

## Inti: Revista de literatura hispánica

---

Number 40

*The Configuration of Feminist Criticism and  
Theoretical Practices in Hispanic Literary  
Studies*

Article 5

---

1994

### Invasión a los cuarteles del silencio: estrategias del discurso de la sexualidad en la novela de la mujer latinoamericana

Lucia Guerra Cunningham

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>



Part of the [Fiction Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), [Modern Literature Commons](#), and the [Poetry Commons](#)

---

#### Citas recomendadas

Cunningham, Lucia Guerra (Otoño-Primavera 1994) "Invasión a los cuarteles del silencio: estrategias del discurso de la sexualidad en la novela de la mujer latinoamericana," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 40, Article 5.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss40/5>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact [dps@providence.edu](mailto:dps@providence.edu).

## INVASION A LOS CUARTELES DEL SILENCIO: ESTRATEGIAS DEL DISCURSO DE LA SEXUALIDAD EN LA NOVELA DE LA MUJER LATINOAMERICANA

Lucía Guerra Cunningham  
University of California, Irvine

**E**n *Instrucción de la mujer cristiana* (1524), Juan Luis Vives aconseja a la mujer que se mantenga totalmente alejada de todo aquello “que escalienta y altera los cuerpos, como son danzas, olores, perfumes, pláticas y vistas de hombres”.<sup>1</sup> Partiendo del principio de que toda mujer debe practicar la templanza y la continencia para asemejarse a la Virgen María, Vives califica cualquier tipo de placer como “hachas ardientes” que atentan contra la pureza y castidad de un cuerpo femenino en el cual la joya más valiosa es el hímen cerrado. Si bien la alusión literal al hímen, en el discurso prescriptivo de Vives, se modifica a través de los siglos, es importante destacar que la hermeticidad al placer se mantiene como una constante en los discursos patriarcales que se refieren a la mujer. Así, por ejemplo, en la ecuación mujer/espíritu propuesta tanto por Jean-Jacques Rousseau como por Augusto Comte,<sup>2</sup> el desplazamiento del hímen cerrado al corazón con su excepcional capacidad para amar enmascara, de manera eufemística, la rígida regulación impuesta a la sexualidad femenina. La mujer, como ser puro e inocente, debe restringir toda actividad sexual a la procreación biológica que le permitirá realizar la sublime labor de la maternidad y, en su rol de “ángel del hogar”, debe proveer al hombre un apoyo espiritual que alivie sus trascendentales labores en el ámbito de la cultura. De manera similar, aquello que Sigmund Freud catalogaba como “femineidad normal”<sup>3</sup> consistía básicamente en la actividad maternal que permitía a la mujer, como ser castrado, la sublimación de la carencia de un falo, postulada por el siquiatra vienés, como su inexorable destino biológico.

No obstante la proliferación de discursos de la sexualidad que, a partir del siglo XVIII, surgen principalmente dentro de la tríada Poder-Saber-Placer, en los discursos que se refieren a la sexualidad de la mujer perdura inmutable el

elemento de la represión. Por lo tanto, siguiendo las postulaciones de Michel Foucault, habría que aseverar que este “dispositivo de contención”<sup>4</sup> es el eje estático desde el cual arrancan discursos ideológicamente tan diversos como el discurso romántico, el positivista o el sicoanalítico. En este sector paralizado de un campo ideológico siempre en evolución, el cuerpo de la mujer deviene en un espacio clausurado al placer sexual, en un continente sofocado por regulaciones y teorizaciones de carácter patriarcal que no sólo le adscriben el papel de un Otro sometido e inferiorizado sino que también le adjudican la función de un manantial de pureza que, en la sociedad masculina, resulta ser la aspiración máxima en un sistema axiológico que posee como base fundamental la oposición de la Carne y el Espíritu.

