

**UNA APROXIMACIÓN A *SIN RODEOS* DE ALEXANDRA ADDRESS GUZMÁN:
SOBRE LA EXPERIENCIA DEL CUERPO**

Ligia Castillo Castro

Julieth Hernández Marimon

**Trabajo de grado para optar por el título de:
Profesional en Lingüística y Literatura**

**Silvia Valero
Asesora**

**UNIVERSIDAD DE CARTAGENA
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
CARTAGENA DE ÍNDIAS
2015**

DEDICATORIA

A todas aquellas personas que confiaron en mis capacidades e impulsaron este trabajo, dedico hoy a ellos esta meta cumplida y todos sus frutos.

A Dios por la vida y por la fortaleza en los momentos de debilidad

A mis padres Margarita Castro y Rafael Castillo quienes creyeron siempre en mí y me han apoyado para culminar mis estudios

A mi hermano David Castillo y a mis familiares

A mi maravilloso esposo Cristian Sanabria y a mi hermosa hija Taliana quienes son mi motor cada día.

A ellos dedico mi esfuerzo y todos mis logros.

Ligia Margarita Castillo Castro

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a Dios por acompañarme todos los días, a mi madre Margarita Castro por ser mi mejor amiga, aliada, mi ejemplo gracias por todo el apoyo en esta tesis y en mi vida, a mi padre Rafael castillo por apoyarme en mis estudios y por creer en mí siempre, a mi hermano David Castillo, Gracias a mi esposo Cristian por su paciencia, compañía, apoyo y amor incondicional, a Silvia Valero, Raymundo Gomez casseres, Jorge Nieves por toda la colaboración y enseñanzas que me brindaron. Gracias a mi compañera de tesis Julieth Hernández por iniciar y culminar este logro a mi lado, a mis amigos Carlos, Maria, diana y Eliana como también a todos mis familiares. A todas y cada una de las personas que impulsaron la realización de esta tesis agradezco este triunfo que hoy alcanzo.

Ligia Margarita Castillo Castro

AGRADECIMIENTOS

Gracias primeramente a Dios Ser tan maravilloso que las palabras no son suficientes para describir su grandeza y el gran amor que me ha manifestado continuamente de manera especial en este proceso, doy gracias a él por darme la fortaleza para llevar a feliz término lo que muchas veces creí imposible, gracias por esta bella obra de fe que preparo para mí.

Julieth Hernández Marimon

DEDICATORIA

Dedico esta tesis a Dios, gracias por haber llegado a mi vida y mostrarme que soy la sal de la tierra y luz del mundo, este logro solo es posible porque de antemano hizo parte de su propósito perfecto. A mis padres por su apoyo moral y económico, su amor sin límites y por sentar las bases para la formación de mi carácter, a mis hermanos, a quienes debo mucho de lo que soy hoy, enseñándome que ser hermana mayor es más que autoridad es ser ejemplo de superación, espero estar cumpliendo de alguna manera este importante reto. A mi abuela personita especial con la que siempre he podido contar. También a mis profesores y compañeros que contribuyeron grandemente en mi formación.

Julieth Hernández Marimon

RESUMEN

La investigación que se pretende desarrollar a partir del presente proyecto tiene por objetivo primordial realizar una aproximación hermenéutica al poemario *Sin rodeos* de Alexandra Adress Guzmán. Luego de un recorrido por dos capítulos iniciales, en los que exponemos las premisas teóricas (fenomenológicas, históricas y hermenéuticas) y literarias (mujeres en el horizonte de la literatura colombiana) del análisis, concluimos que *Sin rodeos* ofrece una reconstrucción de la subjetividad femenina, en función de la forma en que se construye la noción de corporalidad al interior del poemario. Frente a una tradición que sataniza la corporalidad y que pone en jaque la sexualidad femenina, *Sin rodeos* presenta un yo lírico que se reconoce plenamente en su cuerpo y que disfruta a plenitud del mismo en el ámbito sexual. Así, vemos en el poemario una reconstrucción crítica de la subjetividad femenina, en la medida en que piensa la misma desde el goce de lo corporal y lo sexual.

Palabras Claves: Poesía, Poesía Femenina, Mujer, Cuerpo, Sexualidad.

