



SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE
GÉNERO Y ESTUDIOS CULTURALES

Género, belleza e identidad en *El arca de la memoria*

Gender, beauty and identity in *El arca de la memoria*

Fecha de recepción:
31/05/2017

Fecha de evaluación:
26/06/2017

Fecha de aceptación:
15/09/2017

Alexandra Catalina Astudillo Figueroa
Universidad San Francisco de Quito
aastudillo@usfq.edu.ec

Abstract:

In the contemporary social context, scenario of multiple studies on the relation between beauty, body and identity, the novel *El arca de la memoria*, by the Puerto Rican writer Dinorah Cortés Vélez (1971) appears as an attempt to offer, from the literary inventiveness, a novel, critical and festive way of thinking of this relationship. Through an approach from the cultural, literary and gender studies we read this novel as a document that relates various textualities, that make metaphors of theoretical discussions to offer a reflective and critical aesthetic product about the conditionings that still silence the bodies, the minds and the existence of women in previous and contemporary Latin American environments. This novel, which already has a second edition, is consolidated as a challenge to the canonical forms of the genre both in structure and content, and seeks to configure a language that gives expressiveness to the bodies of women and empowers the experiences of women who lived from these. In the novel a bio-mythography is proposed that allows us to deploy other views toward women, on the ways of viewing them that makes it possible to offer notions of beauty different from those promoted by contemporary Western culture. Through an irreverent journey of Pandora, without losing the poetic pulse, the novel builds the vital supports that sustenance identities founded in the body's memory of women of different generations. The text offers a process of revaluation of bodies, and their relationship with memory, identity and gender, as ways through which cultural meanings that have been stereotyped, deformed or erased from the bodies of women to provide them new meanings.

Key words: gender; beauty; body; memory; identity; language.

Resumen:

En el contexto social contemporáneo, escenario de múltiples estudios sobre la relación entre belleza, cuerpo e identidad, surge la novela *El arca de la memoria* (2011), de la escritora puertorriqueña Dinorah Cortés Vélez (1971), como un intento por ofrecer, desde la inventiva literaria, una novedosa, crítica y festiva manera de pensar dicha relación. A través de una aproximación desde los estudios culturales, literarios y de género leemos esta novela como un documento que pone en relación diversas textualidades, que metaforiza sobre las discusiones teóricas para ofrecer un producto estético reflexivo y crítico sobre los condicionamientos que aún silencian los cuerpos, las mentes y la existencia de mujeres en ambientes latinoamericanos anteriores y contemporáneos. Esta novela, que ya cuenta con una segunda edición, se consolida como un desafío a las formas canónicas del género tanto en su estructura como en su contenido, busca configurar un lenguaje que dota de expresividad a los cuerpos de mujeres y empodera las experiencias femeninas vividas desde estos. En la obra se propone una biomitografía que permite desplegar otras miradas sobre los cuerpos de mujeres, sobre las formas de vivirlos, que hace posible ofrecer nociones de belleza distintas a las promovidas por la cultura occidental contemporánea. A través de un viaje irreverente de Pandora, sin perder el pulso poético, la novela construye los soportes vitales que sostienen identidades fundadas en la memoria corporal de mujeres de distintas generaciones. El texto ofrece un proceso de revalorización de los cuerpos, y su relación con la memoria, la identidad y el género, como vías a través de las cuales se recuperan significados culturales que han sido estereotipados, deformados o borrados de los cuerpos de mujeres para dotarlos de nuevos significados.

Palabras clave: género; belleza; cuerpo; memoria; identidad; lenguaje.

Résumé :

C'est dans le contexte social contemporain, lieu de multiples études sur la relation entre la beauté, le corps et l'identité, qu'apparaît le roman *El arca de la memoria* (2011) de l'écrivaine portoricaine Dinorah Cortés Vélez (1971), qui se présente comme une tentative d'offrir, depuis la créativité littéraire, une manière de penser ce type de relation, à la fois novatrice, critique et festive. À travers une approche axée sur les études culturelles, littéraires et de genre, nous lisons ce roman comme un document qui met en relation diverses textualités, qui crée des métaphores sur les discussions théoriques pour proposer un produit esthétique, réflexif et critique sur les conditionnements qui continuent à réduire au silence les corps, les esprits et l'existence de femmes

dans des environnements latino-américains passés et contemporains. Ce roman qui en est déjà à sa deuxième édition se consolide comme un défi aux formes canoniques du genre tant de par sa structure que par son contenu, cherchant à mettre en place un langage qui confère une expressivité au corps des femmes et qui galvanise les expériences féminines qui en découlent. L'œuvre propose une biomythographie qui permet de visualiser d'autres regards sur les corps des femmes, sur les manières de les vivre, été qui rend possible de montrer des notions de beauté différentes de celles mises en avant par la culture occidentale contemporaine. À travers un voyage irrévérencieux de Pandora, sans jamais perdre le rythme poétique, le roman construit les supports essentiels qui soutiennent des identités fondées sur la mémoire corporelle de femmes de plusieurs générations. Le texte nous offre un processus de revalorisation des corps et de leur relation avec la mémoire, l'identité et le genre, comme des chemins à travers lesquels il est possible de récupérer des significations culturelles qui furent stéréotypées, déformées ou effacées des corps des femmes pour leur attribuer de nouvelles significations.

Mots clés : genre; beauté; corps; mémoire; identité; langage.