En este contexto de mutilaciones, no resulta extraño el hecho de que el discurso de la sexualidad en la narrativa del siglo XIX producida por las escritoras latinoamericanas sea también un espacio ausente, una castración ya sellada a un nivel histórico y social anterior a la ficción misma. Así, por ejemplo, resulta altamente significativo que en *Blanca Sol* (1889), Mercedes Cabello de Carbonera imponga el silencio como desenlace y remache en la trayectoria de la protagonista quien se rebela contra los falsos valores de la sociedad peruana convirtiéndose en una prostituta.<sup>5</sup> La primera noche en este su nuevo oficio se describe de la siguiente manera: “Y después de la cena hubo grande algazara, loca alegría, cristales rotos, palabras equívocas y Blanca llegó hasta..... ¡Silencio!..... No se debe describir el mal sino en tanto que sirva de ejemplo para el bien”.<sup>6</sup> Silencio que no sólo corresponde al objetivo moralizador de la estética realista sino a esos otros silenciamientos que se imponían en el cuerpo de la mujer concebido como *locus* pasivo al placer, regulaciones que también regían con respecto a su lenguaje y los elementos que le estaba permitido representar en el texto literario.

Históricamente enclavada en el territorio asexuado de la *Aeiparthenos* (por siempre virgen) y la *Mater Dolorosa*, la escritora latinoamericana del siglo XIX modeliza a la mujer como un ser sublimemente maternal, tal es el caso de Clorinda Matto de Turner en *Aves sin nido* (1889), o como una figura espectral que deambula entre los muertos, según se observa en la narrativa de Juana Manuela Gorriti. Pero, a principios del siglo XX, los contornos rígidos del cono virginal dan paso a márgenes de carácter subversivo que otorgan al personaje literario femenino la posibilidad de transformarse de objeto del placer en un Sujeto/Cuerpo que, de manera estratégica, se inscribe en los márgenes del texto. En este sentido, *Ifigenia. Diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba* (1924) de Teresa de la Parra resulta ser el inicio significativo del discurso de la sexualidad en la novela de la mujer latinoamericana.

En este texto, la voluptuosidad femenina se origina en el contacto del cuerpo con la fina seda, en la mirada narcisista que se hunde en la cabellera frondosa, las uñas recién pintadas o los labios humedecidos por el carmín. Impulso sensual, vivido secretamente, que se inserta, de manera subversiva, en

la identidad social de María Eugenia adscrita por el Deber-Ser del orden burgués. Y es sólo en este resquicio del espejo y la habitación privada donde la protagonista deja de ser Objeto pasivo y Otro subordinado para convertirse en una Subjetividad femenina que es iniciadora/receptora de la actividad sexual y el placer. Es más, este placer deviene en caudal de la imaginación y puente hacia lo natural y cósmico. Fenómeno que se puede constatar en la escena en la cual la protagonista extiende su trousseau sobre el lecho:

Y es tanto lo que él crece y lo que se multiplica, que para recibirlo, mi cama parece que se alarga de alegría, parece que se mueve, parece que camina y, por fin, mi cama cargada con mi trousseau, es un arroyo que tiene ondas, y remansos, y cascadas, y remolinos, y espuma de seda de color de rosa. A veces, de tanto mirarlo, me dan ganas de bañarme en el arroyo, y sin pensarlo más, como el crespón no se arruga, me quito en un segundo mi kimono, me extendo sobre la cama y tomo un baño de seda.<sup>7</sup>

En forma significativa, el trousseau, atavío socialmente diseñado para la noche de bodas en la cual se institucionaliza la relación sexual postulada, desde una perspectiva masculina, como posesión de la mujer invierte, en esta escena, su significado para convertirse en objeto y fuente de placer. Por otra parte, la protagonista aniquila su objetificación social e histórica para transformarse en un Sujeto agente que se constituye a través de la vivencia sensual y la imaginación.

Este resquicio autenticador, como en el caso de la novelística posterior de los años treinta y cincuenta, corre paralela y marginalmente a un concepto falocrático del amor en el cual el personaje femenino se amalgama, se funde y se pierde en un Sujeto masculino que, paradójicamente, le otorga trascendencia en una condición de alteridad que constituye la homología de una situación histórica concreta. Simone de Beauvoir ha descrito la vivencia femenina del fenómeno del amor en un sistema patriarcal al aseverar:

Una criatura inesencial es incapaz de sentir el absoluto en el centro de su subjetividad; un ser condenado a la inmanencia nunca podrá encontrar una auto-realización en sus propios actos. Aprisionada en la esfera de lo relativo, destinada a un hombre desde la niñez, habituada a ver en él a un ser superior que ella no puede igualar, la mujer que no ha reprimido su derecho a la humanidad soñará con hacer trascender su ser hacia uno de estos seres superiores, amalgamándose con el sujeto soberano. No existe otra alternativa que perderse a sí misma en cuerpo y alma en aquél que para ella representa lo absoluto y lo esencial.<sup>8</sup>

