

# Escritura femenina

## Una lectura desde los estudios de género del poemario *La mano suicida*, de María Montero

M.L. Gustavo Solórzano-Alfaro

Recibido: 30 – VI – 2011

Aprobado: 22 – VII – 2011

### Resumen

En este artículo se aborda el poemario *La mano suicida*, de la escritora costarricense María Montero, desde la perspectiva de los estudios de género, y específicamente desde el concepto de “escritura femenina”, de Hélène Cixous, con el objetivo de demostrar de qué forma esa escritura femenina deviene en ejercicio de emancipación.

### Abstract

**Feminine Writing: A Gender Studies Analysis of *La mano suicida*, by María Montero**

This article is an approach to the book of poems *La mano suicida*, by Costa Rican writer María Montero, from a gender studies perspective, specifically from the concept of “feminine writing”, by Hélène Cixous. The main goal is to demonstrate that this kind of writing becomes an exercise of emancipation.

### Introducción

*Creo que las mujeres que puedan superar el sentimiento de tener que corregir la historia han de ahorrarse mucho tiempo.*

MARGUERITE DURAS

¿Existe algo que pueda ser definido como “escritura femenina”? Hasta ahora, ¿cuáles aportes podemos afirmar que han dado los estudios de género al análisis de la literatura? La primera pregunta no deja de ser problemática, pero su importancia radica precisamente en la complejidad de esa “escritura femenina” (o en esa ambigüedad, podríamos decir). La segunda pregunta se podría responder haciendo un sumario

de conceptos, ideas y lecturas que distintas autoras han desarrollado en diferentes momentos, desde Simone de Beauvoir hasta Judith Butler<sup>1</sup>.

Como bien sabemos, las teorías de género, los estudios sobre la mujer o los conceptos sobre lo “femenino” han tenido un importante desarrollo a lo largo del siglo xx, especialmente desde la década de los cincuenta. Primeramente en los ámbitos francés y anglosajón<sup>2</sup>, pero posteriormente en otras coordenadas, como África o Latinoamérica. De hecho, la preeminencia de estudios en Francia o Estados Unidos plantea un problema de entrada, que ya ha sido discutido por varias autoras, sobre la hegemonía del pensamiento occidental moderno (blanco, masculino

M.L. Gustavo Solórzano-Alfaro. *Escritura femenina. Una lectura desde los estudios de género del poemario La mano suicida*, de María Montero. *Comunicación*, 2011. Enero-Junio, año 32 / vol. 20, número 001. Instituto Tecnológico de Costa Rica. pp. 4-12  
ISSN Impresa 0379-3974 / e-ISSN 0379-3974

### PALABRAS CLAVE:

*La mano suicida*, María Montero, poesía, escritura femenina, estudios de género, feminismo, Hélène Cixous.

### KEY WORDS:

*La mano suicida*, María Montero, poetry, feminine writing, gender studies, feminism, Hélène Cixous.

y capitalista), un pensamiento que debe ser superado, de ser posible, para lograr transformaciones reales más allá de la concepción de un mundo patriarcal<sup>3</sup>.

Con esto como punto de partida, en este ensayo intentaremos un acercamiento al poemario *La mano suicida*, de la escritora María Montero, a partir de las teorías de género, pero especialmente a partir del concepto de *écriture féminine*, desarrollado por Hélène Cixous. El objetivo es interpretar pasajes del libro de Montero en la problemática que se teje entre forma y contenido (escritura y teoría) en las manifestaciones de un universo femenino, pero no un universo fácilmente identificable o unidimensional, sino un universo complejo, donde la subjetividad femenina se mueve entre luchas y contradicciones, deseos y pérdidas; una subjetividad construida generalmente desde la opresión, pero con miras a un estado de liberación y superación de los patrones masculinos generados en Occidente, o en todo caso, de cualquier patrón que se presente como único o válido.

También, dentro de la lectura, se parte de que no existe un concepto único de mujer ni una esencia o significado de lo que es “ser mujer” o la “mujer”. Esto lo han venido discutiendo teóricas como Judith Butler (teoría *queer*) o Rossi Braidotti (diferencia sexual), con lo cual han generado no pocas críticas desfavorables dentro de los mismos movimientos feministas. Pero este problema no es nuevo. Simone de Beauvoir ya lo planteaba con su cita canónica: “no se nace mujer”. Todas estas aristas consideramos que se reflejan de alguna forma en las múltiples voces de “mujeres” que surgen a través de los poemas de Montero.

Esta lectura se llevará a cabo de manera “libre”, en tanto se trata precisamente de un problema de estilo<sup>4</sup> y de escritura, sobre todo porque el objeto de estudio es un libro de poemas, por lo que nos mantendremos en el ámbito literario y de la interpretación. Haremos mención de ideas y de conceptos de las autoras estudiadas, que puedan ser ilustrados por la poesía de Montero y viceversa, poemas que nos permitan encontrar otras perspectivas en la comprensión de los problemas de género.

También, es importante señalar que nos interesa realizar el presente estudio en una doble vía: por ser literatura costarricense y por ser literatura costarricense escrita por mujeres. Con esto no pretendemos dar valores especiales a un texto firmado por un nombre que identificamos como femenino, pero tampoco queremos caer en las trampas cínicas de algunas versiones de la posmodernidad, que en su afán por desprenderse de los relatos metafísicos terminan por pasar al otro lado y construir una nueva forma de metafísica que simplemente niega e invalida toda lucha. Las nociones universalizantes de “la mujer” han venido siendo superadas desde hace bastante, pero tampoco se puede negar la incidencia de las prácticas concretas en la realidad, y la necesidad de

identificar muchas veces a esos “sujetos femeninos” con mujeres “de carne y hueso” ante la cantidad de casos diarios de violencia de todo tipo en contra de ellas.

En el caso específico de María Montero, podemos afirmar que es una de las pocas autoras, dentro de las últimas generaciones, que ha planteado con vehemencia y calidad literaria los problemas que aquí intentamos esbozar, y su poesía y su trabajo en general merece ser leído y escuchado.