0. Introducción

“Desde mediados del siglo XX estamos asistiendo a un cambio cualitativo en el ‘estatuto’ de la cultura” (Castro-Gómez, 2003: 67). Dada las condiciones de producción, circulación y recepción de los artefactos culturales, la cultura “ha dejado de ser exclusivamente un conjunto de valores, costumbres y normas de convivencia ligadas a una tradición particular, a una lengua y a un territorio” (Castro-Gómez, 2003: 67), para constituirse, más bien, en “un universo simbólico, que desligado de la tradición, empieza a definir el modo en que millones de personas en todo el globo sienten, piensan, desean e imaginan” (Castro-Gómez, 2003: 67).

La producción literaria inscrita en las más diversas correlaciones que desplazan demarcaciones genéricas, que borran las fronteras entre lo local y lo global, que descentran los universos simbólicos demanda ser abordada más allá de lo lingüístico, lo histórico general y lo histórico literario, los géneros literarios y el lenguaje literario específico. El carácter cultural amplio de los productos culturales, nos lleva a mirar una obra literaria no solo como un aparato textual que genera un ‘pacto comunicacional’ entre un emisor y un lector (Hamon, 1991), sino como discurso (Foucault, 1970) que no se agota en una propuesta estética, sino que entra en diálogo con una serie de referentes que están atravesados por relaciones de poder, por regímenes de representación que problematizan la configuración de los sujetos, y donde se disputan nociones de verdad, que atraviesan las culturas descentrándolas y redefiniéndolas local y globalmente (Hall, 1997).

Esta característica de los objetos culturales, dentro de los cuales está la producción literaria, nos compele a ampliar la mirada a través de propuestas teórico-metodológicas que permitan dar cuenta de la diversidad de referentes culturales inscritos en un texto, de los distintos universos discursivos que lo atraviesan, de los cruces de voces y miradas que configuran un entramado cultural complejo que desborda el texto en cuanto tal. Se trata de ver la obra no como un artefacto cultural que se agota en sí mismo, sino como una práctica discursiva que activa diversos procesos de configuración del sentido que dan cuenta de que “el modo como decimos el mundo es el modo como lo habitamos” (Forster, 2005: 2).

De ahí, nuestra deuda con entradas conceptuales de varias fuentes disciplinares: de los estudios culturales nos ha sido útil las nociones de colonialidad del poder (Quijano, 2000), colonialidad del saber (Lander, 2000) colonialidad del ser (Maldonado-Torres, 2007), la problematización sobre el subalterno (Spivak Chakravorty, 1988; Bhabha, 1994); de las teorías de género, la discusión sobre la identidad (Scott, 1993), la configuración del género como una construcción social y cultural, que es variable e históricamente cambiante (Butler, 2001), la noción de fluidez (Irigaray, 1977), las reflexiones sobre la productividad del signo lingüístico (Kristeva, 1969); de la crítica literaria, la caracterización de los personajes, las nociones de cronotopo y el dialogismo (Bajtín, 1979).

Estos conceptos nos han permitido considerar a la obra literaria como un constructo cultural, como un hecho discursivo que organiza una serie de estructuras que, como dispositivos culturales, ponen en funcionamiento el carácter dialógico del texto inscrito en una serie de referentes culturales, atravesados por relaciones de poder, dentro de las cuales se da una lucha por el control de significados.

Históricamente, las nociones de cuerpo, identidad y belleza han estado inscritas en discursos a través de los cuales se ha colonizado (Federici, 2010) desde una mirada patriarcal el cuerpo femenino. Bajo la apariencia de ensalzar las cualidades femeninas, se ha enmascarado la cosificación de las mujeres, cuya condición de sujeto ha sido usurpada por la mirada masculina que ha hecho de sus cuerpos un objeto de contemplación, desnudo de identidad. En estas estructuras discursivas

el cuerpo femenino funciona como una superficie especular, un reflejo de sí concebido como representación que se realiza ante la sociedad, que sale a escena y que actúa según los imperativos sociales asignados: es un cuerpo ficticio, construido, que se desdobra del cuerpo real (que es prosaico, de carne y hueso) (Fernández Guerrero, 2012: 157).

Esta imagen especular, que da primacía a la mirada, ha hecho del cuerpo de las mujeres un objeto de placer y posesión masculina, y ha

configurado un imaginario sexual ajeno a la sexualidad femenina, al goce, a una identidad que queda descentralizada y dispersa.

En contraste con esta tendencia, las relaciones que se establecen en la novela entre el cuerpo y el discurso están marcadas por “una ética material y discursiva que reivindica el cuerpo como espacio para el libre despliegue de la existencia y el discurso como herramienta que modela esa existencia, que le da profundidad y recorrido” (Fernández Guerrero, 2012: 173-74). Estas imbricaciones entre cuerpo y discurso nos han llevado a apoyarnos en la noción de fluidez propuesta por Irigaray, para analizar cómo el lenguaje va dando forma a las vivencias corporales y modelando discursivamente la experiencia. Cuerpo y discurso son propuestos como un devenir que los entrelaza, por ello hemos utilizado las expresiones de palabra-cuerpo, cuerpo-palabra y palabra-memoria para poder evidenciar la dimensión semántica de lo somático, y las posibilidades de la memoria inscritas en la corporalidad discursiva.

La metodología de la ‘lectura en reversa’ (Guha, 1988) nos ha permitido dar cuenta de los cuestionamientos que el texto plantea a los discursos sobre la belleza, el cuerpo y las identidades femeninas, por medio de una serie de tácticas de resistencia que generan un quiebre en la retórica de la subordinación y colonización de los cuerpos de mujeres y sus voces, de sus saberes y existencias, y dan paso a otras narrativas que, desde dentro de tales estructuras de poder, ponen al descubierto una nueva sensibilidad que problematiza las nociones de belleza, cuerpo e identidad.