ÍNDICE

Introducción.....	4
Planteamiento del tema y del problema.....	4
Justificación.....	7
Objetivos.....	9
General.....	9
Específicos.....	10
Metodología.....	10
Capítulo 1: Aproximación a la experiencia de la corporalidad.....	12
1.1. La historia.....	13
1.2. Fenomenología de la corporalidad.....	21
1.2.1. El concepto de cuerpo: entre <i>Körper</i> , <i>Leib</i> y subjetividad.....	21
1.2.2. Cuerpo y sexualidad.....	26
1.3. Hermenéutica y obra literaria.....	32
1.3.1. La obra.....	36
Capítulo 2: La mujer en el horizonte poético colombiano.....	42
2.1. Margarita Vélez.....	43
2.2. María Mercedes Carranza.....	50
2.3. Eva Durán.....	53
Capítulo 3: <i>Sin rodeos</i> , corporalidad y subjetividad femenina.....	61
3.1. Aproximación general a <i>Sin rodeos</i>	62
El deseo.....	62

Metáforas sobre el cuerpo.....	67
Territorialización del cuerpo.....	68
El cuerpo del otro.....	71
Eva-María o sobre la virginidad profana.....	73
Una mujer segura.....	75
3.2. Aproximación fenomenológica.....	76
Conclusión.....	86
Bibliografía.....	89

INTRODUCCIÓN

La investigación que se pretende desarrollar a partir del presente proyecto tiene por objetivo primordial realizar una aproximación hermenéutica al poemario *Sin rodeos* de Alexandra Adress Guzmán desde la perspectiva de Paul Ricoeur, lo que significa que se tratará de interpretar el texto sin hacer énfasis en las disposiciones psicológicas y pensamientos de la autora. En este sentido, primero, se hará un repaso histórico de la categoría cuerpo y las diferentes concepciones que se tienen de este, acompañado de un esbozo breve en torno a la concepción fenomenológica del cuerpo. En segunda instancia, se ofrecerá un panorama del modo en que se ha construido la figura de la mujer dentro del horizonte poético colombiano, atendiendo específicamente a los trabajos de María Mercedes Carranza, Eva Durán y Margarita Vélez. Finalmente, llevaremos a cabo una aproximación a la obra desde un enfoque hermenéutico a partir del cual se identificarán cuáles son las metáforas que la autora utiliza para representar al cuerpo y cómo reconstruye, desde su poética, la subjetividad femenina. Para tales fines, se tendrán en cuenta, principalmente, las consideraciones de Merleau-Ponty en lo que se refiere a la fenomenología del cuerpo.

Planteamiento del tema y el problema

En el artículo de Ana María Fernández (2012) que lleva por título “Los cuerpos del deseo: potencias y acciones colectivas”, la autora toma como punto de partida de su reflexión una caracterización general de la problemática del cuerpo humano, atendiendo a la forma en que el mismo ha sido concebido históricamente. A este respecto, es importante resaltar que

Fernández anota con vehemencia que el modo en que el cuerpo fue concebido en distintos momentos de la historia de la humanidad ha sido objeto de distintas disputas filosóficas, morales o religiosas. En este sentido, la corporalidad humana se torna en foco de discusión. Dice puntualmente Fernández: “Han cambiado las significaciones imaginarias que cada época ha construido en relación con los cuerpos. Diferentes han sido los discursos y las prácticas, los mitos y los regímenes de verdad en relación con estos. Pero siempre se ha dicho qué tienen que hacer, dónde y cómo tienen que estar los cuerpos” (2012, p. 16).

Ahora bien, *Sin rodeos* expone una metaforización de la corporalidad humana representada en el modo en que el yo lírico construye, vive y deja ver la misma. No obstante, *Sin rodeos* se concentra de manera primordial en el cuerpo de la mujer y en la experiencia vivida que tiene del mismo. Este hecho conduce, atendiendo a la reflexión de Fernández, a cuestionarse históricamente por el modo en que se ha edificado la imagen del cuerpo femenino en el mundo occidental, en la medida en que elementos presentes en el poemario, proponen en último término una reconstrucción de la sexualidad de la mujer en relación con su propio cuerpo. Al volver el cuerpo de manera expresa en los poemas objeto de deseo, hace patente una relación liberadora de la mujer con respecto del amante. La mujer ya no es un ser sometido al deseo del hombre, antes bien, ésta se siente segura de su propia feminidad y puede tomar las riendas del encuentro sexual. Propone su cuerpo como un territorio a la espera de ser explorado y descubierto en los detalles más mínimos, en su propia naturaleza, en los rasgos que lo definen. El cuerpo es un espacio, un territorio abierto para que hombre y mujer, liberados de las ataduras sociales e históricas, se desplieguen a plenitud.