Un aspecto significativo de *Ifigenia*, sin embargo, es el hecho de que, al final de la novela, la antinomia Amor-Placer narcisista se amalgama en la inmolación simbólica del cuerpo contradiciendo, de este modo, la ecuación patriarcal Mujer/Alma. Es más, tras los nuevos significados atribuidos al mito

griego, se legitima el cuerpo como trazo esencial de la existencia femenina. Es precisamente, desde la autonomía del cuerpo propio, que en la novelística de la generación siguiente, se origina un discurso de la sexualidad que no sólo transgrede los presupuestos represivos de la sociedad patriarcal sino que también postula modos alternativos para la identidad femenina. Un elemento interesante y no estudiado en las novelas de autoras como María Luisa Bombal, María Carolina Geel y María Flora Yáñez es, evidentemente, el uso transgresivo del silencio. Si, en las novelas del siglo XIX, este silencio era simplemente la prolongación y reflejo de prescripciones de carácter social, en estos textos publicados entre 1930 y 1955, el no-representar apunta hacia la negación de los valores de una sociedad falocéntrica.

Como demuestra Rosalind Coward, la proliferación de discursos acerca de la sexualidad ha agrupado a los seres humanos de acuerdo a diferencias anatómicas y biológicas que definen el sexo como un acto entre hombre y mujer que va dirigido a un propósito de placer y reproducción.<sup>9</sup> Por consiguiente, el acto sexual se reduce, en esencia, a la penetración fállica vaginal omitiendo así el placer como acto solitario, narcisístico u homosexual que las instituciones dominantes relegan al ámbito de lo pecaminoso y enfermo, regulados y teorizados, como demuestra Michel Foucault, por el discurso clínico, el discurso legal y el discurso pedagógico. Transgrediendo este concepto propiciado por una estructura de poder que intenta reafirmar el valor económico del núcleo familiar, estas autoras representan la actividad sexual y la satisfacción libidinal como experiencias en las cuales subversivamente se omite la penetración fállica en su rol de núcleo exclusivo de la vivencia erótica. Así, la protagonista de *Las cenizas* (1942) de María Flora Yáñez se tiende sobre la tierra, exasperada por la gama de olores y "sintiendo el beso de las raíces en la piel del cuello y de los brazos"<sup>10</sup> mientras su contacto con el agua se presenta de la siguiente manera:

Un enlace orgánico, integral y armonioso, se crea entre el mar y su ser. La resaca juega, la arrastra, la besa, formando remolinos. Trenzas de luche y cochayuyo se entrelazan a sus extremidades, se adhieren como pulpos a su carne desnuda. Marcela sacude los pies para liberarse de la caricia enervante y ríe fuerte, feliz así, en aquel milagroso contacto de su alma con el alma de las aguas. Pero al volver la cabeza ve avanzar la sombría cortina de una ola monstruosa. Azote gigantesco, brutal empuje, torrente delirante, espasmo de la ola que se deshace en estrellas de espuma y tortura su cuerpo haciéndolo morir y renacer mil veces (p. 73)

De este modo, la penetración fállica como instancia nuclear se niega para insertar el concepto de una sexualidad múltiple y difusa que se nutre, en el caso de *La última niebla* (1934) escrita por María Luisa Bombal, del placer solitario en contacto con la naturaleza, de ensoñaciones y de la escritura misma. Contradiciendo el concepto de la sexualidad femenina dirigida únicamente a la reproducción de la especie, en esta novela, la energía y satisfacción libidinal se

modelizan como el elemento configurador de un ideologema básico que postula a la mujer como un ser esencialmente ligado a la Materia. En una función muy similar a aquella que Hélène Cixous define como el elemento esencial de la economía libidinal femenina, el leit-motif del agua viene a ser el signo de la trascendencia erótica y el placer, la apertura de los sentidos que constituye también un umbral a todo lo cósmico.