El arca de la memoria se constituye en una propuesta estética que explora en las formas arquetípicas y primigenias del cuerpo femenino, en sus particularidades síquicas y somáticas, en su fecundidad gestante de vidas y memorias la condición de posibilidad de una existencia subjetivada, libre de condicionamientos y poseedora de una belleza distinta a la canonizada por la mirada patriarcal.

Se trata de una novela estructurada sobre la reapropiación de la corporalidad femenina, un discurso poético articulado desde la vivencia misma de la corporalidad que verbaliza, a partir de los cuerpos de mujeres, lo no dicho, lo que se ha quedado fuera del discurso. En el texto, “el lenguaje dota de expresividad al cuerpo vivido [...] el cuerpo es relato, narratividad abierta a la temporalidad, y la libertad es descrita como ese despliegue de la dimensión creativa y lingüística” (Fernández Guerrero, 2012: 171).

Este trabajo pretende leer la novela de Cortés Vélez como una narrativa creativa y crítica, articulada desde la vivencia femenina de la corporalidad, que explora las dimensiones poéticas de la palabra-cuerpo, del cuerpo-palabra, para configurar identidades desde la potenciación de la diferencia sexual. Vista desde esta perspectiva, podemos afirmar que esta obra se posiciona entre los nuevos intentos literarios por desestructurar desde dentro del canon los condicionamientos que la mirada patriarcal ha consolidado también en el ámbito literario. A través de estas reflexiones nos proponemos demostrar cómo, por medio del trabajo con el lenguaje, de la creación de una nueva

topología y de la configuración de una estrategia de conexión genérica y genética, la autora intenta modelar un nuevo discurso literario articulado desde la vivencia femenina de la corporalidad, para lograr la configuración simbólica de un imaginario alternativo orientado a redefinir la belleza y las identidades femeninas, descolonizándolas de la mirada patriarcal.

1. El cuerpo cántaro, cadera, hebra arquetípica

El arca de la memoria es una novela que estructuralmente rompe con la secuencia temporal, la organización visual y la estructura de una novela tradicional. Planteada como una secuencia de viñetas, sujetas al movimiento caprichoso de la memoria, proporciona impresiones sobre instantes significativos en la vida de un personaje femenino en el trópico caribeño, cuya capacidad evocativa es el único vínculo que entrelaza el paso de una instantánea a otra.

La estructura novelada se fragmenta por medio de la introducción de subtítulos, epígrafes, foto de tarjeta postal, poemas, escritura especular, crónicas periodísticas, extractos de actas judiciales, coros teatrales, entre otras. Todo ello contribuye a multiplicar los efectos de sentido del texto, cuya materialidad está articulada desde la subjetividad y la experiencia femeninas.

El aspecto de mosaico que esta estructura genera rompe con el tiempo cronológico y con la linealidad del texto, inclusive el lector podría empezar a leer por cualquier viñeta. El salto entre estas es articulado a través de una voz narrativa femenina, que transita con habilidad desde un yo a otros yo, que surgen como inserciones ventrílocuas, ligadas genealógicamente, y que van configurando, de manera colectiva, la memoria de un personaje femenino, que posee una aguda mirada sobre lo que implica el hacerse mujeres a través de la experiencia de varias generaciones.

La voz narrativa se regodea en la celebración festiva de los cuerpos femeninos y la memoria impregnada en ellos. Sus formas, sus procesos biológicos dan origen a viñetas como: Menarquia, Cartilla menstrual, Las tetas de Abuela Luisa, Pezones de cacao, Mis tetas, Caderas anchas, Himen, a través de las cuales se recrea, renueva y desborda el vocabulario asociado con el mundo femenino, el cual se despliega pegado a la piel, al deseo, al asombro, al desconcierto, a las expectativas que resultan falsas, a los triunfos y fracasos, al reencuentro consciente entre muchas vidas que se reeditan, reflejan y actualizan en otras, sin perder la cadencia y algarabía del trópico. Es una escritura que construye un cuerpo-memoria

un cuerpo mítico de tetas desbordantes como cántaros de leche al amanecer, igual que las de Abuela, y de caderas anchas como las que invariablemente tienen todas las mujeres en la familia, las crueles así como las amables; una hebra arquetípica que a todas nos conecta –células vivas– y a cada una de nuestras historias, muchas y la misma (Cortés Vélez, 2012: 11).

Junto a esta celebración hay también un tono crítico orientado a cortar una suerte de determinismo, pegado al cuerpo femenino, propio de los contextos patriarcales, como el que la novela recrea.

A medida que se construyen las instantáneas de experiencia, va sonando una reflexión sobre los condicionamientos a los que las vidas de las mujeres han estado sujetadas. Esta reflexión no solo se propone en el ámbito temático, sino que se traslada también al del lenguaje, pues la novela es un intento por responder poéticamente a la pregunta: “¿Cómo podemos hablar del otro cuando el único lenguaje del que disponemos es el lenguaje de lo mismo?” (Irigaray, 1977: 45. Traducción mía).

2. El lenguaje fluido de la experiencia corporal

Cortés Vélez convierte a su novela en una propuesta de revisión de la relación entre la materia textual y lo que designa. El lenguaje es convocado para reinventarse por medio de fracturar los lexemas, de regresar a los orígenes etimológicos, de ‘re-semantizar’ los términos conocidos, con el objetivo de des-estereotipar el campo semántico usado para representar las experiencias femeninas.