Con relación a este punto es posible seguir a Federici (2010) y el análisis histórico que realiza en su *Caliban y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Allí, Silvia Federici muestra la forma en que la mujer se vio degradada en la sociedad del Medioevo, atendiendo específicamente a cuestiones ligadas con su cuerpo y con la sexualidad. Así, anota que en la Italia de la Edad Media se estableció una política sexual que dio paso, por un lado, a la despenalización de la violación de las mujeres. En este sentido, tanto mujeres de clase alta como de los sectores más desfavorecidos se volvieron no sólo foco de ataques, sino que por sí mismas fueron degradadas, en tanto que mujeres, a la figura de objetos sexuales de los hombres. Entre tanto, por otro lado, la sexualidad misma fue foco de ataque por la Iglesia católica, en la medida en que concebía el cuerpo de la mujer como fuente de tentación, con lo cual este fue asociada posteriormente a movimientos orgiásticos heréticos, en los cuales su función era la de compañera sexual del demonio.

Al atender a la mencionada consideración histórica desde la que se construye el cuerpo y la sexualidad de la mujer en el occidente medieval, y poniendo en relación las consideraciones de Federici con el análisis desarrollado por Coa (2010) sobre la obra de María Mercedes Carranza, es posible señalar que la figura del cuerpo y de la sexualidad femenina subyugada no ha sido superada completamente. Antes bien, en el desencanto esbozado en la obra de Carranza a este respecto, se pone en evidencia que se ha perpetuado de cierto modo una visión de mundo que coacciona y limita la sexualidad y el cuerpo de la mujer. En este sentido, la obra de Alexandra Adress Guzmán puede ser asumida como una reconstrucción y exploración poética no sólo del cuerpo humano, sino del cuerpo mismo de la mujer y de su sexualidad. *Sin rodeos* puede ofrecer una lectura poética que se mueve más allá de los límites de una imagen tradicional del cuerpo femenino y del mundo que se

construye en medio de su carácter erótico. En este orden de ideas, el problema que dirige la presente investigación se encuentra articulado desde dos ejes específicos. En primer lugar, atiende a una construcción histórica de la corporalidad humana y de la sexualidad de la mujer. Por su parte, en segunda instancia, responde a la posibilidad de encontrar en el poemario *Sin Rodeos* una relectura tanto del cuerpo como de la sexualidad, en la medida en que propone en sus poemas una reconstrucción de la subjetividad femenina, en tanto se encuentra liberada de los elementos coactivos de la tradición. Pensar a plenitud el encuentro sexual, el cuerpo como objeto de deseo y como territorio por explorar y descubrir ensancha los límites dentro de los cuales se ha pensado occidentalmente el cuerpo y la sexualidad femenina.

Justificación

Giobanna Buenahora Molina (2007) expone de una forma breve pero contundente en su trabajo titulado “Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica”, la manera en que tuvo lugar el nacimiento, en el año 2005, la revista *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica* como un proyecto liderado por el grupo de investigación Ceilika, con el objetivo primordial de caracterizar de un modo adecuado la producción literaria generada dentro de los límites de la costa Caribe colombiana, colocándola en relación con la creación literaria realizada en distintos lugares del mundo y en Hispanoamérica (p. 1). El grupo Ceilika ve la necesidad de desplegar la mencionada caracterización de la literatura del Caribe colombiano, en la medida en que los estudios académicos tradicionales no han hecho patente el canon que identifica de manera específica la poesía del Caribe, con lo cual no se ha esclarecido puntualmente la estética de la poesía de la región y la relación que se

puede establecer entre la misma (la poesía) y los aspectos ideológicos o socio-históricos de la costa Caribe. En palabras de Buenahora (2007): “La propuesta es abrir la discusión sobre un canon de la poesía del Caribe colombiano, teniendo en cuenta que los estudios realizados hasta el momento no son específicos para la región sino que hacen parte de antología e investigaciones sobre Colombia” (p. 6).

Al tomar como punto de referencia las consideraciones desarrolladas por el grupo Ceilika, la presente investigación pretende aportar, aunque sea de modo parcial, una aproximación a una obra poética poco estudiada dentro de los límites de la academia literaria del Caribe colombiano, a pesar de que se gestara en el seno de la región. Así, este trabajo fijará su mirada en *Sin rodeos* de Alexandra Adress Guzmán.

