

CUERPOS DE MUJERES, LENGUAJE E IDENTIDAD
EN *EL ARCA DE LA MEMORIA*
BODIES OF WOMEN, LANGUAGE AND IDENTITY
IN *EL ARCA DE LA MEMORIA*
Alexandra ASTUDILLO-FIGUEROA
Universidad San Francisco de Quito

Resumen: El presente texto es una aproximación crítica a la novela *El arca de la memoria*, de la escritora puertorriqueña Dinorah Cortés Vélez. Entendemos su propuesta creativa como un continuo ejercicio de configuración de un universo simbólico femenino, resultado de hurgar en la memoria corporal de mujeres de distintas generaciones. Desde una mirada interdisciplinaria, abordamos su trabajo con el lenguaje como un proceso de revalorización del cuerpo, la memoria y la feminidad, como ejes a través de los cuales recupera los significados culturales que han sido borrados de los cuerpos y las identidades femeninas, para dotarlos de nuevos significados. Paralelamente, analizamos cómo estas estrategias le llevan a devenir en un yo femenino como producto de un entrelazamiento de historias superpuestas y memorias que construyen una diferencia sexual.

Palabras clave: Género, cuerpo, memoria, identidad, lenguaje.

Abstract: The present text is a critical approach to the novel *El arca de la memoria*, of the Puerto-Rican Writer Dinorah Cortés Vélez. We understand her creative proposal as a continuous exercise of configuration of a feminine symbolic universe, as a result of rummaging in the body memory of women of different generations. From an interdisciplinary perspective, we approach her work with language as a process of revaluation of the body, memory and femininity as axes through which she recovers the cultural meanings that have been erased from feminine bodies and identities, to endow them with new meanings. At the same time, we analyze how these strategies lead her to configure a

female self as product of an interlacing of overlapping stories and memories that build a sexual difference.

Key words: Gender, body, memory, identity, language.

1. NOVELA EXPERIMENTAL

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, 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.

El aspecto de mosaico que esta estructura genera rompe con el tiempo cronológico. El salto entre viñetas 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 vitales 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.

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 sujetas. 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, 1978: 41).

Cortés propone una 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, con el objetivo de des-estereotipar el campo semántico usado para representar las experiencias femeninas, de interrumpir el monólogo patriarcal, como es el caso de esta viñeta:

“Hister-icas”

¿Quién sino nosotras para matriz de Dios?

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

A partir de neologismos potencia la relación entre la palabra y la memoria de mujeres, relación que atraviesa la temporalidad trastocada por la fuerza de los afectos, como en esta otra viñeta:

Feministante
Intemporal alianza
Entre todas las que están en la memoria del antes,
del ahora
y del más adelante (Cortés, 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, 2012: 166)

Hay un diálogo constante con otros referentes; desacraliza ciertos términos para configurar otros rituales y consagrar otros instantes, como en Koinonía. “Con quienes insisten en su furia de amarme, propiciando innúmeras epifanías” (Cortés, 2012: 151).

A la novela son convocados otros textos, el proceso de escritura aparece como un ejercicio que pone en contacto otros documentos no solo lingüísticos, sino gráficos, como alusiones a obras de arte, o sonoros, como los versos de canciones incrustados a lo largo de las narraciones o referencia a sus autores e intérpretes.

En esta propuesta experimental hay un diálogo constante con fragmentos de obras de Virginia Woolf, Jamaica Kincaid, Audre Lorde, Lewis Carol, 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. Este ejercicio le permite a la autora generar 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 discidencia contra la misma.

La novela es una exploración que apuesta por inventar, por encontrar las palabras que expresen una relación arcaica y actual con el cuerpo de la madre, que traduzca la relación entre su cuerpo, con el cuerpo de las hijas y de estas con la suyas. 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, 2012: 11).

Esta búsqueda de un nuevo lenguaje 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 de experiencias diversas, geográficamente localizadas, e impregnadas en el habla coloquial con sus modismos, con su riqueza expresiva y sus cuentos de nunca acabar.

Se valora la transmisión oral de historias entre mujeres, material que está encarnado en un cuerpo que entra en el orden simbólico a través de la palabra. El mundo femenino que tradicionalmente ha estado fuera del falocentrismo, irrumpe en la novela apropiándose de la palabra, que se alimenta “simbólica y materialmente, del cuerpo femenino” (Posada, 2006: 188). 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, mostrado en su desnudez, en constante deuda con otros textos.

