece haber encontrado la respuesta a esa exploración: decidir su propio destino y optar por dejar de sufrir.

Me gustaría clausurar este estudio, adhiriéndome a las palabras de Juan Malpartida, quien logra captar con admirable precisión la esencia de la obra de Pizarnik:

Escribir se convierte para Pizarnik en una ceremonia que hace patente el vacío. Sin embargo, de esa ausencia ha surgido el poema, la palabra que la defiende del miedo, que la libera. Martirizada por su propia identidad, llevó las palabras al meollo de su conflicto: las palabras son espejos que le devuelven su imagen fragmentada³².

El discurso erótico en La nada cotidiana de Zoé Valdés: metáfora de libertad

En contraposición con el discurso liberador de los silencios y la fragmentación de Pizarnik en la primera parte del siglo XX, se edifica el discurso erótico feme-

³¹ CIRLOT, J. E.: *A Dictionary of Symbols*, trad. por Jack Sage, 2a edición, London, Routledge, Kegan & Paul, 1971, p. 211. “As a symbol [...] [at] times, it takes the mythic form of a door through which the soul may free itself ‘passing’ to the other side: this is an idea reproduced by Lewis Carroll in *Alice Through the Looking Glass* [...]”.

³² MALPARTIDA, J.: “Alejandra Pizarnik”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 485-486 (1999), 39-41, p. 40.

nino en *La nada cotidiana* (1995) de Zoé Valdés, escrita a finales de siglo durante el Período Especial en Cuba. Esta novela finalizada fuera de Cuba y publicada en España en 1995, ofrece un cambio de paradigma en la narrativa cubana en el contexto de los cambios políticos y sociales que tienen lugar en la isla durante el denominado Período Especial. La novela es representativa de una nueva manera de escribir la nación y el cuerpo femenino.

La evolución de la expresión femenina a finales de siglo ofreció una propuesta de discurso alternativo: el discurso erótico aparece como una estrategia femenina y feminista con el objetivo de explorar la feminidad, denunciar el sistema patriarcal y reconstruir el cuerpo femenino, como lugar de resistencia a fuerzas represoras. El eroticismo en las narrativas de mujeres escritoras cubanas en el exilio es una estrategia comúnmente utilizada como metáfora de libertad. Es el punto de partida hacia una declarada transgresión de las normas culturales represivas y el principio de la autodefinición para la mujer escritora, la reconstrucción de su identidad femenina, incluso hasta el punto de dar voz a, y celebrar, sus propios deseos y sus cuerpos.³³

En este estudio los conceptos de sexualidad y erotismo aparecen nítidamente diferenciados, adhiriéndonos a la definición que establece Octavio Paz en su obra *La llama doble: amor y erotismo*:

En la sexualidad, el placer sirve a la procreación; en los ritos eróticos el placer es un fin en sí mismo o tiene fines distintos a la reproducción. [...]. La sexualidad es animal; el erotismo es humano. Es un fenómeno que se manifiesta dentro de una sociedad y que consiste, esencialmente, en desviar o cambiar el impulso sexual reproductor y transformarlo en una representación³⁴.

En *La nada cotidiana* la sexualidad aparece conectada a la performatividad de lo erótico, al proceso de autodescubrimiento, y la reproducción está excluida del acto sexual. El erotismo, como se demostrará a continuación, aparece en esta novela como una estrategia discursiva efectiva para subvertir el discurso patriarcal—discurso que en esta novela aparece ligado al discurso del poder, y más concretamente en este caso, a la revolución cubana de 1959.

El proceso de escritura se produce cuando la protagonista femenina adquiere agencia y su discurso ocupa una posición central. Este proceso indica un trayecto paralelo de autodescubrimiento que está íntimamente ligado a la exploración de su sexualidad. Comparto con González Abellás la idea de que *La nada cotidiana* y otras novelas de Valdés se caracterizan por su agenda feminista, ya que “se centran en el papel de la mujer dentro de la familia y la sociedad y también en el control y

³³ Entre las escritoras latinoamericanas que han explorado el eroticismo de la mujer en busca de su propia identidad, cabe destacar especialmente a Luisa Valenzuela, y Rosario Ferré.