## HÉLÈNE CIXOUS Y LA ESCRITURA FEMENINA

*En la palabra femenina, al igual que en la escritura, nunca deja de asomar lo que sigue conservando el poder de afectarnos por habernos antaño impactado y conmovido imperceptible, profundamente: el canto, la primera música, aquella de la primera voz amorosa, que toda mujer mantiene viva.*<sup>5</sup>

Hélène Cixous  
“La joven nacida” (2001: 56)

Entre 1975 y 1977, la escritora francesa Hélène Cixous redactó una serie de textos que se ocupaban de las relaciones entre mujer y literatura, dentro del marco de los problemas de lo femenino y la feminidad. De esos trabajos, reunidos en *La risa de la Medusa*, nos interesa especialmente “La joven nacida”. El asunto es ¿cómo podríamos definir el concepto de escritura femenina que nos plantea Cixous?

A lo largo de su carrera, Cixous mostró una resistencia al análisis, pues no “*cree ni en la teoría ni en el análisis (aunque practica ambas [...]), de hecho, tampoco aprueba el discurso analítico feminista*” (Moi, 1999: 113). Esta posición, que se puede considerar radical, parte de una visión bastante acertada. Ella considera que el modo en que se desarrollaba la discusión sobre el feminismo estaba sustentado en un planteamiento meramente temático, es decir, se quedaba en el fondo, pero no trastocaba la forma, con lo cual todo análisis terminaba por responder a las oposiciones binarias y jerárquicas<sup>6</sup> de la misma ideología patriarcal que intentaba rebatir.

¿De qué modo la escritura femenina es capaz de superar estas jerarquías, esta visión maniquea del mundo?<sup>7</sup> El mejor ejemplo es el estilo de escritura de Cixous, entre la poesía y el ensayo, entre la metáfora y la teoría, escabulléndose de los cuerpos teóricos acabados, de los discursos simétricos y bien delineados de la razón. Para ella, los textos femeninos se oponen a la lógica falocéntrica y se mueven ahí donde se genera un placer liberador. La escritura es abierta, diferencia<sup>8</sup>, desplazamiento de sentidos, plurisignificación.

Nos plantea Cixous:



Felo García. *Mujer con Alto* (Detalle). Foto: R. Rubí

*En cierto modo la escritura femenina no deja de hacer repercutir el desgarramiento que, para la mujer, es la conquista de la palabra oral – “conquista” que se realiza más bien como un desgarramiento, un vuelo vertiginoso y un lanzamiento de sí, una inmersión. Escucha a una mujer hablando en una asamblea (si no ha perdido el aliento dolorosamente): no “habla”, lanza al aire su cuerpo tembloroso, se suelta, vuela, toda ella se convierte en su voz, sostiene vitalmente la “lógica” de su discurso con su propio cuerpo: su carne dice la verdad. Se expone. En realidad, materializa carnalmente lo que piensa [...] inscribe lo que dice [...] Su discurso, incluso “teórico” o político, nunca es sencillo ni lineal, ni “objetivado” generalizado: la mujer arrastra su historia en la historia. (1999: 55).*

La escritura femenina se asume como *performativa*, o sea, no solo enuncia, sino que actúa, transforma ella misma porque sobrepasa lo meramente dicho. Mina el discurso, lo transgrede, lo subvierte. Es la fuerza del lenguaje que actúa y permite crear una cadena metonímica significativa que no acaba. Es río y océano, marea que va y viene, siempre en el borde, en el límite, en la ambigüedad.

En la escritura femenina (la escritura de Cixous) la hablante discursiva aparece en primera persona, es “yo”<sup>9</sup>, con lo cual se aleja del tratamiento impersonal del “se” o de la cortesía del “nosotros” y se instala en el terreno subjetivo, quizá con un sentido de autonomía, porque las palabras que se dicen solo pueden ser responsabilidad de un sujeto, y no de una colectividad o de nadie. Pero por otro lado, esa escritura femenina es enunciada por una “Voz” antes del tiempo, una voz que es vínculo con la madre universal.

Ahora bien, lo primero que deberíamos plantearnos es si el concepto de escritura femenina no es en el fondo una especie de redundancia. Valiosa en sentido operacional, como forma de creación y de interpretación, y funcional en la coyuntura de los años setenta, nos atrevemos a afirmar que toda escritura es, particularmente, femenina, en tanto constituye una forma de rebelión, de búsqueda de la libertad; una manera de deconstruir los patrones y las estructuras dominantes; en síntesis, una operación lingüística plural capaz de desarmar los entramados discursivos en que se fundamenta toda cultura. Toda escritura es representación de una minoría que busca la libertad. Quien escribe se opone al poder hegemónico, quien escribe ingresa en el reino de “lo femenino”, pues “lo femenino” es la oposición de la noción de cultura, es decir, del discurso que se nos impone al nacer<sup>10</sup>.

Por supuesto que esta relativización del concepto de “escritura femenina” ya lo había previsto Cixous. De hecho, algo importante que se debe señalar es que para ella escritura femenina no es la que realizan las mujeres (o al

menos no solo ellas)<sup>11</sup>. Los hombres también. Por eso, en los ejemplos que cita podemos encontrar a Jean Genet o a Shakespeare. Desde esta perspectiva, es clara en afirmar que no necesariamente debe establecerse un lazo o nexo entre un texto y la firma, con lo cual se ubica en una noción de literatura y escritura más cercana al posestructuralismo de la década de los setenta que había puesto en crisis la noción misma de autor.<sup>12</sup>

Como podemos ver, el concepto de “escritura femenina” es bastante complejo, y no hemos pretendido agotarlo, abarcarlo o incluso “entenderlo”, pero por ahora nos permitirá tomarlo como punto de partida en su relación con la poesía de María Montero<sup>13</sup> y con las posibilidades de la literatura para transgredir esquemas y formas de pensamiento.