Una de las viñetas más significativas es *Hister-icas*. Ubicada casi al final de la obra, resume la búsqueda de un nuevo lenguaje que permita interrumpir el monólogo patriarcal y superar las limitaciones del lenguaje androcéntrico, que “carece de terminología y expresividad [...], [y que] es ineficaz a la hora de dotar de discursividad al deseo femenino” (Fernández Guerrero, 2012: 165-66).

En esta viñeta, la autora utiliza precisamente uno de los términos que define la crispación de los cuerpos y la sique, acuñado con el aval de la ciencia que justificó la colonización de los cuerpos desde el biopoder (Pedraza Gómez, 1999), para poblar de imágenes y recursos sonoros, la histeria, como lugar privilegiado para hallar el fundamento de la discursividad femenina (Clément y Kristeva, 2000).

“Hister-icas”

¿Quién sino nosotras para matriz de Dios?

Nosotras que, con dolores de madre,
pujamos cataclismos y temblores de tierra,
mientras que, ignotos planetas,
nuestras tetas se mueven
al compás de la olvidada música lunar.

¿Quién si no?
Nuestros pubis siendo,
el mapa primigenio
que lleva al continente Ur.

¿Quién rayos sino nosotras,
hijas de nuestras madres,
cuando no, madres de nuestros hijos,
para habitar la pelvis de Dios? (Cortés Vélez, 2012: 224)

Cortés Vélez parte de la biología para dar sentido a la palabra, experimenta el desgarramiento de lo sagrado, no de orden religioso, sino de la experiencia típicamente femenina “del vínculo imposible, y que sin embargo se mantiene, entre vida y sentido, entre biología y biografía (Fernández Guerrero, 2012: 166). Desde la ‘re-semantización’, la autora convierte a la maternidad en espacio de empoderamiento.

Otra exploración a nivel del lenguaje surge al crear neologismos que reestructuran la relación entre la palabra y la memoria de las mujeres, relación que genera otra temporalidad trastocada por la fuerza de los afectos, como en la viñeta *Feministante*:

Intemporal alianza
entre todas las que están
en la memoria del antes,
del ahora
y del más adelante (Cortés Vélez, 2012: 57).

Despliega un modo distinto de habitar la lengua. Configura un cuerpo textual que fluye en una incesante búsqueda de una nueva significación de significantes agotados o pervertidos por un logocentrismo anclado en posiciones patriarcales, que ha pretendido inmovilizarlos, simplificarlos, anularlos, para buscar otras definiciones presentes, desde siempre, latentes en la memoria corporizada de las mujeres, como en el caso de *Lunaria*.

Lunaria:
Origen del tiempo.
Marea menstrual,
pleamar sangrante
en danza lunar.
Fabuloso Bálsamo
De Fierabrás.
Arcano ancestral (Cortés Vélez, 2012: 166).

Esta viñeta introduce una lógica de los fluidos (Irigaray, 1977: 105), que otorga al lenguaje categorías más laxas de interpretación. El simbolismo de la fluidez permite el cambio corporal que convulsiona todos los sentidos, y genera su migración de un estado a otro, de un tiempo a otro, en un continuo y cadencioso movimiento que hace posible desanclar y expandir los significantes para que pueda caber lo heterogéneo y lo múltiple, lejos del discurso androcéntrico que encorseta y reprime la gestualidad y la palabra. En esta búsqueda por configurar un nuevo lenguaje, Cortés Vélez, adicionalmente, genera un diálogo constante con la posibilidad polisémica que ‘re-semantiza’ ciertos términos para dar paso a otros rituales y consagrar otros

instantes, como en *Koinonía*, “Con quienes insisten en su furia de amarme, propiciando innúmeras epifanías” (Cortés Vélez, 2012: 151).

En esta búsqueda de fluidez, el propio texto de la novela se expande como un instrumento permeable, que deja traslucir a través de sus páginas el diálogo constante con otros documentos lingüísticos como fragmentos de obras de Virginia Woolf, Jamaica Kincaid, Audre Lorde, Lewis Carroll, Richard Brautigan, Sor Juana Inés de la Cruz, Tennessee Williams, Marosa di Giorgio, Mario Benedetti, Homero, Constantino Cavafis, Sófocles, San Agustín, Dante Alighieri, y textos bíblicos. También da cabida a referencias gráficas, como alusiones a obras de arte de Georgia O’Keeffe, o la elección del cuadro de Marzena Ablewska-Lech para la portada. El texto está matizado además con recursos sonoros, como los versos de canciones entrelazados a lo largo de las narraciones o referencia a sus autores e intérpretes. Esta fluidez le permite a la autora generar una resonancia que ejerce un efecto crítico a partir de los textos convocados, expuestos como referentes de las construcciones simbólicas de la cultura occidental, o como símbolos de la disidencia contra la misma.

La tarea de construir un nuevo lenguaje, de expandir el existente, le lleva a potenciar adicionalmente el ámbito de la oralidad, culturalmente concebido como el espacio ‘natural’ de las mujeres que, paradójicamente, surge en la escritura exhibiendo los matices semánticos y sintácticos de experiencias diversas, impregnadas de fluidez corporal, matizadas por los modismos del habla coloquial, con su riqueza expresiva y sus cuentos de nunca acabar.