³⁴ PAZ, O.: *La llama doble: amor y erotismo*, Barcelona, Seix Barral, 1993, pp. 11, 106.

la exploración de su sexualidad”³⁵. El cuerpo femenino se constituye en receptor del contexto socio-histórico y también en un elemento de autodefinición de la mujer.

La nada cotidiana es el “inicio de una escritura antipatriarcal, antiautoritaria y subversiva”³⁶. El discurso erótico y dialógico de esta novela es incuestionablemente subversivo por la polifonía de voces que interactúan entre sí. El carácter dialógico del primer encuentro sexual de la protagonista femenina, Yocandra, con el Nihilista es expuesta por la voz narradora de forma elocuente: la relación erótica se convierte en un encuentro recíproco entre dos sujetos, aunque la narrativa siempre se expone desde la óptica femenina.

Esta dialogía se consigue a través de la polifonía de voces que interactúan entre sí, a través de la intertextualidad, del “autocanibalismo textual”³⁷. Por ejemplo, el personaje femenino de Yocandra—como otros personajes—que reaparece en varias de las novelas de Valdés, se descubre como un personaje fluido, en constante proceso de transformación. La naturaleza dialógica de esta novela también se consigue a través de la ironía y el humor. Es a través del humor que Valdés consigue una mascarada de las diferencias sexuales y de género, vertiendo el eroticismo en el proceso creativo de la escritura. La protagonista femenina, a través del humor, se apropia y trasgrede una estrategia patriarcal, reduciendo el cuerpo femenino a sus órganos sexuales. Yocandra convierte su “himen” en una metonimia del cuerpo femenino, pero va más allá, al adoptar un papel agente que se opone al de los genitales masculinos y cuya acción de matar simboliza el rechazo del sistema patriarcal: “Un himen dispuesto a matar el primer pene que se atravesara en su camino. Salvo el amado”³⁸.

Se desvela un énfasis destacado sobre las relaciones sexuales que la protagonista tiene con sus diferentes amantes. El discurso erótico muestra y explora la subjetividad femenina de la protagonista y su agencia, su capacidad de acción como sujeto, además de exponer una mirada diferente. El cuerpo femenino no se proyecta objeto de la mirada masculina sino sujeto y, por el contrario, el cuerpo masculino se convierte en objeto de deseo de la mirada femenina. El erotismo sirve así para invertir los roles de género, convirtiéndose en un contradiscurso erótico que cuestiona el discurso erótico masculino, que como Lucienne Frappier-Muzur argumenta, en la escena erótica se asigna la posición dominante al hombre y el papel sumiso a la mujer³⁹.

³⁵ GONZÁLEZ ABELLÁS, M: *Visiones de exilio: Para leer a Zoé Valdés*, Lanham, MD, UP of America, 2008, p. 59.

³⁶ *Ibidem*, p. 61.

³⁷ *Ibidem*, p. 62.

³⁸ VALDÉS, Z.: *La nada cotidiana*, 39.

³⁹ FRAPPIER-MAZUR, L.: “Marginal Canons: Rewriting the Erotic”, *Yale French Studies*, 75 (1988), 112-28, p. 114.

Al inicio de la novela el discurso erótico se convierte en una metáfora de la represión ejercida por el hombre hacia la mujer dentro del sistema patriarcal. En esta novela la protagonista rechaza el nombre que su padre le ha asignado, Patria, tanto por razones ideológicas como porque también su primer amor lo rechaza. Irónicamente, este hecho representa su subordinación al orden patriarcal, representado por la figura del primer amor de la protagonista, que sustituye a la figura paterna:

¿qué sentido tiene llamarse [Patria]. [...] Y porque fue él, mi primer amor, el de mis dieciséis años, el que me desposó, y después nos divorciamos [...]. Y al cabo del tiempo, y de tantos maridos, ahora es mi amante, el que alterno con el Nihilista, el otro, el joven, al que de verdad amo hoy por hoy. [...] Al principio fue eso, cuando me presenté se rió a carcajadas. ¿Cómo podía él acostarse con la Patria? ¡Ni muerto! Esa noche, él mismo me vistió correctamente con mi uniforme escolar, y añadió que cuando me cambiara el nombre regresara a verlo⁴⁰.

