

---

## El sexo de la escritura\*

Enrico Mario Santí

**L**os más acuciosos ya se habrán dado cuenta de que no soy mujer. Acaso mi mejor credencial sea la de ser un modesto residente de la ciudad, algunos dirían el pueblo, de Ithaca. Creo, por cierto, que hay cierta justicia poética en el hecho de que se celebre esta asamblea sobre nuevas aproximaciones a mujeres poetas del mundo hispánico en una ciudad llamada Ithaca, y precisamente en el *college* que lleva su nombre. Si recordamos, es justamente una Ithaca la que le sirve de escenario a buena parte de *La Odisea*, uno de los primeros poemas de la cultura occidental. Ithaca representa, en el mundo imaginario de Occidente, el origen, el punto de partida y de llegada de Ulises, como también el sitio donde aguarda Penélope, su fiel esposa, durante más de diez años, protegiendo su hogar y convencida del retorno del marido ausente. Es en el segundo canto de *La Odisea* (cuyo significativo título es "La asamblea en Ithaca") donde se nos narran los trabajos de Penélope por mantener a raya a aquellos pretendientes que, aprovechando la oportuna ausencia de Ulises, le han pedido la mano. Cediendo un tanto a las presiones de estos señores, Penélope termina admitiendo la muerte de Ulises, no sin antes advertir que no habrá de escoger un nuevo esposo hasta que termine de tejer un sudario para Laertes, su suegro anciano. Como se sabe, la astuta Penélope logra demorar la ultimación de este sudario, así como también su decisión por un nuevo esposo, destejendo cada noche las madejas que teje durante el día. De esta manera, Penélope alarga su ardid durante tres años y

---

\* El título de este trabajo, texto de una intervención en el simposio "Nuevas aproximaciones a poetas mujeres hispánicas", celebrado en abril de 1980 en Ithaca College, Ithaca, Nueva York, me fue sugerido por una pregunta de Julieta Campos (Cf. "¿Tiene sexo la escritura?", en *Vuelta*, núm. 21, agosto, 1978). Ignoro si la he contestado.

medio hasta que un buen día de primavera (no muy diferente al de hoy, por cierto) una sirvienta la descubre ante los pretendientes, quienes, a su vez, acuden a su aposento y la sorprenden en el preciso momento en que está destejiendo lo realizado durante el día. Acto seguido, los indignados pretendientes obligan a Penélope a tejer el sudario en su presencia y a terminarlo esa misma noche con vistas a forzar una decisión. No obstante, Penélope se sigue resistiendo a la idea de tener que escoger un nuevo esposo, por lo cual los pretendientes, un poco en venganza y en reacción a ese rechazo, deciden acampar en casa de Ulises y alborotar el orden doméstico, disputándose entre ellos, no sin algún bullicio, el derecho de poseer a su mujer.

Si hemos de creer la etimología que vincula la palabra *texto* al verbo *tejer*, entonces Penélope (cuyo nombre en griego significa, justamente, *tejedora*) sería la primera representación de la escritora que aparece en la poesía occidental. O quizá la segunda mitad de una misma primera imagen ya que, dentro del mundo poético de Homero, la fiel Penélope aparece como la antítesis de la adúltera Elena. A diferencia de Elena, cuya primera aparición en *La Ilíada* la muestra tejiendo escenas de la guerra de Troya en un tapiz ficticio, suerte de emblema del propio narrador épico, la figura de Penélope nos dramatiza no ya las complicaciones metafóricas de la figura de la mujer escritor (mientras que Elena sólo teje, Penélope teje y *desteje*), sino una posible alegoría de la relación entre esta figura y la institución de la crítica literaria. Lo que me propongo en esta intervención es realizar un comentario sobre esta relación, aludiendo, claro está, a los presupuestos teóricos que sustentan una asamblea como la nuestra. Mis comentarios son muy breves, pero en general se explican como una glosa a la alegoría que acabo de resumir.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Jonathan Culler, en un reciente libro, propone un "corte" en tres "momentos" de la crítica feminista. Un primer momento en que "el concepto de *lectora* nos lleva a afirmar una continuidad entre la experiencia femenina de estructura sociales y familiares y la experiencia de la *lectora* en sí misma". Un segundo momento, en que "hay un llamado a la experiencia de la *lectora* (que escaparía los límites del *lector*), y de ahí, el desarrollo de una serie de perspectivas que le permitieran a la mujer leer como *lectora*, es decir, *no* como *lector*". Por último, habría un tercer momento que, "en vez de cuestionar la asociación entre *lector* y la razón, nos llevaría a investigar la manera en que nuestra concepción de la razón es cómplice de los intereses del *lector*". Véase *On Deconstruction*, Cornell University Press, Ithaca, Nueva York, 1982, pp. 46, 58. Creo que mi meditación se podría situar en este tercer "momento".