Respecto de la autora, es preciso poner de relieve que su nombre real es Betty Garcés Gómez. Si bien es cierto que no cuenta con el renombre de figuras del ámbito literario mucho más conocidas por un público amplio, por ejemplo, Efraim Medina Reyes, su labor en el mundo de las letras no es desdeñable. Antes bien, de acuerdo a lo expuesto por Cuesta y Ocampo (2013) en la *Antología de mujeres poetas afrocolombianas* ha sido partícipe en múltiples ocasiones del encuentro de mujeres poetas de Cereté (Córdoba), ha publicado dos libros *¿Quién romperá el cristal?* y *Sin rodeos* (poemario que nos ocupa). A esto se suma su participación en cuatro antologías poéticas, adicionales a la de las poetisas afrocolombianas, a saber: *Cinco poetas sucreños*, *Poetas en el camino*, *Poesía sucreña contemporánea* y *Poesía y poetas de Sucre*. Finalmente, es preciso destacar que fue la ganadora del concurso anual de Telecaribe con el proyecto “Alexandra Adress sin rodeos, en el patio de Héctor Rojas”, emitido en el 2010 (p. 286).

En consecuencia, la justificación de la presente investigación radica en que, por un lado, aportará de modo puntual en la empresa de destacar y esclarecer la labor poética de los artistas del Caribe colombiano, a la par que, aunque de un modo embrionario, el presente trabajo cuenta con un carácter innovador y necesario para la comunidad académica, en la medida en que no existen investigaciones que examinen de forma rigurosa la obra de Alexandra Adress Guzmán. A lo anterior se debe sumar el hecho de que el poemario autoría de Adress permite poner de relieve la manera en que, desde el interior de una obra poética, es posible reconstruir específicamente la subjetividad femenina en relación con la corporalidad misma, dando lugar a un discurso que, sin recurrir a estratagemas o elementos metafísicos propios del lenguaje filosófico (por ejemplo, discursos acerca de la esencia del hombre), brinda al lector una visión precisa de lo que debe entenderse por el cuerpo humano, su relación con el deseo, la comprensión de éste como territorio y la superación de la visión tradicional de la corporalidad femenina. Resulta imperativo entonces un análisis de *Sin Rodeos* para la comunidad académica, por su propuesta de una lectura del cuerpo y de la feminidad que supera los límites de la herencia occidental, además de hacer patente cómo la subjetividad femenina se anuncia, tal como se intentará mostrar recurriendo a Merleau Ponty, a través del cuerpo. En este sentido, nos podemos arriesgar a afirmar que el presente trabajo es pionero en la interpretación del poemario *Sin rodeos*, lo cual justifica de manera contundente la necesidad del mismo.

2.4. *Objetivos*

2.4.1 *General*

- Descubrir cómo, a partir de los poemas de en *Sin rodeos*, la autora busca reescribir la subjetividad femenina.

2.4.2 *Específicos*

- Ubicar en el cosmos Poético de la literatura colombiana la obra de Alexandra Adress Guzmán.
- Exponer de un modo general los rasgos característicos de la poética en Alexandra Adress Guzmán.
- Esclarecer cómo, a partir de la metaforización del cuerpo, se establecen pugnas entre dominación y sumisión en *Sin rodeos*.

Metodología

La presente investigación se enmarca en una metodología descriptiva de orientación hermenéutica, que tomará como punto de partida el contexto específico en que se inscribe *Sin rodeos*. Atendiendo a esto, en primer lugar se realizará un recorrido por el horizonte literario al cual se articula la obra mencionada. Considerando entonces este hecho, se intentará mostrar la manera en que *Sin rodeos* responde a una dinámica de revitalización de la poesía femenina colombiana, en tanto que, siguiendo a Cuesta y Ocampo (2013), la tradición antológica poética nacional ha dado un lugar privilegiado a las producciones literarias masculinas. Más allá de la interpretación misma que ofreceremos del poemario, la