La protagonista adopta el discurso patriarcal para poner de relieve un cambio en las relaciones de poder. Ahora la protagonista es la que asume el rol de sujeto activo. Sin embargo, la estructura patriarcal vuelve a establecerse con su amante el Traidor. Como declara la protagonista:

El Traidor desvirgó mi inocencia, si hoy soy despiadada es por su culpa. Era el destinado a violar mis sueños y lo hizo cruelmente. Era el que debía mentirme y me mató a mentiras. Era el que marca, y aquí estoy cubierta de cicatrices. Él nunca lo sabrá, no está preparado⁴¹.

No solo el Traidor, sino una gran parte de los personajes masculinos, exceptuando al Nihilista y al Lince, se proyectan con características negativas, siempre imponiéndose a Yocandra. Los personajes masculinos como el padre de Yocandra, el Traidor, Machoqui, el mulato de ojos verdes son personajes que no evolucionan a lo largo de la narración; son personajes poco fluidos. Esta falta de cambio en estos personajes funciona por analogía para denunciar la falta de cambios dentro del sistema mismo. Por ello, Valdés denuncia el sistema patriarcal, que constituye los cimientos del poder, que en este caso está simbolizado por la revolución cubana. “Valdés identifica discurso patriarcal/discurso político hegemónico en estos personajes [el padre y el primer marido de Yocandra], que se presentan en la novela como metonímicos de la revolución”⁴².

Yocandra asume el lenguaje patriarcal para reformularlo. En el capítulo “Las noches del Nihilista” de la novela, su relación con el Traidor, a través del erotismo se establece una estrategia dialógica para conocer al Otro (masculino) y un me-

⁴⁰ VALDÉS, Z.: *La nada cotidiana*, Barcelona, Emecé, 1995, pp. 29-31.

⁴¹ *Ibidem*, pp. 41-42.

⁴² FACCINI, C.: “El discurso político de Zoé Valdés: *La nada cotidiana* y *Te di la vida entera*”, *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, 7 (2002), n. pág.

canismo de liberación y de resistencia para la protagonista femenina frente a las fuerzas opresoras. En contraposición con su relación con el Traidor, su relación con el Nihilista es equitativa, manteniendo una relación erótica satisfactoria para ambos, ya que el Nihilista está desvinculado de las estructuras de poder revolucionario. Se trata de un personaje, cuya profesión como cineasta independiente que muestra el lado oscuro de la sociedad cubana ya lo erige desvinculado de las estructuras de poder revolucionario, además de ser un ser marginal que asimismo se desconecta de la realidad a través del consumo de drogas. El Nihilista es un personaje dialógico per se, en constante evolución a lo largo de la novela y siempre se nos proyecta como un personaje dialógico.

La narrativa se descubre cargada de humor al presentarnos las escenas eróticas entre Yocandra y el Nihilista: “Miro el reloj [...]. Estoy congelándome desnuda, esperando al Nihilista, con los pezones erizadísimos, los pies arrugados, contraída, la carne de gallina. Y Peter Frampton cantando *Show me the way*”⁴³. La descripción de la primera relación sexual de Yocandra con el Nihilista resalta la naturaleza dialógica de la misma—una relación de igualdad entre sujetos y carente de cualquier matiz que revele una relación de poder, pero siempre transmitida desde la mirada femenina. La relación erótica entre Yocandra y el Nihilista reflejan la esencia del acto erótico, tal y como lo define Georges Bataille, para quien el amante deja de ser un personaje subyugador y tanto el hombre y la mujer se convierten en sujetos del acto erótico, en una relación de reciprocidad⁴⁴. La narradora otorga a la protagonista femenina de la escena erótica la agencia de su mirada femenina que recorre el cuerpo masculino:

Cuando él se desnudó, su cuerpo griego me dejó pasmá.[...]. Brazos musculosos, pero sin aspavientos, muñecas fuertes, manos suaves y largas [...]. Este hombre se me antojaba una exquisita obra de arte por fuera y por dentro. Porque es tierno, paciente y pacífico. Su voz nunca se altera en lo más mínimo. Es mi amante, no mi verdugo⁴⁵.