En el caso de María Luisa Bombal y las otras escritoras de su generación, el leit-motif del amante imaginado no solamente pone de manifiesto un proceso de censura que hace lícito el adulterio. Dentro del contexto de un discurso transgresivo de la sexualidad, este fantasma que desaparece en la niebla apunta metafóricamente a la negación de lo visible y computable. Difusión y multiplicidad que Luce Irigaray plantea como el aspecto borrado de una sexualidad femenina que ha sido negada por los parámetros limitados de una ideología falocéntrica que sólo favorece lo visible. Para Irigaray, en la mujer, la geografía del placer se diversifica y complejiza ya a partir de dos labios vaginales que se rozan constantemente, que no son ni uno ni dos, del mismo modo como el autoerotismo femenino que no requiere de mediadores, desafía la oposición binaria de la actividad y la pasividad.<sup>11</sup>

A diferencia de Teresa de la Parra quien poesía un ideario feminista que aún hoy resulta señero en el proceso de la liberación de la mujer, en estas escritoras la subordinación femenina sólo se plantea desde una perspectiva vivencial. Razón por la cual, la apertura de una topografía sexualizada del cuerpo femenino no se representa a partir de una conciencia ideológica sino, más bien, como resultado de un contexto de clausuras: la exclusión de un devenir histórico, la experiencia alienante dentro de la institución del matrimonio y las rígidas regulaciones morales impuestas a la mujer de la época. Así, el solipcismo social de las protagonistas conduce a un solipcismo erótico que prolifera en un discurso anclado en la imagen poética, en un eufemismo de lo sexual que es también significativo de una unión ancestral entre la mujer y la naturaleza.

Significativamente, la imagen poética deviene en "blasfemia", en un "nombrar lo prohibido nombrar" en la narrativa de los años setenta en la cual empieza a perfilarse una conciencia política que intenta re-inscribir el signo mujer desde una perspectiva beligerante. Por lo tanto, intencionadamente se invierten los arquetipos de la virgen y la pecadora, los personajes femeninos, de manera subversiva, asumen un discurso desenfadado astillando el discurso pudoroso prescrito por las convenciones sociales y a la sexualidad se le otorgan significados que modifican los discursos patriarcales. De este modo, en *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (1975) de Albalucía Angel, la iniciación sexual se representa como un conjunto de vivencias insertas en el juego y en la risa. El baño diario es, entonces, vertiente de sensualidad y conocimiento del propio cuerpo a través de la mirada de la sirvienta:

ella sintió el mismo cosquilleo que cuando Flora la frotaba en el baño: los limoncitos ya te están creciendo, se reía y le pasaba la esponja jabonosa una vez y otra vez hasta que a ella le comenzaba el hormigueo y Flora burlándose que dentro de poco ya tendremos mujercita en la casa y ella con esa sensación de piquiña sin atreverse a decir nada, mientras la otra sabe que sabe por las mañanas en el baño...<sup>12</sup>

Por otra parte, en los juegos con Satura lo erótico se yuxtapone a la dramatización y la actividad fecal, como en la siguiente escena:

... y entonces los dedos siguieron caminando hasta la misma horqueta, y recorriendo los muslos suavemente, después el caminito, y uno de ellos como si fuera a entrar, Satura se reía, tun-tun quién es, la vieja Inés, y Ana muy tiesa, envarillada, mientras aquel calor le daba escalofríos porque sentía los dedos como algo electrizado que le pegara corrientazos. ¡La vieja Inés, te digo...! y ella quería y no quería, hasta que al fin dijo qué quiere, y Satura, que si yo puedo entrar mijita, haciendo voz de vieja, y comenzó a temblar de arriba a abajo pensando ya no aguanto el pipí, me voy a hacer encima, pero le dijo entre, y le alcanzó a notar su piel morena, porque la oscuridad no era ya tanta, y el pelo alborotado, y la cara de risa cuando se revolvía ombligo arriba haciéndose la loca: te dije que sí, idiota, y ya calmada, espérate, hay que poner suspenso, un poco de emoción para que sea más rico. (pp. 94-95)

Este nuevo discurso de la sexualidad resulta ser en la novela uno de los engranajes de la proliferación de discursos en un proceso heteroglósico que intenta fijar en la escritura una identidad femenina inédita. La Subjetividad de Ana se constituye en el vaivén del autoritarismo y la actividad guerrillera, en el asesinato de Gaitán y el ruido de la aspiradora, en las oraciones de la Madre Superiora y los lemas de la concentración política. Por consiguiente, su sexualidad es sinónimo de una pluralidad semántica que representa una problemática histórica compleja y contradictoria. Si al ser violada por Alirio, ella es presa de la náusea y el vértigo, su experiencia sexual con Lorenzo le permite vislumbrar “la vibración de los colores, el aura de los pájaros, la traslación del viento, el bambolearse de los árboles” (p. 245). Enlazarse a lo cósmico en una alianza política contra el uso fascista del poder.