investigación se articula, por un lado, con la contextualización de *Sin rodeos*, en la que se pondrá de relieve los trabajos poéticos de otras escritoras colombianas, en la medida en que ello permitirá completar el horizonte literario desde el que se nutre el trabajo de Adress. Así, se intentará rastrear la forma en que la subjetividad femenina y la categoría de cuerpo se anuncian en las obras de María Mercedes Carranza, Eva Durán y Margarita Vélez. Es importante destacar que esta etapa de la investigación se ejecutará tomando como piedra angular una revisión orientada de los trabajos de las autoras mencionadas, desde las interpretaciones ya existentes de sus obras. Por otro lado, se realizará un movimiento de quiebre orientado por la reflexión hermenéutica desarrollada por Paul Ricoeur (2002), con el objetivo de intentar traer a la luz la forma en que se construye de modo puntual la categoría y la experiencia del cuerpo en el poemario mencionado de Alexandra Adress Guzmán. En este sentido, esta etapa consiste en descifrar el sentido de la experiencia de la corporalidad a partir de la distinción hermenéutica ricoeuriana del mundo del autor, mundo del lector y el mundo de la obra. Por lo tanto, se hará patente de manera puntual cómo se reconstruye la subjetividad femenina y la *corporalidad* dentro de *Sin rodeos*, dejando de lado las implicaciones y rasgos psicológicos que pueda tener dicha obra poética.

CAPÍTULO 1: APROXIMACIÓN A LA EXPERIENCIA DE LA CORPORALIDAD

El objetivo que dirige el primer capítulo de la presente investigación, es intentar brindar el aparataje conceptual y teórico que sirva de horizonte interpretativo al análisis del poemario que nos ocupa, a saber: *Sin Rodeos* (2008), autoría de Alexandra Adress Guzmán. En este orden de ideas, el presente capítulo se desarrollará atendiendo a tres ejes esenciales. El primero de ellos será una revisión histórica del modo en que la sexualidad y la corporalidad han sido asumidas al interior del pensamiento occidental, haciendo énfasis, dentro de los límites de lo posible, en la manera en que el cuerpo y la sexualidad de la mujer han sido interpretados históricamente.

En segunda instancia, se hará énfasis en los análisis fenomenológicos de la corporalidad, con el objetivo de traer a la luz los rasgos específicos de la experiencia del cuerpo. Esto con el fin de hacer patente, por una parte, la tendencia a la relación con el otro que subyace al cuerpo humano, materializada en la sexualidad. Por otra parte, se expondrá la manera en que, al ser la subjetividad no una realidad desconectada del cuerpo, sino una conciencia encarnada, el comportamiento corporal mismo evidenciará la subjetividad humana. El foco de la atención se pondrá en estos momentos del pensar fenomenológico, ya que desde ellos se abordará el poemario de Adress (2008).

Finalmente, el tercer apartado presentará un esbozo de la consideración hermenéutica ricoeuriana, con la intención de mostrar cómo un análisis hermenéutico debe enfocarse no en la mentalidad del autor sino en la dinámica misma de la obra literaria. En lo que

corresponde a nuestro trabajo, se pretende abordar hermenéuticamente *Sin Rodeos* para esclarecer la forma en que la noción de corporalidad se edifica al interior de dicho poemario. De este modo, no se pretende rastrear con el análisis las vivencias sexuales de la autora, sino la experiencia vivida del cuerpo por parte del yo lírico, en su relación consigo mismo y con el otro objeto de deseo.

1.1 LA HISTORIA

Sabido es que el cuerpo humano ha sido objeto de debates a lo largo de la historia y su percepción ha ido variando a medida que lo hace la humanidad a partir de los diferentes procesos históricos y socioculturales, de ahí que Jacques Le Goff y Nicolas Truong (2005) afirmen que: “[...] la concepción del cuerpo, su lugar en la sociedad, su presencia en el imaginario y en la realidad, en la vida cotidiana y en los momentos excepcionales, han cambiado en todas las sociedades históricas” (p. 12). Esta afirmación se valida en la medida en que indagamos acerca de cómo han construido los seres humanos, en los diferentes períodos de la historia de occidente, su percepción del cuerpo, y observamos que la manera de concebirlo en la Antigüedad, por ejemplo, difiere de la Ilustración, sobre todo en lo que refiere a la sexualidad tanto de la mujer como del hombre. Evidencia de lo anterior la encontramos en los escritos de personajes que han adquirido relevancia para historiadores, antropólogos, sociólogos y en este caso las autoras de este trabajo.

En este orden de ideas, si iniciamos nuestro recorrido epistémico hacia una conceptualización de la experiencia de la corporalidad, especialmente en las mujeres, que nos permita enmarcar con claridad las categorías analizadas en el poemario, es justo y

necesario que tomemos como puerto de salida las ideas que proferían los primeros pensadores desde la Antigüedad como período histórico. Tenemos entonces que en esta época existía la idea de que la mujer y el hombre compartían los mismos genitales, es decir que, los genitales de la mujer eran una versión intracorporal de los del hombre. Esta idea calaba de una manera tan profunda en las mentes de médicos y pensadores de la época que los llevaba a afirmar, según Laqueur (1994), “que las mujeres eran esencialmente hombres” (p. 21).