Valdés contrasta el adoctrinamiento oficial con el proceso de autodescubrimiento que Yocandra experimenta en sus relaciones con los hombres. Este proceso llega a su punto culminante cuando Yocandra consigue escribir y asumir su pasado y entiende la sociedad que le circunda. En su relación con el Traidor, este proceso de aprendizaje se representa eróticamente, pero tiene también connotaciones negativas ya que supone que Yocandra se convierte en esclava de su amante: “él ordenaba y yo cumplía al pie de la letra. Yo era una extensión de su pensamiento”⁴⁶. En esta relación monológica, Yocandra no ha evolucionado

⁴³ VALDÉS, Z.: *La nada cotidiana*, p. 130.

⁴⁴ BATAILLE, G.: *Eroticism*, p. 34.

⁴⁵ VALDÉS, Z.: *La nada cotidiana*, p. 137.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 44.

como sujeto femenino. La narradora incluso enfatiza cómo la mujer perpetúa el orden patriarcal, al igual que el hombre. Yocandra afirma: “yo cumplía cada orden por amor. Para mí, así debía amarse, eso era el amor”⁴⁷. Este personaje experimenta la represión a todos los niveles: social, político y personal. El microcosmos del apartamento donde convive con el Traidor refleja la represión ejercida en el macrocosmos de la sociedad patriarcal, de la cual el matrimonio es su máximo exponente.

La protagonista femenina condena y critica las desigualdades de género y expone el matrimonio como un encarcelamiento para la mujer. Su boda representa todo lo que ella no quiere:

Casada por el Palacio. Sin traje, sin brindis. Pero con fotos. [...]. Lo importante es el papel, el certificado de matrimonio donde consta que el escritor futuro diplomático posee una mujer, digo, una “compañera”. Y las fotos que son la prueba más evidente de nuestro feliz y auténtico casamiento⁴⁸.

Valdés nos transmite un elocuente subtexto para que prestemos atención al discurso de la narradora, que no se corresponde con lo que quiere decir. Las fotografías simbolizan lo que para la protagonista significa el matrimonio: una simple imagen capturada en el papel.

La voz narradora de esta novela adopta la posición tradicional atribuida normalmente al hombre en la ficción erótica, reivindicando así su derecho a ser sujeto de tal enunciación y, además, reivindicar que su discurso ocupe una posición central dentro del discurso de la nación. De este modo, se recontextualiza el concepto tradicional de la masculinidad desde una óptica femenina.

En el momento en que Yocandra se desprende de su mascarada, de su identidad performativa, se inicia un proceso de autodescubrimiento que conlleva un enfrentamiento con su identidad dividida en busca de su identidad auténtica (femenina) que no deja de ser un acto y proceso heroicos, pero a la vez complejos: “Mis ojos casi sangran de lágrimas. [...]. No pueden ocurrirme tantas cosas al mismo tiempo. Y sin embargo, parece como si nada ocurriera, como si desde que nací hiciera lo mismo, callarme, estallar, llorar. Callarme, estallar, llorar. He roto mi pasividad”⁴⁹. En el momento que la protagonista logra su autodescubrimiento, también descubre la sociedad que la oprime y la censura. Aunque asume el silencio que se le ha impuesto, toma conciencia que sólo es posible escapar de este silenciamiento a través del acto de escribir.

Yocandra, como cubana, se contextualiza dentro de la nación y toma plena conciencia de aquellas fuerzas sociales que la oprimen. De ahí, su denuncia de las

⁴⁷ *Ibidem*, p. 45.

⁴⁸ *Ibidem*, pp. 51-52.

⁴⁹ VALDÉS, Z.: *La nada cotidiana*, p. 156.

fuerzas del poder que intentan fabricar individuos carentes de individualidad, y en especial, a la mujer, de manera homogénea y monolítica:

Nací marcada por el deber transcendental. Debí ser fiel a mis progenitores. Debí ser fiel a la patria. Debí ser fiel a la escuela. Debí ser fiel a las organizaciones de masas y a las otras. Debí ser fiel a los símbolos patrios. Debí ser fiel a mis “compañeros”. Debí ser fiel a todo lo que no me fue fiel. Por exceso o por defecto. Queridos paternalistas, miren cómo me mata la fidelidad⁵⁰.