Todo discurso acerca de una literatura escrita por mujeres, implica, hoy por hoy, un acto político. Escribimos sobre la escritora, le dedicamos simposios y antologías, porque tradicionalmente nuestras instituciones —ya sea la historia, la economía, o la propia universidad— le han vedado acceso a la circulación del conocimiento. Dedicarle tiempo y atención crítica a la escritora, denunciar su injusto olvido y reconocer sus valores es la tarea de una crítica que se sabe subversiva en relación a una cultura masculina (por no decir machista) cuyos resortes no han dejado de ser represivos. Nos importa conocer la obra de sor Juana, de Gabriela Mistral, de Delmira Agustini o de Rosario Castellanos, no para erigirles monumentos o crearles mitologías, sino como una contraofensiva mental —un arma de combate para el futuro.

En el caso de la escritora del mundo hispánico la urgencia política que acompaña al discurso crítico se acentúa aún más. Dentro de la marginalidad de las culturas y literaturas hispánicas, la marginalidad de su literatura femenina significa una doble represión; así como el Occidente colonizador margina al Tercer Mundo, el proverbial machismo hispánico censura la literatura escrita por sus mujeres. De ahí que el acto político del crítico se vuelva doblemente descolonizante —no sólo liberación de prejuicios sexuales, sino también de mutilantes dependencias culturales. Y baste que la recuperación crítica se aplique a la poesía escrita por mujeres para que esa censura se vuelva no ya doble sino triple: nada bueno se puede esperar de una mujer hispánica que para colmo sea también poeta.

Esta "hipótesis represiva", llamémosla así,<sup>2</sup> que como hemos visto se magnifica en el caso de la literatura hispánica, permea nuestras actitudes críticas con tal intensidad que con frecuencia la asumimos y aplicamos irreflexivamente. Y de manera tal que su aplicación las más veces termina subvirtiendo el propio acto político que la origina, cuando no distorsionando del todo el radical cuestionamiento que plantea toda literatura escrita por mujeres. Porque aplicada específicamente a la lectura de textos literarios y, sobre todo, a la lectura de poemas, la hipótesis represiva descansa sobre un modelo de lectura que invariablemente resulta, en menor o mayor medida, "biográfico". Por lectura "biográfica" no quiero decir el tipo de descodificación a partir de los

---

<sup>2</sup> La expresión es de Michel Foucault, *La Volonté de savoir*, Gallimard, París, 1975.

datos que poseemos sobre la vida del autor empírico. Me refiero más bien a la proyección dramática de una voz lírica cuyo sexo se cree identificado, o al menos sugerido, en el texto. Reducida a su síntesis, al menos en su aplicación crítica, la hipótesis represiva se hace posible cuando postulamos, explícita o implícitamente, la plena presencia en el poema de un sujeto que aparece identificado sexualmente y cuya escritura encarna la intención consciente de esa identidad sexual. El texto llamado "femenino", en este tipo de interpretación, aparece entonces como un documento lírico, replegado sobre sí mismo, que surge a partir de una supuesta continuidad, lisa e ininterrumpida, entre realidad y experiencia, concepto y expresión, sexo y escritura.