### LA MANO SUICIDA O UN SALTO AL VACÍO

*Soy suave  
pero mi actitud de vivir es feroz*

Clarice Lispector<sup>14</sup>

Con el epígrafe de la escritora brasileña empieza María Montero la primera parte de su poemario *La mano suicida*, titulada de igual modo. De entrada, una declaración de principios, una manera sutil pero directa de la hablante lírica para presentarse y sentar de una vez su actitud, su estilo, su forma de ser, su personalidad y todos los otros elementos que la constituyen en tanto ser humano, en tanto persona, en tanto mujer.

María Montero Zeledón nació en Burdeos, Francia, en 1970, es poeta y periodista. Estudió Filosofía en la Universidad de Costa Rica (UCR) y trabajó en el diario *La Nación*. En 1985 obtuvo el Premio Joven Creación, de la Editorial Costa Rica. Ha publicado los poemarios *El juego conquistado* (San José: ECR, 1990) y *La mano suicida* (San José: Ediciones Perro Azul, 2000; 2.<sup>a</sup> ed., 2006). Asimismo aparece antologada en el libro de cuentos *Relatos de mujeres* (San José: Editorial Mujeres, 1995).

El poemario que nos ocupa está dividido en tres partes, separación bastante tradicional en la estructura de los libros de poesía, valga decir. Estas partes son “La mano suicida” (15 poemas), “Días contados” (14 poemas) y “Defectos especiales” (14 poemas). Las dos primeras partes, sobre todo, presentan textos donde el tema de la mujer, lo femenino y las relaciones culturales en la construcción del género son el punto principal. La tercera parte, gracias a esta división tradicional sirve como una especie de *dossier* (pero no por ello menos importante) donde se tocan otros temas, especialmente relacionados con la escritura.

Ahora bien, esta división resulta interesante precisamente por el traslape que se da entre estos elementos,

porque lo que aparece precisamente problematizado es la figura de la mujer y su relación con la escritura, o más bien, con la producción de discursos, con la producción de significados.

Como ya hemos señalado, partimos de la noción de “escritura femenina” de Cixous, pero como el estilo de esta autora no es estrictamente teórico, no pretendemos equiparar sus conceptos con modelos de análisis literario, pero sí podemos encontrar los paralelismos a través de un juego de forma y fondo. Por ello, al interpretar este poemario, lo primero que tomamos en cuenta es de qué manera el lenguaje nos va guiando en la construcción de significados. Si para Cixous su escritura no se limita a la teoría, o en todo caso, no es solo teoría, sino también, o ante todo, poesía, del mismo modo la estructura y los temas del libro de Montero reflejan esta lucha en el problema discursivo mujer / escritura. Por ello, sin más, procedamos a ingresar en el universo simbólico que nos ofrece *La mano suicida*.<sup>15</sup>

### UN VISTAZO A LA MANO SUICIDA

La primera parte del libro, como hemos apuntado, lleva el mismo título: “La mano suicida” (Montero, 2006: 1). El primer poema de esta sección se titula “*Self-service*”, y desde este podemos encontrar una apuesta por la individualidad: el “autoservicio” o el “servicio a uno mismo”. Al mismo tiempo, el poema conjuga los dos temas del libro: un universo femenino y su relación con la escritura.

También, el texto hace mención precisamente de “la mano suicida”: “*La mano suicida escarba en la basura / y me invita a acompañarla.*” Esa mano suicida “*Busca desesperadamente lo perdido: / un ojo inalterable para el mundo, / la intimidad de antes.*” Lo perdido es la Voz primigenia, el remanso de regocijo. El ojo es lo que ve, pero es también la vagina, el orificio de entrada y de salida del mundo, el espacio íntimo del ser consigo mismo. Y continúa: “*La mano suicida salta al vacío / pues no arriesga más que veintisiete letras.*” Ahora, esa mano que se masturba es también la mano que escribe. El acto íntimo de reconocer el cuerpo y el acto íntimo de escribir, de escribirlo, de construir con las palabras, con el alfabeto. Tal y como señalaba Cixous, se trata de materializar carnalmente lo que se piensa. “*La mano suicida se ha quedado con mi casa. / Le debo la vida.*” La mano suicida es guía y oráculo, es la que permite el reconocimiento de la propia subjetividad, la relación con el deseo y, a la vez, la que a través de la palabra crea un nuevo mundo, un nuevo universo. Esa mano suicida también hace referencia al riesgo de vivir según códigos propios, opuestos a los de la mayoría.

El siguiente poema es “Discurso” (Montero, 2006: 12). En él leemos: “*Una mujer no tiene dirección: / Todos sus costados son profundos*”, con lo cual se acepta por un

lado el estereotipo de la “irracionalidad femenina”, de que “la mujer no sabe lo que quiere”<sup>16</sup>, pero por el otro se afirma un derecho a esta posibilidad de pensar de un modo distinto, precisamente porque no tiene una sola visión, sino “profundidad” desde cualquier punto de vista. “Una mujer necesita el asombro / de la oscuridad sostenida ante sus ojos / y no los límites precisos de un espejo.” Nuevamente nos encontramos con la intimidad, la psique consigo misma, la posibilidad de la contemplación y de la reflexión, no la necesidad de la apariencia para los otros. Es la subjetividad vuelta sobre sí misma porque es ella quien importa, más allá de un mundo que exige ciertas características, sean corpóreas o de conducta. El poema finaliza: “Una mujer se esparce en el aire. / Una mujer nunca está sola.” Con estos versos se afirma esa intimidad de la mujer consigo misma, por eso nunca está sola, y se revierte el mito de que una mujer debe estar acompañada (por un hombre). No. La mujer no necesita de ese hombre porque no está sola, porque se basta a sí misma.

Un poema más adelante, “Como si fuera poesía” (Montero, 2006: 13), se continúa con esta posición, y se vuelve a la figura de la imagen de la apariencia y del espejo: “Ella sale a la calle / pensando lo hermosa que es / no elige / la huida de los años / el gesto agrietado en la intemperie.” Se nos muestra un proceso de aceptación de la imagen propia y una despreocupación por el paso del tiempo, lugar común de la imagen femenina creada por el patriarcado. Sin embargo, aquí la hablante lírica juega con las contradicciones, y la subjetividad femenina parece ser también esa que se teje en el estereotipo. ¿Su hermosura es una construcción propia o algo que debe venir del exterior para la autoafirmación?: “pero su cuerpo mudo / es otro ante los ojos del público. // Ella cree que no le importa / Se lo han dicho / y sale a la calle pensando / en lo hermosa que es.”