El hecho de que la protagonista empiece a escribir cuando sus dos amantes están en su apartamento y cuando ha enfrentado sus sentimientos hacia ellos muestra la íntima relación que se establece en esta novela entre el erotismo y el proceso de escribir:

Estoy ante un cuaderno rayado, devanándome los sesos. [...] Busco cualquier pretexto en cada mínimo objeto que me rodea para no seguir pensando más. Para no comprometerme con algo que no sé si podré hacer, si tendré ovarios: describir la nada que es mi todo. [...] Por eso chachareo y chachareo. Para impedirme comenzar. Para evitarme iniciar la frase. Para autocensurar las palabras que, como unas locas, unas putas, unas hadas, unas diosas, explotan desahoradas con la tinta de la pluma que mis dedos aprietan. [...] Dentro de las palabras que no sé más si soy yo quien las escribe. O si son ellas las que me escriben a mí⁵¹.

En definitiva, en *La nada cotidiana*, el erotismo, el placer y el deseo construyen el discurso narrativo. La protagonista femenina se reescribe a sí misma a través de las diferentes relaciones sexuales que tiene y su contexto social. A través de sus relaciones sexuales se proyecta la evolución identitaria de Yocandra, quien, a medida que avanza la narración, ejerce un papel activo contra la opresión patriarcal. El acto de escribir concede a la mujer la posibilidad de pasar de una posición marginal a ser eje del discurso. En esta novela la autora desafía el concepto de identidad cubana e identidad femenina y cuestiona toda noción fija de identidad. La sexualidad con el objetivo de la reproducción está ausente en el desarrollo identitario de la protagonista femenina, siendo el ingrediente erótico el que engendra un proceso creativo vital para Yocandra: la escritura. Esta novela exige un lector activo, sensible a los varios niveles de lectura del texto. Susan Sellers explica, apoyándose en la teoría feminista de Luce Irigaray, que hay dos caminos que las mujeres pueden tomar: por un lado, la mujer puede comprometerse a conseguir la igualdad con respecto al hombre, y así disfrutar de los mismos derechos económicos, sociales y políticos, pero no sin prescindir de la mascarada de la feminidad, tal y como ha sido diseñada e impuesta por el orden simbólico masculino. Por otro lado, la mujer puede optar por rechazar el sistema masculino de auto-representación y constituirse también en sujeto de su propio discurso. Desde una perspectiva irigarayana la creación de un Otro simbólico tendría im-

⁵⁰ *Ibidem*, p. 157.

⁵¹ *Ibidem*, p. 167.

plicaciones para ambos sexos, socavaría los fundamentos del sistema patriarcal y ofrecería la posibilidad de cambiarlo⁵².

En esta novela podemos identificar ambas posturas, pero con un énfasis en la creación de un discurso femenino agente y donde la protagonista es un personaje dialógico productor de discurso erótico que crea un lenguaje propio para construirse como sujeto autónomo y autorizar su posición de igual dentro de la sociedad cubana. Cuando Yocandra genera su propio discurso—un discurso de libertad—transforma el lugar que el patriarcado le había asignado.

Conclusión

El arduo proyecto de las escritoras feministas continúa siendo un proceso que no se ha completado, ya que el feminismo en general, como señala Pastor, ha recibido una recepción muy limitada en América Latina⁵³. Así lo corrobora Asunción Lavrín en su iluminador estudio *Latin American Writers*:

In the past—and perhaps even today—feminism in Latin America has not always been a popular cause. Deprecated by some intellectuals—male and female—it has received a tepid or outright cold reception among the majority of the population. [...]. The tension resulting from the desire to gain rights while at the same time preserving femininity and respectability is a constant topic in the works of male and female writers, feminist and antifeminist, and one that offers fascinating implications for cultural history⁵⁴.

Aquellos que intentaron cambiar las normas discriminatorias de la sociedad se convirtieron en víctimas de la misma. Sin embargo, a lo largo del siglo XX va apareciendo un número destacado de mujeres escritoras que tuvieron éxito en hacer oír sus voces en la esfera pública. Su escritura o, mejor dicho, su lenguaje, constituye un medio de inscribir la perspectiva femenina como un elemento central en la comprensión de la literatura latinoamericana. En palabras de Medeiros-Lichem:

The feminine voice in Latin America is alive and broadly represented through a community of writers who have explored the multiple layers of feminine experiences, who have gradually developed a means of challenging patriarchy in their social surroundings of the home and later on in the public space⁵⁵.