Pero la continuidad tiene un bache. Por un lado, es evidente que la proyección de la existencia de una autora (lo que equivale a un centro emisor de signos plenos de sentido y presencia) satisface el modelo biográfico de la hipótesis represiva. Por otro lado, sin embargo, al postularse una autora se impone a la vez una serie de límites epistemológicos que frustra cualquier otra lectura que plantee la *diferencia sexual* como tal. Por diferencia sexual quiero decir la posibilidad de que el texto no permita decidir cuál es el sexo de su hablante y, de ahí, cuál sea el sentido de la escritura. Lejos de configurar una política de liberación, como proponen muchas feministas, la hipótesis represiva esconde, al menos en cuanto se aplica a fenómenos lingüísticos, una estrategia de poder que reprime ella misma el escándalo de la *diferencia* —aquello que es impensable porque cae *entre* los dos sexos, lo que cae más allá del signo y de la representación, la posibilidad de que la escritura *no* tenga sexo, o, quizá, de que tenga más de uno. Travistiendo un poco la conocida frase de Borges: se diría que el culto feminista a la hipótesis represiva es un mito machista más, que la crítica feminista debería rechazar por represivo.<sup>3</sup>

La hipótesis que yo propondría, llamémosla *dispersiva*, es que el verdadero acto político de la literatura llamada femenina no radica tanto en la denuncia de una represión o en la recuperación de una identidad sexual, como se ha pensado, sino en la dramatización del cuestionamiento de la identidad misma como fuente de autoridad, sea

---

<sup>3</sup> "El escritor argentino y la tradición", en *Discusión*, Emecé, Buenos Aires, 1952.

ésta textual o política.<sup>4</sup> Esta dispersión, que el propio texto femenino plantea, disuelve la necesidad de proyectar un autor o autora omnipotente. Propone, en su lugar, una circulación del deseo que impide que el texto sea interpretado, su sentido determinado, a partir de una unívoca identidad sexual. Resultaría ocioso, y quizá hasta aburrido para esta asamblea de especialistas (a la cual no pretendo instruir) realizar un catálogo de todos aquellos textos que plantean esta lectura plural. Pienso, sobre todo, en algunos sonetos de Sor Juana donde encontramos una radical inversión del código del amor cortés, en los mejores poemas de Delmira Agustini, como "El intruso", donde la experiencia del deseo nos impide determinar quién es el poseedor y quién el poseído, como también en textos más actuales como *De donde son los cantantes* (1967) de Severo Sarduy, *El beso de la mujer araña* (1979) de Manuel Puig, o *El palacio de las blanquísimas mofetas* (1981) de Reinaldo Arenas, en los que la radical ambigüedad de los personajes impide que su identificación sexual sirva de fuente para la interpretación del texto. Guardo la impresión, no obstante, que mi hipótesis dispersiva no es muy nueva. Aun en los planteamientos críticos más idealistas, aquellos que invocan la "universalidad" o "el humanismo" de la obra, por ejemplo, aparece implícito este germen dispersivo, sólo que nunca es reconocido por lo que verdaderamente significa —la radical negación de toda determinación genética que el texto realiza sobre sí mismo.

Si hay algo que tenemos sabido, después del psicoanálisis, la lingüística estructural y el marxismo, es que nuestras acciones no controlan nuestros deseos sino que son los deseos los que determinan nuestras acciones; que son nuestros intereses los que determinan nuestros valores, y no al revés como acostumbramos a pensar; y que lo que llamamos el "individuo" no es sino el sitio de encuentro de toda una serie de presupuestos económicos e ideológicos. Es por eso que no puedo concebir peor destino para la poesía femenina hispánica, o para la crítica que a explicarla se dedica, que el que caiga en manos de un feminismo sentimental, de un marxismo de salón, o de las nuevas elegancias de una estilística transnochada. Cada uno de estos intentos se aproximan al texto un poco como lo hacen aquellos indignados pre-

---

<sup>4</sup> Derivo esta hipótesis de la interesante meditación de Jacques Derrida, *Eperons, Les Styles de Nietzsche*, Flammarion, París, 1978.

tendientes de Penélope quienes la obligan a terminar de tejer (de escribir) su texto para pasar después a las delicias de la posesión (de la interpretación). Acaso ignoran ellos, no sin alguna ironía, que ese texto sigue siendo un *sudario*.