El texto “Informe policial” (Montero, 2006: 16) es punto central en el poemario, por la ambivalencia que plantea. Primero, “Hay una mujer / que no puedes mirar / porque el velo que la cubre<sup>17</sup> / está hecho de migajas.” Esa mujer que no se puede ver es una mujer oculta por el discurso falogocéntrico, y es una mujer que solo recibe lo que sobra en la mesa de la sociedad. Luego, “Hay una mujer / que no puedes abrazar / –ni siquiera lo intentes–. / Ella misma no sabe dónde comienza la ternura / dónde el abismo. / Todo lo hace por casualidad.” Esta figura se mueve en esa ambigüedad de no saber distinguir sus propios sentimientos, de ser llevada por la corriente, agredida e incapaz de saber si las manifestaciones de la otredad son de amor o de opresión. Seguidamente, “Hay una mujer / que escucha / el amor / sólo cuando viene / en boca de los muertos.”, una mujer que ya no puede producir o crear a partir de sí misma, y se conforma con el “amor”, un amor doloroso y sin entrega que se le ofrece, nuevamente como “migajas” que debe aceptar a in-

cluso agradecer. Aquí la noción del título, de un “informe policial”, ya ha adquirido pleno sentido: se trata de una denuncia por violencia doméstica, pero donde la “casa” es la cultura. Por eso, los versos finales generan una expresión fuerte y liberadora: “Hay una mujer / que no puedes tener. // Es tan hombre como tú.”<sup>18</sup> Esa mujer, velada, cubierta, oprimida, tiene las mismas posibilidades, deseos y derechos que todas las demás personas. No es ni más ni menos, no busca la igualdad, busca el respeto.

Más adelante, nos encontramos con el poema “Vieja fotografía” (Montero, 2006: 19), quizá uno de los más directos y a la vez más duros del conjunto, en el cual se describe una típica situación de violencia:

*“La que escribe su vida en las paredes / con lápiz de cejas / pintura de labios / o cualquier despojo que aparezca en el bolso. // La que espera un milagro en la ventana del cuarto, / atenta a los sonidos / de una reja podrida / por la lluvia y las broncas. // La que rasga las sábanas con la punta del pie / y hace hoyitos para escapar a donde no hay salida. / Antes y después del coito. // La que duerme sin tener sueño / o se hace la dormida para estar más sola. // La que entierra sus palabras porque quiere / y también porque no quiere. // A esa tonta / la conozco de antes.”*

Se representa en el texto a la mujer imposibilitada de tener una vida propia fuera de su casa, limitada a los elementos estereotípicos asociados con lo “materno”, la casa; lo “femenino”, el bolso; y lo “sexual”, la que espera a su hombre para “cumplir un deber”. Es también el mito de Penélope, que espera, encerrada en su cuarto, escuchar el sonido de las llaves del hombre que aparece cuando él desea. Ella espera y tiene relaciones sexuales indeseadas, cuando su verdadero deseo es huir, por eso duerme o se hace la dormida, para poder escapar, aunque sea por un momento, de ese mundo opresor, un mundo que no le permite hablar, porque la mujer no tiene voz ni palabra. Y en el último momento, igual que en el texto anterior, la hablante lírica resurge con el singo de la liberación: la mujer oprimida es un recuerdo, es un retrato antiguo, es la imagen de la situación de otras mujeres, esa mujer es “otra”, ahora transformada, liberada. Quizá el tratamiento sea fuerte, pues considera que esa mujer oprimida era una tonta, y puede que sí, pero lo que busca con el adjetivo es despertarla y hacerla consciente de su propia vida y de sus propias posibilidades.

En “Itinerario” (Montero, 2006: 21), volvemos al juego de ambivalencias, a una subjetividad cambiante, no racional, pero esta condición no se ve como algo negativo, sino que se asume con ironía: “Iba hacia España / y llegué a Cuba. // Iba hacia Jorge / y llegué a Juan. // Iba hacia las letras / y llegué al embarazo. // Iba a dormir / pero aquí estoy. // Reconozco que entre mis virtudes / nunca se destacó la puntería”. En todo caso, se trata de una mujer que tiene derecho a sentir y a desear, a cam-

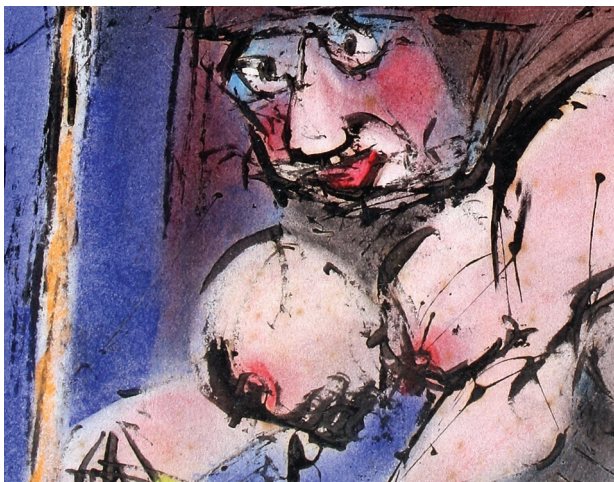
biar de idea o de parecer, porque no está supeditada a un papel específico y no tiene que dar cuentas, así sea que sus decisiones le puedan acarrear problemas

La imagen que se dibuja en "Luz roja"<sup>19</sup> (Montero, 2006: 22) es la de una prostituta: "*Si mis hijas no estuvieran / pondría boleros / y una luz roja en la puerta. // Pero, qué va, ya no me queda ese vestido.*" Pero, contrario a la voz masculina de la canción de The Police, que le pide a Roxane que deje su trabajo como prostituta, la mujer del poema parece desear regresar a esos días de juventud en que trabajaba como tal. La figura de la prostituta aparece reivindicada, resignificada, porque puede considerarse un deseo de la mujer, y no solo la obligación de encontrar una forma de manutención. Claro, así como la opresión en un primer momento provenía del "padre", del "hombre", ahora proviene de sus hijas, ante quienes quizá sienta vergüenza de ejercer como prostituta. En última instancia, esa mujer acepta la imposición: su cuerpo viejo no debe ser mostrado. El vestido ya no le queda, entonces no hay razón para volver.