A nivel de la lengua tampoco parecía plasmarse una diferencia, ya que médicos como Galeno y anatomistas como Herófilo, ambos de gran importancia e influencia en el pensamiento científico de la época, sobre todo Galeno cuyas ideas permearían el pensamiento europeo durante aproximadamente mil años, utilizaban un mismo término para referirse a los ovarios y a los testículos. Así nos lo plantea Laqueur (1994):

El lenguaje muestra el panorama de la diferencia sexual. Durante dos milenios, el ovario, órgano que a principios del siglo XIX se convirtió en sinécdoque de la mujer, careció de nombre propio. Galeno se refiere a él con la misma palabra que utiliza para los testículos masculinos, orcheis, siendo el contexto lo que aclara de qué sexo se está hablando. Herófilo había llamado didymoi (gemelos) a los ovarios, otra palabra griega habitual para designar los testículos [...] Tampoco hubo un término griego o en latín, ni tampoco en las lenguas vernáculas europeas hasta aproximadamente 1700, para designar la vagina como el tubo o vaina en el cual su opuesto, el pene, se introduce y a través del cual nace el niño.(p. 22)

Sin embargo y a pesar de que pareciera no haber diferencias en la percepción sobre la corporalidad de hombres y mujeres, y permaneciera la idea de lo que Laqueur (1994) llama “modelo de sexo único” (p. 27), a la mujer se le consideraba como a un ser imperfecto, que en términos de Galeno se traducían en una “falta de calor vital” (Laqueur, 1994, p. 21). Además se asociaba a los hombres con la amistad y a las mujeres con lo sexual, estas últimas, según Laqueur (1994), “cuyos deseos no conocían límites en el viejo estado de cosas y cuya razón ofrecía tan escasa resistencia a la pasión”. Esto nos permite inferir que las diferencias existentes no estaban marcadas por lo biológico, tal como se pretendería durante algún tiempo después, sino por lo sociocultural.

En la Edad Media el cuerpo se encontraba en plena tensión ya que por un lado era venerado y exaltado, a raíz de una glorificación de este por parte del cristianismo. Esto daría como resultado el hecho de la “encarnación de Jesús”, que marcaría un hito en la historia. Además de esta manera se fundaba en el cristianismo el dogma de la resurrección de los cuerpos, y la idea de la vida en el más allá. Mientras que, por otro lado el cuerpo era humillado, denigrado y menospreciado:

En la cristiandad, la salvación pasa por una penitencia corporal. En el umbral de la Edad Media, el papa Gregorio Magno califica el cuerpo de “abominable vestimenta del alma” [...] Abstinencia y continencia se hallan entre las virtudes más fuertes. La gula y la lujuria son los mayores pecados capitales. El pecado original, fuente de la desdicha humana, que figura en Génesis como un pecado de orgullo y un desafío del hombre hacia Dios, se convierte en la Edad Media en un pecado sexual. El cuerpo es el gran perdedor del pecado de Adán y Eva revisado de este modo. El primer hombre y la primera mujer están

condenados al trabajo y al dolor, trabajo manual o trabajo del alumbramiento acompañado por sufrimientos físicos, y deben ocultar la desnudez de su cuerpo. Y la Edad Media extrajo conclusiones extremas de estas consecuencias corporales del pecado original (Le Goff y Truong, 2005, pp. 12-13).

De esta oscilación entre veneración y condena se desprendería una de las formas de control del cuerpo más sistemáticas hechas por el ser humano y que tiene su origen, como podemos inferir, con el establecimiento del cristianismo como religión principal en Europa medieval. El cuerpo y la sexualidad en general pasarían a ser controlados por el clero a partir de las prácticas religiosas y fundamentadas en la fe y la ideología cristiana. La represión de la sexualidad y el deseo lujurioso llevaría a la Iglesia a crear normas de conducta e incluso manuales sobre cómo debe realizarse el coito, para así generar una especie de adoctrinamiento en las personas¹. El matrimonio se erigiría como la herramienta por excelencia de supresión de los deseos y placeres deshonestos, así como de la copulación no procreativa.