Este nuevo significado adscrito a la sexualidad femenina hace de su discurso una estrategia de valor político que, en el caso de *La nave de los locos* (1984) de Cristina Peri Rossi resulta ser el cuestionamiento de todas las estructuras y construcciones culturales de la civilización de occidente. En la historia no escrita de Eva, ella afirma: “Inscrita, desde que nací, en los conjuros tribales de la segunda naturaleza, igual que los iniciados, experimento la imposibilidad de escapar a las ceremonias transmitidas por los brujos a través de los años, de palabras y de imágenes...”<sup>13</sup> La Ley del Padre que, en nuestra cultura, se inscribe a través del signo omnipotente del Falo resulta ser, por lo tanto, un conjuro tribal que ha diseñado todos los órdenes simbólicos de las

relaciones humanas, el conocimiento y la imaginación. Es más todas las actividades de la cultura falologocéntrica se postulan como la falsa gestualidad hacia un centro, hacia una Totalidad trascendente y masculina en la metáfora mentirosa de la Creación y el Paraíso Terrenal. Brujería perversa que está simbolizada en la novela por el tapiz roído de la Catedral de Gerona. Y ante este falso orden degradado, el excentrismo y la ambigüedad parecen ser los únicos recursos deconstructivos con un valor de transgresión y autenticación para la existencia humana.

El discurso de la sexualidad en *La nave de los locos* niega así la oposición binaria entre primera naturaleza (lo masculino) y segunda naturaleza (lo femenino) para insertar la categoría subversiva de la ambigüedad como anulación del poder. La figura de Lucía deviene, entonces, en símbolo de una fluidez que se opone a los parámetros falologocéntricos, como se observa en la siguiente escena:

Vestida de varón, con la mirada azul muy brillante, acentuada por la línea oscura que dibujaba los ojos, las mejillas empolvadas y dos discretos pendientes en las orejas, era un hermoso efebo el que miraba a Equis y se sintió sujugado por la ambigüedad. Descubría y se desarrollaban para él, en todo su esplendor, dos mundos simultáneos, dos llamadas distintas, dos mensajes, dos indumentarias, dos percepciones, dos discursos, pero indisolublemente ligados, de modo que el predominio de uno hubiera provocado la extinción de los dos. Más aún: era consciente de que la belleza de uno aumentaba la del otro, fuera el que fuera (p. 195).

Es desde esta ambigüedad sexual que se construye la armonía representada simbólicamente por la relación amorosa entre Morris y el niño Percival. De manera similar, en el encuentro de Equis con la anciana obesa, se suplanta la violencia fálica y la posesión de la mujer como objeto para dar paso a una trascendencia de carácter espiritual, sensual y estético. La anulación del falo resulta ser, así, una estocada en contra del poder falocrático y de ese otro tapiz sobre el cual se construyen todos los sistemas dominantes que mantienen a los grupos subordinados en una situación de exilio.<sup>14</sup>

Y es precisamente en las cesuras producidas por el excentrismo y la ambigüedad donde se ubica *La casa en llamas* (1989) de Milagros Mata Gil, novela en la cual el discurso de la sexualidad resulta ser parte de otro discurso que, tentativamente denominamos, de la purificación. La casa, en este texto, asume una plurisignificación máxima: es vientre y cripta de piedra, representa la autoridad del padre y los espejos difusos de la memoria, es albergue de la vejez decrepita, de los espectros fantasmales y de los títeres. Plurisignificación que se refleja también en el leit-motif del fuego, símbolo de la luz, del esplendor y del dolor del mundo, de una actividad purificadora que trasciende sus connotaciones bíblicas y heracliteanas para ser, simultáneamente, la parodia y el carnaval que producen la purgación regeneradora.