Entre los centenares de transmutaciones ejecutadas por las mujeres de la familia, a diario y desde el más estricto anonimato, la más importante de todas es la de la transformación de la memoria en oralidad por medio del arte de contarnos cuentos. Somos bien dicharacheras en la familia y aunque no comemos cuentos, nos gusta muchísimo contarlos [...] Nuestros cuentos son el cuerpo de nuestras ancestras, sobrecogido por hot flashes menopáusicos y desbordante de la leche materna y fluido menstrual, a un tiempo (Cortés Vélez, 2012: 89).

La novela se levanta, de esta manera, sobre el valor que tiene para la vida femenina la transmisión oral de historias entre mujeres, material que está encarnado en un cuerpo que despliega otro orden simbólico a través de la palabra. De esta manera, el mundo femenino que tradicionalmente ha estado fuera del falogocentrismo, irrumpe en la novela apropiándose de la palabra, que se alimenta “simbólica y materialmente, del cuerpo femenino” (Posada Kubissa, 2006: 188).

3. Biomitografía como búsqueda de identidad

El plantear el texto como una biomitografía, le lleva a Cortés Vélez a “iluminar [la] relación con el remoto pasado que se refleja en los mitos” (Muraro, 2002), con ello, intenta desmitificar los soportes culturales de la sociedad patriarcal, que se ha consolidado sobre el hecho de que la “mujer ha sido *pro-yectada* como objeto del sujeto, un sujeto que la aprisiona [...] en sus redes categoriales y simbólicas y que designa su identidad como *lo otro*” (Posada Kubissa, 2006: 189), otredad que solo existe en función del uno, que sí tiene existencia, voz e identidad. Para ello, de manera sutil, explora las alegorías mitológicas insertas en la memoria cultural, organizada sobre estructuras que han justificado la relegación de las mujeres a los márgenes de la vida familiar y social.

El tema especular presente en la novela como epígrafe, tópico y recurso gráfico, es uno de los que la autora utiliza para reflexionar sobre la posibilidad de existencia de las mujeres.

La concepción especular, reiterativa en la percepción de lo femenino como vaciado de contenido o solo significativo en función de la mirada masculina, es planteada en la viñeta Eco. En esta, es la misma voz femenina la que se desacredita, y califica negativamente cualquier intento de imaginar, de existir “al margen de esa mirada que ha consolidado representaciones y mitos” (Fernández Guerrero, 2012: 308), dentro de la cual, las voces femeninas son solo eco, reflejo cóncavo, de la presencia masculina, absoluta, considerada como lo único válido y con existencia real.

Medio ida, demente, loca de atar, turuleca, más tostá que una caja de Corn Flakes, estortillá, arrematá. Más demente que ida, medio turuleca, atar de loca voz que, condenada a repetirse, ajena de sí, se encuentra en el silencio, aunque no pasa de ser mera huella, imagen cóncava atrapada en el reflejo, esperpento (Cortés Vélez, 2012: 14).

El sonido reiterado y amordazador de este discurso, permanente en la conciencia de las mujeres que de tanto oírlo ya no lo escuchan, que ha colonizado sus cuerpos, sus mentes, su saber y su ser, es utilizado en la novela para problematizar su consistencia real, para anular su efecto de refracción. La novela hace sonoramente audible la historia de las mujeres de una familia, por medio de la verbalización de todo el sentido acumulado detrás del espejo desde donde muchas podían mirar sin ser vistas, nombrar y poblar de sentido la vida sin apenas ser oídas, alimentar la vida con infinita sabiduría sin que ese conocimiento les sea atribuido.

La novela es una apuesta a desestructurar esta especie de mentalidad refractiva para poder configurar un espacio-tiempo que haga posible formular otras poéticas, libres y autónomas de las estructuras especulares, dueñas de sus propias estructuras significativas, que permitan amplificar el horizonte vital.

La autora rescata a los cuerpos atrapados en el espejo, no solo con esta visibilización audible, sino también al proponer mujeres poderosas que

dejan en entredicho los soportes del poder masculino; crea figuras femeninas fuertes, imponentes, más cercanas a las que pueblan otras mitologías, como las de las culturas prehispánicas, de índole matriarcal. Un ejemplo de ello encontramos en la descripción de una de las abuelas: “cuando Abuela estaba en medio de la tala, ya fuera jalando azada o, aun ñangotada desyerbando, era como si estuviera sola porque parecía una maga intemporal o una sacerdotisa zoroástrica, oficiando sus ritos cósmicos” (Cortés Vélez, 2012: 87).

Pero este intento por encontrar sentido en las vidas precedentes revela, a la vez, la dificultad para relacionarse con el pasado por línea femenina, debido a que, en contextos patriarcales, las mujeres se han visto privadas de mantener estos lazos, de reconocerse en esos rostros, de legitimar su herencia, como fruto de la imposición de un orden social, que se organiza en torno a la ley del padre o del marido.

No es casual, por tanto, que la relación con la figura paterna de la voz principal sea esquiva y asuma un tono de doloroso reproche, como en la viñeta Tú: “Tú te me transformas en fétido abono que huye a fecundarme a mí, a la rosa de expresión miserable que adereza tu féretro, Papá” (Cortés Vélez, 2012: 41). La orfandad debido a la muerte en un accidente automovilístico del progenitor es más que algo incidental en la obra, es la posibilidad de pensar en un mundo sin la impronta del padre, cuya imagen, aunque sin rostro, aparece reiterativamente, es retarle a su presencia, es despoblar su lenguaje para poder dar rienda suelta a “la necesidad de volver a los orígenes siguiendo una genealogía femenina, así como de encontrar la fuente de la propia fuerza original” (Muraro, 2002).