¹Según Le Goff y Truong, (2005) “la influencia ideológica y teórica de la iglesia se manifestará en la práctica a través de manuales destinados a los confesores, los penitenciales, donde aparecen enumerados los pecados de la carne, asociándolos con las penas y penitencias que le corresponden. El del obispo de Worms, titulado como otros el *Decreto*, y redactado a principios del siglo XI, preguntará por ejemplo al marido si se ha “acoplado por detrás, como los perros”. Y, si se da el caso, pedirá que se le condene a hacer “penitencia diez días con pan y agua”. Copular con su esposa durante la regla, antes del parto o bien el día del Señor, por ejemplo, conducirá a penas semejantes. Beber el esperma del marido, “para que te quiera más gracias a tus prácticas diabólicas”, prosigue este mismo *Decreto* para el uso de la mujer, es susceptible de acarrear siete años de penitencia. Felación, sodomía, masturbación, adulterio, desde luego, pero también fornicación con los monjes y monjas son condenados. Igual sucede con estos supuestos fantasmas de los esposos –que pueden aprender mucho más en los delirios de los teólogos que en los de los penitentes a quienes se acusa–, por ejemplo con estas prácticas supuestas de las mujeres que, según queda estipulado en el tratado, se introducen un pez vivo en su sexo, “lo mantienen en él hasta que esté muerto y, después de cocerlo asarlo”, lo dan “a comer a su marido para que arda aún más por ella[s]” (pp. 40-41).

Tanto el hombre como la mujer eran susceptibles de caer en la tentación del deseo carnal, incluso era pecado que el hombre amara en demasía a su mujer. La iglesia, como habíamos dicho antes, no conforme con limitar la realización de los actos sexuales a la solemnidad del matrimonio llegó además a regular las actitudes que deberían asumir los hombres y mujeres en el matrimonio, así: “en la cama, la mujer debe ser pasiva y el hombre activo, pero con moderación, sin dejarse llevar” (Le Goff y Truong, 2005, p. 39).

De toda esta supresión y estigmatización del deseo carnal las mujeres llevaron la peor parte, ya que al parecer durante la Edad Media aun persistían las ideas que relacionaban a las mujeres con el deseo y la sexualidad, que como hemos visto existen desde la Antigüedad. Silvia Federici (2004) se refiere a esto de la siguiente forma:

[...] Desde épocas muy tempranas (desde que la iglesia se convirtió en la religión estatal en el siglo IV), el clero reconoció el poder que el deseo sexual confería a las mujeres sobre los hombres y trató persistentemente de exorcizarlo identificando lo sagrado con la práctica de evitar a las mujeres y el sexo. Expulsar a las mujeres de cualquier momento de la liturgia y de la administración de los sacramentos; tratar de usurpar la mágica capacidad de dar vida de las mujeres al adoptar un atuendo femenino; hacer de la sexualidad un objeto de vergüenza... tales fueron los medios a través de los cuales una casta patriarcal intentó quebrar el poder de las mujeres y de su atracción erótica. (p. 62).

La satanización del cuerpo de la mujer y de su sexualidad, se convirtió en una tarea primordial para la Iglesia católica y la teología en general, y no solo durante la Edad Media sino también durante el Renacimiento, período en el que la mujer se convertiría en víctima

de su sexualidad, ya que se la limitaba funcionalmente a la procreación (madre). Sin embargo, producto de los inminentes cambios sociales de la época renacentista², se empezaría a erigir la imagen de pureza y castidad (virgen) de la cual la mujer se convirtió en digna representante. Así el celibato que en un principio era de exclusividad de sacerdotes y clérigos en general, pasaría a ser también una práctica entre las mujeres, que se entregaban de lleno a la vida espiritual, lo que según Arango, Lara y O' Koth (2001), generaría cierta preocupación eclesiástica; en otras palabras en el Renacimiento se rompería con el “tabú de que la mujer era únicamente para la procreación y de que solo se podía amar a aquellos prójimos que están dentro del linaje” (p. 569).

Acerca del cuerpo renacentista se puede decir que hubo una doble visión, una que a través del arte lo exaltaba y descubría sus misterios, y su desnudez, y otra que lo condenaba. Sin embargo, esto no haría diferencia en cuanto a la percepción sobre la mujer se refiere ya que aún seguiría siendo vista como una versión imperfecta del hombre, reafirmando la visión de la Antigüedad clásica. Esto se debe, en palabras de Arango, Lara y O' Koth (2001) al “peso cultural del patriarcado y de las expresiones machistas” (p. 572).