Seguimos avanzando y esa mujer continúa mostrando todos sus rostros, todas sus metamorfosis. De la prostituta, que es madre, se pasa a la mujer que solamente es madre, pero que comparte el sacrificio del parto, y por ende su anulación, con la primera. En "Aceleración de los cuerpos"<sup>20</sup> (Montero, 2006: 23), podemos leer: "*Después de la última contracción comienzan las revelaciones: el dolor se convierte en el destino de la cintura para abajo; el coraje, en una penumbra de invierno; mi madre se congela en el amplio corredor y yo me convierto en el deseo que nunca llega a tiempo.*"

Jessica Benjamin (1996) cuestiona el concepto del Edipo freudiano e introduce la crítica del concepto de Narciso. En su trabajo, afirma que el psicoanálisis se olvidó de que la mujer (la niña) también debía encontrar un camino para salir al mundo. De esta manera, introduce el problema desde otra perspectiva. Con el poema de Montero, vemos también que se rompe la relación perfecta que aparece en nuestro imaginario: la madre sufre, y desde ahí hay una culpa que se arrastra. El nacimiento no satisface todas las necesidades de la mujer, porque la mujer no es un ser unidimensional hecho solo para procrear.

En el poema "Soy"<sup>21</sup> (Montero, 2006, 25-26), uno de los textos mejor logrados, la hablante lírica afirma un ser, pero no esencialista, porque no se trata de una sola mujer ideal, sino de todas las voces, de todas las mujeres que la encarnan y que ella misma es y no es. Esta afirmación de lo que se es a través de múltiples caras aparece también en Cixous: "*Además, siempre he sido un pájaro. [...] Nacida varias veces, muerta varias veces para renacer de mis cenizas. [...] Siendo Dora<sup>22</sup>, he sido todos los personajes que ella crea, [...] en 1900 fui el deseo amordazado, su rabia, sus efectos encrespados.*" (2001: 64-65). Por su extensión, transcribimos el poema completo al pie<sup>23</sup>.



Felo García. Mujer con Alto (Detalle). Foto: R. Rubí

Como podemos ver, se trata un texto que se puede considerar perfectamente un manifiesto. Un manifiesto que golpea, agresivo y radical. En él se hace un recuento no solo de escritoras militantes, sino también de todo tipo de mujer, "la puta, la tonta, la mártir, la intelectual, la infeliz", etc. El rostro múltiple, sin esencias; el rostro femenino como una construcción, es un ser no esencial sino maleable. No se trata de una subjetividad cartesiana, mecánica, racional, sino de una subjetividad en devenir. De igual forma, esos rostros aparecen con la marca dolorosa de la ironía, resignificados.

Ya en la segunda parte, "Días contados", el tono y el estilo cambia un poco, para continuar presentando las diversas posibilidades de esa feminidad. En esta sección, la hablante lírica parece más bien recorrer diferentes experiencias amorosas o sexuales e interpretaciones de relaciones de pareja. Así, nos encontramos con el poema "Espejismo de la dicha" (Montero, 2006: 36): "*Ya no tengo aliento ni esperanza / sino la marea de la sangre / cansada del naufragio. // He dejado de creer en casi todo. // Anoche / a oscuras / quemé las pocas luces del amor / con ayuda de un desconocido.*" El texto nos enfrenta con la desilusión, con una mujer cansada, pero una vez más, ese cansancio sirve para el efecto opuesto: una mujer que ya no cree en los ideales, es decir, en los discursos que han pretendido conformarla, y por tanto se libera y es capaz al menos de hacer uso de su cuerpo del modo que mejor le parezca, sin temor al rechazo o a la estigmatización.

En esta línea de repasar experiencias de relaciones de pareja, surge un texto con un título sugestivo: "Acoso" (Montero, 2006: 38), que nos cuestiona: "*Dice la gente / que ya él no se acuerda más de mí. // Eso cree él.*" Hay un doble juego: ¿quién acosa? ¿Él, que según la gente no se acuerda? ¿O ella, que parece retar la convención? Sin embargo, también podríamos encontrar otra lectura: de forma inconsciente se construyen las relaciones. Él afirma

una cosa, pero actúa de un modo distinto. El acoso muchas veces es visto como una conducta inofensiva, hasta que sucede una desgracia. El chiste, la broma y la insinuación también son acoso.

En “Reglas del juego” (Montero, 2006: 41), la hablante lírica mantiene un estilo irónico: “*Todos coinciden en haberme amado. / Todos coinciden en haberse ido.*” Las relaciones de pareja son efímeras, pasajeras. Los compañeros, para nada habituales, sino fantasmas que van de paso.

Y ya hacia el final de esta sección, aparece de nuevo un poema algo más extenso que la mayoría, que al igual que “Soy”, en la sección anterior, se convierte en pivote de las escenas a las que hemos asistido. Se trata de “Monólogo en tercera persona”<sup>24</sup> (Montero, 2006: 44-45), el cual empieza con un epígrafe de la misma autora: “*No cambiaría tu recuerdo / por tu presencia.*”, el cual refleja el deseo, una vez más, de mantener la imagen idealizada, en oposición a una presencia quizá negativa, dolorosa. Al mismo tiempo, acudimos a la representación de un recuerdo doloroso, o en todo caso, de una posibilidad: “*Pídele lo que ya has perdido. / Pídele un padre para tus hijas / el gesto único que se anticipa al deseo / y los años que se esfuman / con el cuerpo mutilado del olvido.*” Esa mujer añora pero a la vez rechaza a ese que se ha marchado. La sección y el poema terminan entonces con una nota pesimista, y con el cuerpo degradado de una mujer como un objeto olvidado.