En esta lucha por consolidar una línea femenina, la novela también devela la tensión y la fatiga que implica darle expresión a lo que, se supone, debería ser natural, el vínculo entre madres e hijas (Muraro, 2002). Viñeta tras viñeta, surge la relación afectiva pero compleja entre progenitoras y descendientes, en quienes se proyecta el destino ya sufrido de la marginación, por lo que más que amor en las relaciones, se percibe una mezcla de temor y reproche. En la viñeta chancletas¹ surge esta afirmación:

A veces juraría que me detesta, especialmente por la forma en que me mira cuando tiene coraje conmigo, que es casi todo el tiempo. Hay como un odio asesino en su mirada. Las escasas ocasiones en que siento que quiero romper la pared del resentimiento entre nosotras y ser cariñosa con ella, me esquiva como si fuera un animal herido (Cortés Vélez, 2012: 128-29).

El vaivén entre esta separación tensa y el fundirse en la unicidad de la reconciliación permite recuperar las historias de madres y abuelas, como narrativas de basamento a partir de las cuales se escriben otras, que

¹ Coloquialismo despectivo usado en algunos países latinoamericanos para referirse a las mujeres, especialmente a la recién nacida.

finalmente reconocen su deuda con las que les precedieron. El proceso escriturario convierte a las herencias históricas en materia corporizada imprescindible para reeditar esas vidas clausuradas, hasta transformar al dolor de hurgar en heridas familiares que sangran, en motivos vitales que permiten recuperar y empoderar las voces de todas las mujeres que precedieron a una mujer.

Esta recuperación vital, organiza cadenas significativas en las líneas genealógicas, lo que hace posible “marcar a las [mujeres] del pasado con el signo de la diferencia sexual, con la finalidad de quitarles del universo neutro masculino (al cual muchas de ellas pertenecían y querían pertenecer) y plegarlas a la presente necesidad femenina de lo simbólico” (Muraro, 2002).

A partir de esta consolidación de genealogías femeninas hay una nueva articulación de la relación entre mujeres que logra interrumpir el monólogo patriarcal, e instaurar dichas genealogías femeninas como una necesidad de orden simbólico-social.

Con la invención de esta fabulación ‘femilineal’, Cortés Vélez intenta explorar las condiciones de posibilidad de una otredad significativa, diferenciada sexualmente, poblada de sentidos que genera diferencia, identidad, y una subjetividad afectiva, cálida y crítica. La relación entre mujeres se plantea como la base para la construcción de una identidad y subjetividad en estrecha relación con la experiencia femenina.

4. Fecundidad ventrílocua, memoria e identidad

Hay en el texto una abierta intencionalidad de trastocar el orden lingüístico tejido en torno a los temas femeninos, y una provocación activa para “reencontrar, inventar las palabras que expresen la relación más arcaica y más actual con el cuerpo de la madre” (Muraro, 2002), y el de este con su descendencia, y, a la vez, reinventar el cuerpo literario.

El recurso de la ventriloquía es una estrategia retro pero a la vez activa (Zavala, 2009: 14), que consigue el efecto de sumar y de multiplicar las experiencias, y de potenciar la toma de consciencia festiva de ser mujeres en la fecunda capacidad de engendrarse constantemente, por medio de la palabra pegada a la vida que se repite, que fluye y se renueva.

Ventrílocuas, vientre locuaz, dicharachero, parlanchín, de lo más hablador y sandunguero. Ventrilocura, la mía, una madre a punto de serlo que, ni corta ni perezosa, imita la voz todavía inexistente de su hija. Ventrilocura, la de ella, la única, la otra, la misma que, dentro de algunos años, me habrá de ventrilocuar no sólo a mí sino a todas las mujeres de su familia (aunque aún entonces me dejará hablar por ella siempre que no le alcance la voz por ser muy pequeña), en una biomitografía que a todas nos conectará y a nuestras muchas historias de nunca acabar (Cortés Vélez, 2012: 13).

Esta herencia que no solo es genética sino memorística debe luchar constantemente con las ataduras que impiden explorarla en “dos dimensiones: una de conocimiento y otra que es del orden de lo sufrido, de la implicación psicológica del sujeto” (Di Liscia, 2007: 146). Los silencios que ahogan su evocación liberadora, la falta de compartir esta memoria, impiden construir diferencia, subjetividad y experiencia. En la viñeta Estreñimiento, se convoca a romper los condicionamientos patriarcales que aprisionan la memoria y le niegan existencia.

Dura comprensión femenina de nuestro coraje que no se acaba de asomar. Esta dificultad mayor para evacuar la porquería del pasado, esta llenura de muerte que encerramos en nuestros cuerpos, viejas ideas, resentimiento, y lo peor, una abrumadora sensación de estancamiento, es hora ya de liberarlos [...]. Es hora ya de ir cambiando la estrategia, [...] saludarnos con solidaridad, antes de romper a cagar con desparpajo, como colectividad, a fin de expeler toda la falsedad que hemos sufrido (Cortés Vélez, 2012: 138).

El arca de la memoria es una invitación a destrabar estos nudos familiares, a romper el silencio, a derramar las palabras. La palabra cuerpo, la experiencia corporal verbalizada, ejerce un efecto liberador que permite configurar una identidad una y múltiple, anclada en el cuerpo-memoria colectivo.