Asimismo, las observaciones de Elena Poniatowska sobre la mujer escritora en México puede similarmente aplicarse a la situación de la mujer escritora en América Latina en general:

⁵² SELLERS, S.: *Language and Sexual Difference: Feminist Writing in France*, Londres, Macmillan, 1991, p. 80.

⁵³ PASTOR, B.: "Cuba's Covert Cultural Critic: The Feminist Writings of Gertrudis Gómez de Avellaneda", *Romance Quarterly*, vol. 42, núm. 3, (1995), 178-89, p. 187.

⁵⁴ LAVRÍN, A.: "Some Final Considerations on Trends and Issues in Latin American Women's History", en A. Lavrín (ed.), *Latin American Women*, Connecticut, Greenwood Press, 1978, p. 320.

⁵⁵ MEDEIROS-LICHEM, M. T.: *Reading the Feminine Voice in Latin American Women's Fiction*, p. 206.

To be a woman writer [...] is still an arduous conquest; the public and the social sanction weighs on women's shoulders, and until very recently it seemed that one could count with the fingers those who believe that women's mind and creativity is intrinsically valuable and therefore an essential part of our civilization. It is even more: without it, ours cannot be called civilization⁵⁶.

En conclusión, las escritoras Alejandra Pizarnik y Zoé Valdés son ejemplos elocuentes del debate feminista latinoamericano⁵⁷. Su escritura constituye una búsqueda de la definición de su propia subjetividad y autodefinition, y su lenguaje se convierte en un medio de articulación de experiencia femenina y liberación. Así lo corrobora Rosario Castellanos:

El lenguaje va a ser el medio gracias al cual ella [la mujer], que era originariamente amorfa—en tanto que “segundo sexo” [...]—va a realizar la tarea de construir su existencia, va a arrostrar los riegos de la libertad, va a experimentar la angustia de la elección de una conducta⁵⁸...

El análisis de la poesía de Pizarnik y la novela *La nada cotidiana* de Valdés demuestra como dos mujeres escritoras en diferentes momentos del siglo XX crean diferentes discursos, pero compartiendo una ferviente agenda femenina/feminista, que descubren su transgresión como mujeres e intelectuales. Por una parte, la victoria de Pizarnik no fue pírrica, a pesar de la alineación, el sufrimiento y la fragmentación que experimentó y que transportó a sus poemas; tampoco el hecho de que decidiera poner fin a su vida con el suicidio. La intensidad del sentimiento de alienación, de desesperación y de fatalidad que encierra la escritura de la poeta argentina no tiene precedentes como imagen de fragmentación femenina. A pesar de su trágica y breve vida, será recordada como una de las poetas latinoamericanas más importantes del siglo XX, cuya escritura re-construye su auténtica voz femenina. Por otra parte, Valdés en su novela *La nada cotidiana* presenta el erotismo y el cuerpo como espacios en los que se origina un discurso que quiere ser dialógico en sus contenidos: un discurso alternativo y transgresor que se hace desde la reivindicación del cuerpo, de un “*locus femenino*”⁵⁹.

En esta novela se pone de relieve la creación de un Otro simbólico donde el discurso femenino ocupa el epicentro de la narración y donde la protagonista

⁵⁶ “Inaugural Speech at the conference Literatura Mexicana”, en M. T. Medeiros-Lichem, *Reading the Feminine Voice in Latin American*, 1993, p. 211.

⁵⁷ Las obras de otras autoras, que no hemos explorado en este estudio, tales como Victoria Ocampo, María Luisa Bombal, Teresa de la Parra, Cristina Peri Rossi, Domitila Chungara, Elena Garro, Rigoberta Menchú, Griselda Gambaro, Diamela Eltit, Marta Traba, solo por mencionar algunas, también revelan experiencias que se resisten a ser narradas, y su búsqueda radica en el lenguaje de lo no dicho] (La traducción es mía) (MEDEIROS-LICHEM, 1999, 211).

⁵⁸ “La mujer ante el espejo”, en M. T. Medeiros-Lichem, *Reading the Feminine Voice in Latin American*, p. 28.