La tercera parte, “Defectos especiales”, inicia con un epígrafe de Marguerite Duras que dice: “*Nunca he escrito, creyendo hacerlo, nunca he amado, creyendo amar, nunca he hecho nada salvo esperar delante de la puerta cerrada.*” Tal y como ya hemos observado, aparecen le escritura y el amor mezclados, ambos como formas de la espera, como elementos ambíguos que nos arrastran hacia un mundo desconocido, pero además se trata de un punto en que la hablante lírica adquiere voz, adquiere la palabra, es capaz ahora de decir, de enunciar.

En esta sección, quizá la hablante lírica se decanta por seguir cuestionándose, pero esta vez a partir del acto de la escritura, de las formas de lectura e interpretación de la voz, de la palabra, y sin embargo, en el poema “Sigo pensando en cómo educar a los lectores” (Montero, 2006: 64), se apuesta por la posibilidad del silencio, en oposición a la palabra: “*De todas formas sigo pensando / que lo mejor para leer estas palabras / es no pronunciarlas nunca. // Sacarlas de su silencio es su ruina.*” Tal oposición es de nuevo una reminiscencia de ese deseo del “sentimiento oceánico”, del paraíso perdido antes del lenguaje, antes de la Ley, ahí donde era posible escuchar la Voz primera, la madre universal. Solo cuando se tiene acceso a la Ley se puede desear elidirla.

El poema final, “Referencias literarias” (Montero, 2006: 64), no resuelve ningún enigma ni sobre la mujer ni sobre la escritura. Al contrario, deja instauradas las ambigüedades que nos han acompañado durante todo el trayecto, tanto así, que incluso lo que hemos querido definir como “hablante lírica” termina por definirse a sí misma como “un escritor”, de forma abstracta, quizá, pero en lucha dentro de los parámetros de la cultura: “*Sigo el camino del que imita / y el espectáculo es más glorioso que la duda. // [...] una palabra inservible / por un enemigo muerto sobre el piso. // Me limito al plagio, lo sé, / pues dicta la evidencia / que un escritor sin vicios / es aún peor que uno sin talento.*” De igual manera, el guiño irónico es letal: todo lo dicho es repetición de una voz. ¿Cuál?<sup>25</sup>

### APUNTES FINALES (PARA EMPEZAR)

*Hay una mujer  
que no puedes tener.  
Es tan hombre como tú.*

María Montero  
“Informe policial” (2006: 16)

La obra poética que María Montero nos presenta en *La mano suicida* responde de alguna manera a una búsqueda de identidad femenina, pero no a una identidad esencial, sino a una que está siempre en devenir y problematizada, una identidad que parece funcionar como una caja de resonancia de la Voz y de las voces que la cultura ha ido disgregando. A pesar de no usar el signo de pregunta casi nunca, lo que permea sus poemas es una constante interrogación por la figura de eso que muchas veces se ha definido como “mujer” a secas. Pero no son estos poemas esencialistas. No defienden una pose ni una postura política tradicional sobre lo que “es” o “debe ser” esa supuesta mujer. Desde este punto de vista, esa mujer que dibuja Montero es “legión”, es un rostro múltiple que se desfigura en cada paso, es una mujer que se pregunta por todas las mujeres del mundo, por todas las mujeres de todas las épocas. Claro, aparece vestida con el traje del presente, porque de otra forma sería una abstracción lejana, una esencia<sup>26</sup>.

Asimismo, evoca un problema escritural, en el sentido de que se trata de la búsqueda de otro discurso, del discurso otro: “*La escritura hace el amor-otro. Ese amor es ella misma. El amor-otro es el nombre de la escritura.*” (Cixous, 2001: 65). En ese proceso, se da una conjunción-fusión del acto de escribir con el acto amoroso, ambos como elementos performativos a través de la poesía.

La poesía rompe con los esquemas. A través del lenguaje mina las estructuras vigentes y nos propone otras formas de mirar, otras formas de hablar. María Montero primero reflexiona sobre la(s) psique(s) femenina(s), para desembocar en el problema de la interpretación, o más bien, de la manera en que el lenguaje primero constru-

ye esas psiques, y luego funciona para decodificarlas. Su obra demuestra un compromiso, pero sobre todo, un compromiso con la posibilidad de hablar, de decir, de expresarse en un mundo que usualmente nos pide que no lo hagamos. Su poesía es un encuentro de la escritura con la libertad, es escritura de libertad. La poesía es la metáfora siempre abierta, es siempre la posibilidad del paraíso<sup>27</sup>, de un paraíso construido por nosotros, aquí y ahora, con rabia y dolor, con ilusión y gozo: el paraíso de poder ser responsables de nuestra propia construcción como seres humanos.

\*\*\*\*\*

Son muchos los retos para los estudios de género, lo sabemos bien. De vital importancia resulta en tal sentido la producción constante de textos valiosos en los cuales se discute y problematiza la producción de discursos, las relaciones de poder, el control de los cuerpos, la biopolítica, las estructuras hegemónicas, el lenguaje y otros tantos que se mueven en esa red compleja de la cultura. Pero más aún, las nuevas perspectivas que buscan sacar las diversas teorías sea del plano metafísico o del plano meramente político, porque es en el medio donde surgen las posibilidades, porque así como “no hay mujeres”, tampoco habrá posibilidades de nuevas prácticas culturales mientras se siga acudiendo a los viejos patrones binarios, que en lugar de fortalecer las luchas y las ideas las devuelven a un ámbito donde ya de entrada son producto de la dominación.

En la escritura nos jugaremos siempre un chance de libertad.