Las voces que se engendran unas a otras, constituyen un coro polifónico que devuelve el poder fecundador de las presencias femeninas, convirtiendo en exceso y acierto lo que el falogocentrismo ha reducido, simplificado o convertido en carencia y falta. Como señala Cardenal Orta (2012: 357):

asumir por voluntad propia y repetir reinterpretando lo que otros han codificado como una subordinación, es transformarlo en afirmación perturbando de este modo la lógica de la carencia o la falta. Situar como punto de partida ese cuerpo que ha sido censurado a lo largo de los siglos pretende ser una forma no de tener una definición inamovible para lo que es una mujer, sino posibilitar ese ser varias, ese decir varias cosas a la vez que nos ha sido negado.

La escritura deviene entonces en una liberación festiva, que permite a las voces femeninas definirse e identificarse, que descubre otros códigos de belleza al margen del falogocentrismo que constriñe la expresión, oprime las conciencias, reduce la injerencia femenina y limita sus capacidades. En la viñeta Hijas de nuestras madres, la reiteración del verbo ‘somos’ expresa con claridad y precisión un modo de ser que perfila y define la belleza de las mujeres genéricamente diferenciadas.

Somos unas hijas de nuestras madres. Somos –por decir lo menos– aguzadas, incorregibles, alzadas, respononas, majaderas y cantaletteras. Unas bichas maleducadas que hablamos no sólo cuando las gallinas mean, sino cuando cacarean, cantan y, mejor todavía, cuando se procrean. Prototipos de la ovariuda, somos unas salvajes que, medusinas las melenas y las carcajadas, cogemos las de Villadiego, volamos alto y, cuando nos toca, también bajito y libres nos demandamos Yunque² abajo y Yunque arriba. Somos humanas, encantadoramente humanas (Cortés Vélez, 2012: 63).

Hay un canto al gozo de ser mujer, una aceptación y verbalización consciente de su realidad actual y ancestral, es una convocatoria al disfrute de una sensibilidad abierta, poética y fecunda, que recrea una belleza expresiva y renovada, fruto de un modo consciente de existir autónomamente libres. El texto se convierte así en una apuesta creativa que permite formular estéticamente la existencia diferenciada y manifestar por medio de la fabulación la misma expresión de Irigaray: “¿Cómo decirlo? Que de inmediato somos mujeres. Que no necesitamos ser producidas como tales por ellos [...]. Que siempre hemos sido, sin su trabajo” (1978: 202-03).

El texto adquiere, de este modo, una dimensión ilocutoria que posibilita la concienciación, el autodescubrimiento, la reivindicación y la conciliación. La potenciación de esta forma de escritura materializa el hecho de que “identidad y memoria no son ‘cosas’ *sobre* las que pensamos sino ‘cosas’ *con* las que pensamos” (Di Liscia, 2007: 152) y es este sentido performativo el que lleva a Cortés Vélez a hacer de la palabra una extensión de ella misma.

5. Conclusiones

La autora ofrece en esta novela un viaje corporal irreverente y atrevido de “Pandora” que destapa, sin perder el pulso poético, los subterfugios del falogocentrismo, a través de los cuales las mujeres han sido excluidas de la cultura, configuradas como sin identidad, vistas simplemente como lo otro del hombre, cuyas existencias solo alcanza significado desde el orden patriarcal que ha colonizado sus cuerpos, sus saberes y su ser.

A medida que las voces de varias mujeres son convocadas al texto, se traza un recorrido intra-uterino familiar que posibilita armonizar las relaciones entre mujeres, modelar identidades, sustentadas en relaciones genealógicas que trastocan la estructura social, lingüística y cultural de orden patriarcal. En esta “‘genealogía somática’ la maternidad, los ciclos fértiles o las distintas prácticas de subsistencia que las mujeres han desarrollado tradicionalmente sirven como punto de apoyo para buscar otros modelos de subjetividad, cooperación, solidaridad y convivencia” (Fernández Guerrero, 2012: 356).

² El Yunque, bosque pluvial de Puerto Rico.

La novela es una respuesta creativa, a la pregunta de “¿Cómo se constituye una cultura de las mujeres dentro del patriarcado, donde no hay palabras y significantes propios?” (Di Liscia, 2007: 143). El trabajo con el lenguaje, la apuesta por la fluidez verbal pegada al cuerpo y a la oralidad, permite a la autora des-estereotipar las palabras y los tópicos con que se ha relegado la presencia femenina en la cultura, y renovar los referentes para que puedan dar cuenta de identidades femeninas mucho más amplias y con nuevos matices.

La autora despliega un sólido proceso creativo que le permite explorar otros espacios simbólicos. La biomitografía es la construcción de una nueva topología desde donde hablar que destruye la idea de que el lugar de las mujeres es el espacio de la negatividad, de la falta, de la carencia y “nos ayuda a escuchar el rumor, a restituir las preguntas no formuladas, o ideológicamente desplazadas” (Zavala, 2009: 17). La autora configura un discurso que se emancipa, que abre exclusiones para dar salida a un rica y festiva verbalización sobre los contenidos y significados de los cuerpos de mujeres. Propone no solo una organización de significantes, sino una organización significativa de una alteridad radical (Zavala, 2009, 20-1), que destruye evidencias y universalismos.

Cortés Vélez logra “desacralizar por una parte, y poetizar, por otra”, (Zavala, 2009, 19) la noción de belleza, celebrando en la corporalidad femenina, su fluidez vinculada a la fecundidad, la maternidad y la lactancia. Restaura las marcas de su diferencia, en abierto desafío a la obsesión contemporánea por alcanzar los ideales de belleza, caracterizados por la autocontención, la uniformidad y la estandarización que neutraliza o exacerba las marcas demasiado enfáticas de la feminidad. “Esta alternativa hace confluir lo somático y lo semántico, la vivencia y el significado, y reivindica la libertad para ser y ‘decir’ el cuerpo, hablar de él sin tapujos y expresar su deseos, carencias, necesidades e ilusiones” (Fernández Guerrero, 2012: 356).