⁵⁹ ORTIZ CEBEIRO, C.: “La narrativa de Zoé Valdés: Hacia una reconfiguración de la na(rra)ción cubana”, *Chasqui*, 27.2 (1998), 116-27, p. 120.

es un personaje dialógico productor de discurso (erótico) que crea un lenguaje propio para representarse y validar su posición de igual dentro de la sociedad. En suma, estas dos escritoras lucharon por transmitir su agenda feminista tanto a través de su Yo poético en el caso de Pizarnik como a través de sus personajes de ficción en el caso de Valdés. Como resultado, se convierte en una tarea imperativa para los estudiosos re-pensar el papel de la mujer escritora, no solo como sujeto de su propio proyecto histórico y artístico, sino como usuario del lenguaje, como practicante de convenciones literarias dentro de sus códigos socio-culturales correspondientes. La literatura femenina latinoamericana, por tanto, lleva la marca, en palabras de Díaz-Diocaretz, de la disidencia lingüística y política con un discurso de resistencia distintivo: “a resistance which is the source of writing”⁶⁰. Como argumentan Brígida Pastor y Lloyd Davies, la escritura femenina “inflects literary history as it shifts hitherto marginalized writing towards mainstream”⁶¹. En conclusión, los escritos de estas mujeres escritoras y de su propia experiencia vital, en definitiva, representa un legado promotor de cambio en la situación de la mujer: la estratégica conciencia discursiva de la voz femenina latinoamericana demuestra que el silencio no existe y el lenguaje del cuerpo es vehículo de libertad.

⁶⁰ DÍAZ-DIOCARETZ, M.: “I will Be a Scandal in your Boat”: Women Poets and the Tradition”, en S. Bassnett (ed.), *Knives And Angels*, p. 112.

⁶¹ PASTOR, B. M. y DAVIES, LL. H.: *A Companion to Latin American Women Writers*, Woodbridge, Tamesis, 2012, p. 215.

BIBLIOGRAFÍA

- BASSNETT, S.: "Blood and Mirrors: Imagery of Violence in the Writings of Alejandra Pizarnik", en A. Brooksbank-Jones y C. Davies (eds.), *Latin American Women's Writing: Feminist Readings in Theory and Crisis*, Oxford, Clarendon Press, 1996, pp. 127-147.
- BASSNETT, S. (ed.): *Women Writers in Latin America*, London, Zed Books, 1990.
- , "Speaking with Many Voices: The Poems of Alejandra Pizarnik", en S. Bassnett (ed.), *Women Writers in Latin America*, London, Zed Books, 1990, pp. 36-51.
- BATAILLE, G.: *Eroticism*, trad. Mary Dalwood, Londres y Nueva York, Marion Boyars, 1962.
- CASTELLANOS, R.: "La mujer ante el espejo", en M. T. Medeiros-Lichem (eds), *Reading The Feminine Voice in Latin American Women's Fiction: From Teresa de La Parra To Elena Poniatowska and Luisa Valenzuela*, New York, Peter, 1999.
- CASTILLO, D. A.: *Talking Back. Toward a Latin American Feminist Literary Criticism*, Ithaca, Cornell University Press, 1992.
- CIRLOT, J. E.: *A Dictionary of Symbols*. Trad. Jack Sage, 2a edición, London, Routledge/Kegan & Paul, 1971.
- CIXOUS, H.: *The Laugh of the Medusa*, trad. Keith Cohen, Paula Cohen, *Signs*, 1.4 (1976), pp. 875-893.
- DÍAZ-DIOCARETZ, M.: "I will Be a Scandal in your Boat": Women Poets and the Tradition", en S. Bassnett (ed.), *Knives and Angels: Women Writers in Latin America*, London, New Jersey, Zed Books, 1990.
- FACCINI, C.: "El discurso político de Zoé Valdés: *La nada cotidiana y Te di la vida entera*", *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, 7 (2002).
- FOSTER, D. W.: *The Body in the Poetry of Pizarnik*, *Hispanic Review*, 62.3 (1994), pp. 319-347.
- FRANCO, J.: "Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura latinoamericana", *Hispanamérica* 15.15 (1986), 31-43.
- FRAPPIER-MAZUR, L.: "Marginal Canons: Rewriting the Erotic", *Yale French Studies*, 75 (1988), pp. 112-28.
- GARCIA PINTO, M.: *Women Writers of Latin America. Intimate Histories*, Austin, University of Texas press, 1991.