## NOTAS

- 1 Las posiciones feministas, las teorías de género y otros estudios y acercamientos a prácticas culturales no son exclusivos del siglo xx, pero por un afán metodológico, y sobre todo con el fin de delimitar nuestro interés en el presente artículo, nos mantendremos en el arco temporal que se marca desde 1949, con la publicación de *El segundo sexo*, hasta la actualidad.
- 2 Al respecto, véase el excelente estudio de Tori Moi, *Teoría literaria feminista* (1999).
- 3 Sobre estudios de género y feminismo poscolonial, entre otros, cfr. Anzaldúa (1999), Portillo (2001), Hernández Castillo (2001), Vargas (2002), Femenías (2005) y Mohanty (2008).
- 4 Así como Cixous buscaba trabajar con una nueva forma de escritura y de lectura, Butler también está consciente del problema del estilo, y señala que “no es algo queelijamos o controlemos unilateralmente [...] ni la gramática ni el estilo son políticamente neutrales” (1999: 19). Todo esto problematiza las relaciones de los sujetos en la cultura, en cuanto a la producción de discursos y aquello que nos permite producirlos y entenderlos, pero especialmente, cómo se generan en el lenguaje las formas de la dominación. En este sentido, es vital la discusión sobre aspectos del idioma, principalmente porque quienes se oponen lo hacen debido a que algunos esfuerzos en este sentido no han sido los más afortunados.

- 5 Este pasaje hace eco del “sentimiento oceánico” que discute Freud (2007) al inicio de *El malestar en la cultura*. No es gratuito entonces que Jessica Benjamín utilice un fragmento de dicho texto como epígrafe en “El enigma edípico” y discuta acerca del tema. La cultura, y la escritura, son posteriores al estado natural del ser humano. De alguna forma, la escritura se debate en esta dualidad, pues lo que busca es escapar de esa cultura y regresar a un estado primigenio antes del tiempo. Esta sería otra manera de entender la “escritura femenina”. Véase Cixous (2001) y Benjamin (1996). Sobre las relaciones entre el discurso poético y el discurso amoroso como intentos por “retornar al paraíso”, véase Solórzano Alfaro (2010).
- 6 “La joven nacida” empieza como una especie de poema en que se presentan algunas de estas dualidades: “actividad/pasividad, Sol/Luna, cultura/naturaleza”, etc. (Cixous, 2001: 13-14).
- 7 En “La imagen aumentada”, Pierre Bordieu (2000: 17-71) parte de que el primer problema por superar en la discusión sobre la dominación masculina es lograr salir de la misma lógica occidental que la sustenta. Este punto es vital, y una posibilidad que siempre se juega entre dos aguas es la poesía como forma del lenguaje y como crítica de ese mismo lenguaje.
- 8 Lo planteado por Cixous toma como base la noción de *differánce* de Derrida. En este punto, un trabajo posterior debería ahondar en lo que vemos como una posible contradicción en Cixous, que por un lado plantea la escritura femenina como “diferencia” y a la vez como eco de esa voz previa a la Ley, esto por cuanto dicha voz está fundada en la “identidad”. Tori Moi también se refiere a las contradicciones en las ideas de Cixous. Al respecto, cfr. Moi (1999: 115-118).
- 9 En “La joven nacida” empieza por describir a “ella”, la mujer atrapada en la red binaria de la cultura, luego introduce su propia voz, con el pronombre “yo”. Esa voz será la Voz primera, la de la madre, la voz pre-edípica (Cixous, 2001).
- 10 Sin embargo, es necesario señalar que esta es una manera entender la escritura, la manera que deseamos privilegiar, porque sobrarían los ejemplos de quienes escriben para reproducir y legitimar el poder hegemónico. La posición de quien escribe es realmente contradictoria, ambigua.
- 11 Aunque sí se decanta por la idea de que la escritura femenina es escrita por mujeres, introduce la noción de bisexualidad, como una condición de esa escritura, y con esto indica que se trata efectivamente de una característica de las mujeres, pero que algunos hombres también han podido romper con la unisexualidad y acercarse a la bisexualidad.
- 12 Sobre la “muerte del autor” y la idea de la voz más allá del lenguaje, véase Barthes (1987). De especial interés resulta que uno de los ejemplos literarios de Barthes sea *Sarrasine*, novela de Balzac que utiliza para problematizar el asunto de los géneros a partir de un personaje travestido.
- 13 Se han hecho críticas importantes a los planteamientos de Cixous. Por un lado, se señala que parece reelaborar de modo feminista las teorías de Derrida (antiesencialista y antibiologista), pero que fácilmente cae en contradicciones, porque cada vez que alude a Derrida, opone luego una noción de literatura de la mujer inspirada en la metafísica de la presencia (Moi, 1999: 120).
- 14 Justamente uno de los textos que aparecen en *La risa de la Medusa* versa sobre esta escritora: “La hora de Clarice Lispector”.
- 15 La interpretación se hará siguiendo el orden de aparición de los poemas en el libro, aunque por razones de espacio no se analizarán todos los textos.