La novela se constituye en una apuesta por descolonizar los cuerpos y las mentes, los saberes y los afectos que han subalternizado a las mujeres, por medio de una estrategia efectiva que hace estallar desde dentro del canon literario y del canon cultural patriarcal, una alteridad femenina poderosa, estratégicamente situada y ricamente verbalizada.

La autora sitúa a la novela dentro del debate del feminismo de la diferencia, y lleva con éxito la tarea de encauzar una expresividad profundamente creativa y crítica que hace posible la configuración de identidades femeninas sexualmente diferenciadas, cuyas voces logran, como dice el personaje principal, que “los cuentos que cotidianamente nos contamos s[ea]n el caudal del río de nuestra memoria en el que nos bañamos infinitas veces, en abierto desafío a las leyes materiales de la imposibilidad” (Cortés Vélez, 2012: 89).

Referencias bibliográficas

- BAJTÍN, Mijail. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1982.
- BHABHA, Homi. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.
- BUTLER, Judith. *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*. Traducido por Jacqueline Cruz. Madrid: Cátedra, 2001.
- CARDENAL ORTA, Tania. "Ese cuerpo que no es uno. La sexualidad femenina en Luce Irigaray". *Thémata. Revista de Filosofía* 46 (2012): 353-360.
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago. "Apogeo y decadencia de la teoría tradicional. Una visión desde los intersticios". In *Estudios culturales latinoamericanos. Retos desde y sobre la región Andina*, Chatherine Walsh (ed.), 59-72. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / ABYA-YALA, 2003.
- CLÉMENT, Catherine & Julia KRISTEVA. *Lo femenino y lo sagrado*. Valencia: Cátedra, 2000.
- CORTÉS VÉLEZ, Dinorah. *El arca de la memoria*. 2da ed. San Juan, Puerto Rico: Editorial Isla negra, 2012.
- DI LISCIA, María Herminia. "Género y memorias". *La Aljaba*, 11 (2007): 141-166.
- FEDERICI, Silvia. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Traducido por Verónica Hendel y Leopoldo Sebastián Touza. Madrid: Traficantes de sueños, 2010.
- FERNÁNDEZ GUERRERO, Olaya. *Evan en el laberinto. Una reflexión sobre el cuerpo femenino*. Málaga: SPICUM, 2012.
- FORSTER, Ricardo "La muerte de la palabra en el mundo universitario" (Entrevista con Javier Lorca). *Página 12*, consultada el 25 de septiembre de 2017 <https://www.pagina12.com.ar/diario/universidad/10-471062005-02-08.html> (08/02/05)
- FOUCAULT, Michel. *El orden del discurso* [1970]. Barcelona: Tusquets, 1999.
- GUHA, Ranajit. "Chandra's Death". *Subaltern Studies*, 135-165. New Delhi: Oxford University Press, 1988.
- HALL, Stuart. *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca, 2014.
- HAMON, Philippe. *Introducción al análisis de lo descriptivo*. Buenos Aires: Edicial, 1991.
- IRIGARAY, Luce. *Ce sexe qui n'en est pas un*. París: Éditions de Minuit, 1977.
- IRIGARAY, Luce. *Speculum. Espéculo de la otra mujer*. Madrid: Saltés, 1978.
- KRISTEVA, Julia. *El lenguaje, ese desconocido* [1969]. Traducido por María Antoranz. Madrid: Editorial fundamentos, 1988.
- LANDER, Edgardo. *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales: perspectivas latinoamericanas*. Caracas, Facultad de Ciencias Económicas y Sociales (FACES-UCV) / Instituto Internacional de la UNESCO para la Educación Superior en América Latina y el Caribe (IESALC), 2000.
- LIPOVETSKY, Gilles. *La tercera mujer*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- MALDONADO-TORRES, Nelson. "On the Coloniality of Being. Contributions to the development of a concept". *Cultural Studies* 21 (2-3) (2007): 240-270.

- MURARO, Luisa. *El concepto de genealogía femenina*. Traducido por Mina Brescia y Mariana Barberá Durón. Buenos Aires: Alipso, 2002, consultada el 25 de marzo de 2017 http://www.alipso.com/monografias/2024_lamorada/ (2002)
- PEDRAZA GÓMEZ, Zandra. *El cuerpo y alma: visiones del progreso y de la felicidad*. Bogotá: Universidad de los Andes, 1999.
- POSADA KUBISSA, Luisa. "Diferencia, identidad y feminismo: una aproximación al pensamiento de Luce Irigaray". *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*. 39 (2006): 181-201.
- QUIJANO, Aníbal. "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina". In *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*, Edgardo Lander (comp.), 122-151. Buenos Aires: CLACSO, 2000.
- SPIVAK CHAKRAVORTI, Gayatri. "¿Puede el subalterno hablar?" [1988]. *Revista Colombiana de Antropología* 39 (2003): 297-364.
- SCOTT, Joan. "El género: una categoría útil para el análisis histórico". In *De mujer a género. Teoría, interpretación y práctica feminista en las Ciencias Sociales*, María Cecilia Cangiano y Lindsay DuBois (comps.), 17-50. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1993.
- ZAVALA, Iris. "¿Qué quieren las mujeres?". *Letras Femeninas*, 35 (2) (2009): 11-22 consultada el 09 de septiembre de 2016. <http://www.jstor.org/stable/23024073>