2. UNA NUEVA MANERA DE CONTAR LA VIDA

El plantear el texto como una biomitografía, le lleva a Cortés a “iluminar [la] relación con el remoto pasado que se refleja en los mitos” (Muraro: 2002). 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, 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.

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, 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, 2012: 14)

El tema especular, ampliamente discutido en los debates feministas, presente en la novela como epígrafe, tópico y recurso gráfico, es utilizado para problematizar el efecto de refracción, y configurar un espacio-tiempo que haga posible la palabra de las mujeres, la amplificación de su horizonte, la visibilización de su existencia significativa. Esta biomitografía 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 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, 2012: 87).

Esta búsqueda 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. La imagen de tía Gladis, violada y asesinada por su propio padre, a los quince años, es la figura más violenta de esta dominación patriarcal.

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, 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” (Murano, 2002). Hay una clara intención de potenciar el mundo femenino, en desmedro del masculino patriarcal.

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 (Murano, 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, para las que más que amor hay 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, 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 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” (Murano, 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 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

¹ Término despectivo con el que en varios países latinoamericanos se designa a la mujer, sobre todo a la recién nacida.

construcción de una identidad y subjetividad en estrecha relación con la experiencia femenina.

3. IDENTIDAD COMO MEMORIA REITERATIVA

El recurso de la ventriloquía es una estrategia retro pero a la vez activa (Zabala, 2009: 11), 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 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, 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 el texto, en la viñeta extreñimiento, 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, 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:

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 (2012: 357)

La escritura deviene entonces en una liberación festiva, que permite definirse e identificarse, como expresa la viñeta Hijas de nuestras madres:

Somos unas hijas de nuestras madres. Somos –por decir lo menos– aguzadas, incorregibles, alzadas, respononas, majaderas y cantaleteras. 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, 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,

²Bosque pluvial en Puerto Rico.

fecunda, universal. Es el descubrimiento de “¿Cómo decirlo? Que de inmediato somos mujeres. Que no necesitamos ser producidas como tales por ellos [...]. Que siempre hemos sido, sin su trabajo” (Irigaray, 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).

CONCLUSIONES

Cortés ofrece en esta novela un viaje corporal irreverente y atrevido de “Pandora” que destapa, sin perder el pulso poético, los subterfugios patriarcales para convencer y mantener a las mujeres excluidas de la cultura, sin identidad, simplemente como lo Otro del hombre, cuyas existencias solo alcanza significado desde el orden patriarcal.

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, 2012: 356)

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 permite a la autora re-semantizar 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.

Cortés 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.” (Zabala, 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 (Zabala, 2009: 20-1), que destruye evidencias y universalismos.

Cortés logra “desacralizar por una parte, y poetizar, por otra”, (Zabala, 2009: 19) otorgando a la verbalización de la memoria el poder de restaurar y de desafiar. “Esta alternativa hace confluír 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, 2012: 356).

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 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, 2012: 89).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cardenal Orta, T. (2012). Ese cuerpo que no es uno. La sexualidad femenina en Luce Irigaray *Thémata. Revista de Filosofía*, N° 46, 353-60.
- Clément, C. y J. Kristeva. (2000). *Lo femenino y lo sagrado*. Valencia: Cátedra.
- Cortés Vélez, D. (2012). *El arca de la memoria*. 2da ed. San Juan, Puerto Rico: Editorial Isla negra.
- Di Liscia, M. H. (2007). Género y memorias. *La Aljaba*, Vol. 11, 141-66.

- Fernández Guerrero, O. (2012). *Evan en el laberinto. Una reflexión sobre el cuerpo femenino*. Málaga: SPICUM.
- Irigaray, L. (1977). *Ce sexe qui n'en est pas un*. París: Éditions de Minuit.
- Irigaray, L. (1978). *Speculum. Espéculo de la otra mujer*. Madrid: Saltés.
- Lipovetsky, G. *La tercera mujer*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- Muraro, L. (2002). El concepto de genealogía femenina. Traducido por M. Brescia y M. Barberá Durón. Buenos Aires. Recuperado de http://www.alipso.com/monografias/2024_lamorada/ [Fecha de consulta: 12/04/2017].
- Posada Kubissa, L. (2006). "Diferencia, identidad y feminismo: una aproximación al pensamiento de Luce Irigaray". *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, Vol. 39, 181-201.
- Zavala I. (2009). "¿Qué quieren las mujeres?". *Letras Femeninas*, Vol. 35, No. 2, 11-22.