- 16 La noción de la “mujer”, o de las “mujeres”, ha sido cuestionada por la misma crítica feminista, especialmente por aquellas autoras que introducen el problema de lo *queer*, la disyuntiva género / diferencia o los proyectos políticos nómades. Al respecto, véase Butler (1999 y 2005) y Braidotti (2000a y 2000b). Aquí no ahondamos en dicho problema, pero sí partimos de que no podemos hablar de una esencia de la mujer o de una esencia femenina.
- 17 La referencia puede encontrarse en el uso obligatorio de un velo para las mujeres en culturas musulmanas.
- 18 Este último verso podría leerse también a la luz de lo que plantea Cixous acerca de la bisexualidad (2001: 44-54).
- 19 Como en la canción “Roxane”, del grupo The Police: “Roxane, you don’t have to put out the red light”, “Roxane, no tenés que pararte en la luz roja”.
- 20 Es el único poema en prosa en todo el libro.
- 21 La escritora feminista no feminista y anarquista radical argentina, Leonor Silvestri, publicó en su blog el texto “predicado verbal”: “cada vez que decís “soy” me da una arcada. pienso en toda la violencia que se encarnó en la interpelación de ese acto de habla. y en el mucho daño que te hace creerte esa encarnación. suelo pensar que entendés todo mal. y no me equivoco” (2010). Como siempre una provocación, pero sobre todo, una invitación a repensar el papel enunciativo de la primera persona y su autoafirmación. ¿Qué es?, ¿qué significa? De la partícula copulativa, esencialista, se pasa a un verbo transitivo o intransitivo, en devenir, en proceso.
- 22 Paciente de Freud, cuyo caso este explica en cartas a su amigo Fliess (nota nuestra).
- 23 “Soy la gran Virginia Grüter, ¿la recuerdas? / la que escupe tabaco en las esquinas / y está ronca de pegar gritos / y camina como una estela pintarrajeada y tambaleante. // Soy Marguerite Duràs con su joven amante / y su vida refinada y alcohólica. // Soy Simone de Beauvoir con todo y su / Jean Paul Sartre / y su intelecto y su feminismo y su academia. // Soy la imbécil *femme* que desde este pueblo / polvoriento / habla del erotismo francés / frente a un auditorio de subnormales. // Soy la puta más puta que arrastran de los pelos / asquerosa y desnuda. // Soy la pobre infeliz / que no tiene un centímetro de cerebro / hipocondríaca // que camina como idiota esperando / que el padre de sus hijos / o el cura / le dé una limosna. // Soy yo / la del cuerpo grabado en la piedra / la que consume sus ojos en la arena / la que ya no puede hablar de amor tan fácilmente.”
- 24 Nótese el juego que se establece entre lo subjetivo y la otredad: del yo al usted interpelado, y de paso un tercero.
- 25 Sobre la relación entre lenguaje e identidad, véase Anzaldúa (1999).
- 26 Por supuesto que hacemos aquí una generalización (una argumentación lírica), porque los poemas se mantienen dentro de las coordenadas occidentales.
- 27 Cfr. Solórzano-Alfaro (2009), acerca de esta percepción de discurso poético.
- Benjamin, J. (1996). “4. El enigma edípico”. En *Los lazos de amor. Psicoanálisis, feminismo y el problema de la dominación* (J. Piattigorski, trad.). Buenos Aires, Barcelona y México: Editorial Paidós, pp. 167-224. Edición original en inglés de 1988.
- Bourdieu, P. (2000). “1. Una imagen aumentada”. En *La dominación masculina*. (J. Jordá, trad.). Barcelona: Editorial Anagrama, pp. 17-71. Edición original en francés de 1998.
- Braidotti, R. (2000a). “5. La diferencia sexual como proyecto político nómade”. En *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea* (A. Brixio, trad.). Buenos Aires, Barcelona y México: Editorial Paidós, pp. 165-205. Edición original en inglés de 1994.
- \_\_\_\_\_ (2000b). “6. Las teorías de género o ‘El lenguaje es un virus’”. En *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. (A. Brixio, trad.). Buenos Aires, Barcelona y México: Editorial Paidós, pp. 207-240. Edición original en inglés de 1994.
- Butler, J. (1999). “1. Sujetos de sexo / género / deseo”. En *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (s. d. del trad.). México D.F.: unam, pp. 9-67. Edición original en inglés de 1990.
- \_\_\_\_\_ (2005). “8. Acerca del término ‘queer’”. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”* (2.ª ed., s. d. del trad.). Buenos Aires, Barcelona y México: Editorial Paidós, pp. 313-339. Edición original en inglés de 1993.
- Cixous, H. (2001). “La joven nacida. Parte segunda”. En *La risa de la Medusa. Ensayos sobre la escritura* (1.ª reimp., A. M. Moix, pról. y trad.). Barcelona: Anthropos Editorial, pp.13-82. Edición original en francés de 1975.
- Femenías, M. L. (2005). “El feminismo postcolonial y sus límites”. En *Teoría feminista: de la ilustración a la globalización. De los debates sobre el género y al multiculturalismo* (C. Amorós y A. de Miguel, eds.). Madrid: Minerva Ediciones, pp. 155-213.
- Freud, S. (2007). *XXI. El porvenir de una ilusión. El malestar en la cultura y otras obras (1927-1931)* (2.ª ed., 11.ª reimp.) . Buenos Aires: Amorrortu Editores, 312 pp.
- Hernández Castillo, A (2001). “Entre el etnocentrismo feminista y el esencialismo étnico. Las mujeres indígenas y sus demandas de género”. En *Debate Feminista. Racismo y Mestizaje*, año 12, vol. 24, octubre, pp. 206-229.
- Mohanty, Ch. T. (2008). “De vuelta a ‘Bajo los ojo de Occidente’: la solidaridad feminista a través de las luchas anticapitalistas”. En *Descolonizando el Feminismo. Teoría y práctica desde los márgenes*, (L. Suárez y A. Hernández, comp.), pp. 407-464.
- Moi, T. (1999). *Teoría literaria feminista* (3.ª ed., A. Bárcena, trad.). Madrid: Ediciones Cátedra. Edición original en inglés de 1985.
- Montero, M. (2006). *La mano suicida* (2.ª ed.). San José: Ediciones Perro Azul, 68 pp. Edición original de 2000.
- Portillo, L. (dir.) (2001). *Señorita extraviada* (documental). México / Estados Unidos, 45 min.
- Silvestri, L. (2010). “Predicado verbal”. En *Diario de una Poeta Mala*, en <http://leomiau76.blogspot.com/2010/07/predicado-verbal.html>, revisado el 16 de julio de 2010.
- Solórzano Alfaro, G. (2009). *La herida oculta. Del amor y la poesía. Una lectura del poema “Carta de creencia”, de Octavio Paz*. San José: euned, 240 pp.
- Vargas, V. (2002). “Los feminismos latinoamericanos en su tránsito al nuevo milenio (Una lectura político personal)”. En *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder* (D. Mato, coord.). Caracas: clacso, ceap, faces, Universidad Central de Venezuela, pp. 307-316.

## BIBLIOGRAFÍA

- Anzaldúa, G. (1999). “5. How to tame a wild tongue”. En *Borderlands. La frontera*. (2.ª ed.). San Francisco: Aunt Lute Books, pp. 75-86.
- Barthes, R. (1987). “La muerte del autor”. En *El susurro del lenguaje*. Buenos Aires, Barcelona y México: Editorial Paidós, pp. 65-71. Texto original de 1968.