La trayectoria de Armanda, como el devenir mismo de la ciudad, marcan los indicios de lo que podría ser la historia nacional. Sólo que a esta historia se yuxtapone la historia de los títeres que, en su polifonía marginal, no sólo muestran el subsuelo de la historia visible sino que también socavan todos sus soportes. Así, se desconstruye la autoridad narrativa haciendo que sea un títere el que narra el suceso presente del incendio de la casa viendo en el humo el compás de “vallenato y acordeón, ritmo de balada y de bolero y a veces también de merengue mientras el fuego camina clandestino: pasito de hormiga pasito de bachaco pasito tun tun”<sup>15</sup>. Es más, anulando la omnisciencia de aquel narrador del siglo XIX que asumía el rol masculino de Dios y Padre, el títere se define a sí mismo como “máscara”, “cascarón vacío” y “concha de caracol” (p. 185) que únicamente conoce retazos de la historia que cuenta. Simultáneamente, la figura del títere resulta también ser la imitación ridiculizada o **pastiche** de los políticos y los educadores que construyen la historia oficial del país.

Por consiguiente, el incendio de la casa es, en esencia, la quemazón de un orden, la aniquilación absoluta de un sistema fijado en el simulacro de fundadores y dictadores, de teleseries y consumismo. Y, dentro de este proceso que desconstruye con la esperanza implícita de una regeneración, se inserta un discurso de la sexualidad en el cual se violan los significados convencionales de carácter falocéntrico. Así, la figura mistificada del falo espectacular, símbolo del poder y el machismo, se presenta como:

... una cosa tumefacta y morada... con una cabeza roja y gruesa donde la abertura palpitaba como un boquerón de herida, como la boca de una boa, y con un escroto escamoso como un cuero de culebra y unos testículos colgantes como dos hojas de plátano (p. 195).

Es más, pese a la asfixia febril que el Negro Gallardo produce con su órgano sexual, él resulta ser el anti-modelo del macho por su inocencia y dulzura.

Procedimiento elaborativo de la inversión y la carnavalización que también desconstruye la visión falocéntrica del coito en la escena en la cual Armanda, al introducir su mano en el cuerpo vacío del títere, realiza una violación sexual. La mujer, en este discurso altamente transgresivo, deja también de ser el cuerpo sacralizado de la maternidad, y asume una forma grotesca que socava los cimientos del signo “madre”, construido por una imaginación masculina y patriarcal. Significativamente, el títere la describe de la siguiente manera:

La mujer que duerme sobre mí en esta cama que se incendia es **mi madre**: no importa que digan que ella mató a su Madre, mató a su Hijo, mató a su Espíritu Santo, consubstanciada con la esencia de su Padre desde edades ancestrales: Heredera del Gran Asesino, cumpliendo así la voluntad del Dios Acoplador: Señor Falocrático y Patriarcal siempre sediento de sangre: la Ley Eterna: Ella es El y El es Yo, y Yo, Nosotros y Nosotros, Ella: ese es el misterio de nuestra fe. (p. 230)

Invirtiendo los términos de un dogma sagrado que propone a la Madre, representada por la Virgen María, como figura complementaria y subordinada al poder omnipotente de la Trinidad Divina, en este pasaje, ella es fuente y principio de una creación donde Dios y títere se igualan. Pero en este discurso subversivo de la maternidad, la creación misma es sinónimo de asesinato, de cruel violencia.

Por otra parte, se desacraliza la imagen de la *Mater Dolorosa*, en la siguiente descripción de Armanda:

Está llorando la Madre, o quizá no, y es el sudor que rueda por su piel lo que la abrillanta, la inunda, la vuelve fuente como de agua brotando de alguna tubería agrietada. Es mi madre porque me construyó, me mantuvo en su seno: me lanzó a la vida, enrumbó mis pasos, tal como haría una madre con su hijo: ¡*Mamá!* digo, con la voz enronquecida por la emoción, tal como la ponía Raúl Amundaray en los momentos climáticos de *El Derecho de Nacer*, ante el llanto de miles de televidentes. (p. 231)

Aquellas lágrimas sagradas que constituyen el rasgo esencial de la Virgen, como imagen asexual que se ancla en el dolor, aquí adquieren olor y sabor al convertirse en prosaico sudor. Por otra parte, las voces devotas del coro ritual del *Stabat Mater*, en este pasaje deviene en vacío melodrama. Y Armanda, consumiéndose en el fuego, el "La Gorda Durmiente que se convierte en antorcha" (p. 233), la Madre que no se conmueve ante el sufrimiento y las oraciones de sus hijos:

Pero ella calla: la coño-de-madre prefiere entregarse a los demonios. Apenas si mueve su mano derecha, levanta el dedo índice como el tentáculo de una araña fluvial: una araña gorda, blanca, grasosa: lenta lentamente lentamente. Y todo, todo se acaba. En verdad que madre hay una sola. Menos mal. (p. 233)

Parodia, simulacro, camavalización, blasfemia desacralizadora son, entonces, en *La casa en llamas*, los recursos de un discurso que, al destruir, purifica haciendo retornar al espacio primigenio del agua. Simbólicamente, la novela termina en una apertura de carácter primordial: "el río lo llenó todo con su tremenda y vigorosa presencia" (p. 261). Presencia que ha requerido de la desintegración de un orden en el cual el Patriarca asume la forma de Dios, de Padre militar, de dictador, de político y de títere.

A modo de conclusión, habría que aseverar que el discurso de la sexualidad en la novela de la mujer latinoamericana experimenta una evolución de carácter significativo. Desarrollo que responde, en nuestra opinión, a cambios ideológicos con respecto a una concepción de lo que la mujer es. Si en el siglo XIX, los silencios con respecto a la sexualidad se debían a sanciones de tipo social, son estos mismos silencios los que hacen proliferar un erotismo fijado en dos factores antinómicos: las exclusiones históricas y la búsqueda de una

identidad fuera de la Historia, en el ámbito natural. En una época en la cual la mujer ni siquiera había obtenido el derecho a voto, la trayectoria de las protagonistas de las novelas publicadas entre 1930 y 1955, podrían interpretarse como una modelización en la cual la experiencia erótica es la única experiencia identitaria posible. La adquisición de una conciencia política, motivada por el movimiento feminista que se inicia hacia 1968, produce en el discurso de la sexualidad una toma de la palabra subversiva, de esa blasfemia que, en una segunda etapa de dicho movimiento, expande sus márgenes. El nombre asignado a lo "innombrable" se convierte, en la década de los ochenta, en una proliferación de cesuras que intentan destruir los cuarteles de todo el sistema falocrático. Y, en este nuevo discurso de la sexualidad, la oposición binaria Hombre-Mujer se difumina en la ambigüedad o se desacraliza, con la esperanza de lograr lo asistémico liberador para lo que sencillamente debería denominarse humano.

#### NOTAS

1 Juan Luis Vives. *Instrucción de la mujer cristiana*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1940, p. 64.

2 En los planteamientos teóricos de Rousseau, se establece una dicotomía básica entre el hombre como individuo político y la mujer como entidad biológica que reproduce y protege a la especie. Así, en su *Emilio* (1762), la educación de Sophie resulta ser el apéndice complementario de la virtud. En el capítulo quinto de este libro, el pensador francés establece que la mujer, en todo aquello no relacionado con el sexo, es un hombre puesto que ella posee los mismos órganos, las mismas necesidades y las mismas facultades. Como ley natural, sin embargo, en la unión de ambos sexos, cada uno contribuye a la procreación de manera diferente, pues el agente masculino debe ser fuerte y activo mientras la mujer permanece como ser pasivo y débil que está hecho para agradar y ser subyugado. Además, mientras la procreación para el hombre es una actividad momentánea y fugaz, la mujer permanece unida a lo maternal y biológico que se extiende a lo ético requiriendo de ella las virtudes de la fidelidad, la modestia y el pudor. Por otra parte, Augusto Comte en su "Lección 50" publicada originalmente en el tomo cuarto de *Cours de philosophie positive* (1839), afirma que un análisis biológico demuestra fehacientemente que la mujer permanece en un estado infantil perpetuo y que, de manera similar a aquella observada en los animales inferiores, ella posee una preponderancia de sus facultades afectivas. Para Comte y su nuevo diseño de un organismo social, esta inferioridad de la mujer en el terreno de la razón y el entendimiento debe ser utilizada como soporte moral y sentimental para el hombre en sus valiosas empresas en aras del progreso de la Humanidad.

3 En su conferencia sobre la femineidad dictada en 1933, Sigmund Freud afirma que el descubrimiento de la carencia de un falo marca, en el desarrollo de la niña, una instancia cardinal desde la cual arrancan tres posibles líneas de desarrollo: inhibición sexual o neurosis, adquisición de un complejo de masculinidad y la femineidad normal