- GONZÁLEZ ABELLÁS, M.: *Visiones de exilio: Para leer a Zoé Valdés*, Lanham, MD, UP of America, 2008.
- GUERRA CUNNINGHAM, L.: “La mujer latinoamericana frente al oficio de letras”, *La semana de Bellas Artes: Algunas reflexiones teóricas acerca de la literatura femenina*, 97 (octubre 1979), pp. 2-5.
- IRIGARAY, L.: *This Sex Which Is Not One*, trad. Catherine Power con Caroline Burke. Ithaca, Cornell University Press, 1985.
- JEHENSON, M. Y.: *Latin American Women Writers. Class, Race, and Gender*, Albany, State University of New York Press, 1995.
- KAMINSKY, A. K.: *Reading the Body Politic. Feminist Criticism and Latin American Women Writers*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993.
- LASARTE, F.: “Mas allá del surrealismo: la poesía de Alejandra Pizarnik”, *Revista Iberoamericana*, nº 125 (1983), pp. 867-877.
- LAVRÍN, A.: “Some Final Considerations on Trends and Issues in Latin American Women’s History”, en A. Lavrín (ed.), *Latin American Women*. Connecticut, Greenwood Press, 1978.
- MACKINTOSH, F.: *Childhood in the Works of Silvina Ocampo and Alejandra Pizarnik*, London, Tamesis, 2003.
- MALPARTIDA, J.: “Alejandra Pizarnik”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 485-486 (1999), pp. 39-41.
- MEDEIROS-LICHEM, M. T.: *Reading The Feminine Voice in Latin American Women’s Fiction: From Teresa de La Parra to Elena Poniatowska and Luisa Valenzuela*, New York, Peter Lang, 1999.
- MASIELLO, F.: “Discurso de mujeres, lenguaje de poder: reflexiones sobre la crítica feminista de la década de los 80”, *Hispamérica*, vol. 15, núm. 45 (1986), pp. 53-60.
- MOI, T.: *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, London, Routledge, 1985.
- ORTIZ CEBEIRO, C.: “La narrativa de Zoé Valdés: Hacia una reconfiguración de la na(rra)ción cubana”, *Chasqui*, 27.2 (1998), pp. 116-27.
- PASTOR, B. M. y DAVIES, LL. H.: *A Companion to Latin American Women Writers*, Woodbridge, Tamesis, 2012.
- PASTOR, B. M.: *Fashioning Cuban Feminism and Beyond*, New York, Peter Lang, 2003.

- PASTOR, B.: "Cuba's Covert Cultural Critic: The Feminist Writings of Gertrudis Gómez de Avellaneda", *Romance Quarterly*, vol. 42, núm. 3 (1995), pp. 178-89.
- PAZ, O.: *La llama doble: amor y erotismo*, Barcelona, Seix Barral, 1993.
- PIÑA, C. (ed.): *Alejandra Pizarnik. Obras completas: Poesía y Prosa*, Bogotá, Corregidor, 1994.
- PIZARNIK, A.: *Obras completas: Poesía completa y prosa selecta*, Buenos Aires, Cristina Piña (ed.), Corregidor, 1994.
- PONIATOWSKA, E.: "Inaugural Speech at the conference Literatura Mexicana", en M. T. Medeiros-Lichem, *Reading The Feminine Voice in Latin American Women's Fiction: From Teresa de La Parra To Elena Poniatowska and Luisa Valenzuela*, New York, Peter Lang, 1999.
- SEFCHOVICH, S.: *Mujeres en espejo. Antología de narradoras latinoamericanas del siglo XX*, 2 vols., México, Ediciones Folios, 1983.
- SELLERS, S.: *Language and Sexual Difference: Feminist Writing in France*, Londres, Macmillan, 1991.
- SHOWALTER, E.: "Feminist Criticism in the Wilderness", en E. Showalter (ed.), *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature and Theory*, London, Virago Press, 1986.
- SONCINI, A.: "Itineraria de la palabra en silencio", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 485-486 (1999), pp. 7-15.
- VALDÉS, Z.: *La nada cotidiana*, Barcelona, Emecé, 1995.
- WHITFORD, M. (ed.): "Luce Irigaray, 'Questions' ", en M. Whitford (ed.), *The Irigaray Reader*, Oxford, Blackwell Publishers, 1992.