En la Ilustración, período que según algunos marca el inicio de la modernidad, el panorama cambia un poco. La idea del modelo de sexo único sobre la cual se fundamentaba la visión del cuerpo durante la Antigüedad, la Edad Media y parte del Renacimiento, sería reemplazada por la del dimorfismo, que tiene su base en una divergencia biológica, natural,

²Para Arango, Lara y O' Koth (2001) “[...] el inmediato período de la cultura humana dominado por la teología constituyó una atmósfera cultural en relación con la teoría moral, la doctrina política y las instituciones sociales, tales como las familias y el trabajo, las artes y la literatura, que tenían el sello de la teología. Esta herencia animó el movimiento dialéctico de la reforma y la contrarreforma, de suerte que marcó una doble visión de la Europa del siglo XVI” (p. 567).

que separa al hombre de la mujer. Esta idea fue sostenida con vehemencia por pensadores y escritores a tal punto que pasarían varios años sin que llegase a ser cuestionada, incluso hoy en día persiste en el imaginario de muchas personas y comunidades. Laqueur (1994) nos dice algo al respecto:

Hacia 1800, escritores de toda índole se mostraron decididos a basar lo que insistían en considerar diferencias fundamentales entre los sexos masculino y femenino, o lo que es lo mismo, entre hombre y mujer, en distinciones biológicas observables y a expresarlas con una retórica radicalmente diferente. En 1803, por ejemplo, Jacques-Louis Moreau, uno de los fundadores de la “antropología moral”, se oponía apasionadamente a los escritos sin sentido de Aristóteles, Galeno y sus seguidores modernos en el tema de las mujeres en relación con los hombres. No sólo son sexos diferentes, sino que son distintos en todos los aspectos imaginables del cuerpo y el alma, en todos los aspectos físicos y morales. Para el médico y el naturalista, la relación de la mujer con el hombre es “una serie de oposiciones y contrastes (p. 23).

El tránsito de perspectiva de una visión metafísica a una biológica del cuerpo humano, serían uno de los principales cambios que vendrían de la mano con el pensamiento ilustrado, ya que en esta época, el movimiento cultural e intelectual estaba altamente influenciado por el pensamiento y la experimentación científicos.

No solo hubo cambios en cuanto a la diferenciación biológica, sino también en cuanto a la idea que relacionaba a hombres con la amistad y a las mujeres con el deseo. Esta idea sería controvertida por el pensamiento ilustrado y moderno, de manera que ahora es el hombre

quien busca el sexo y la mujer las relaciones. Laqueur (1994) nos da un dato interesante al respecto: *Cuando a finales del siglo XVIII se apuntó la posibilidad de que “la mayoría de las mujeres no se preocuparan mucho de los placeres de las sensaciones sexuales”, la presencia o ausencia de orgasmo se convirtió en un indicador biológico de la diferencia sexual* (p. 21).

El exacerbado control ejercido por las instituciones tales como la iglesia y el estado, fundamentados en la ciencia moderna, llevaría a una categorización de lo normal y lo anormal: todo aquello que se escapara de las fronteras de la normalidad era indebido, era pecado e incluso punible. Esto ocasionó que se estipularan prácticas denominadas perversiones, que debían ser controladas de una manera u otra, ya sea con el látigo de la culpa fundamentada en el pecado o con el peso de la ley fundamentado en la razón científica.

A pesar de todo esto en la contemporaneidad parece existir una sexualidad más desinhibida, la censura y prohibición del clero en apariencia parece haber perdido fuerza entre los denominados laicos; e incluso el estado, en algunos lugares, ha dejado de considerar punibles o ilegales, prácticas que anteriormente lo eran. Pareciera que el poder regulador lo ejerciera hoy día la moral, que en palabras de Moncrieff (2007) se refiere al “buen proceder y del buen comportamiento” (p. 10). Sin embargo esto no quiere decir que el control no exista, que el poder ejercido sobre el cuerpo y la sexualidad haya desaparecido; más bien ha cambiado la forma en que se ejerce; a nuestro parecer a esto mismo se refiere Foucault (2007) cuando dice:

Pero admitamos en cambio que un examen algo cuidadoso muestra que en las sociedades modernas el poder en realidad no ha regido la sexualidad según la ley y la soberanía; supongamos que el análisis histórico haya revelado la presencia de una verdadera “tecnología” del sexo, mucho más compleja y sobre todo mucho más positiva que el efecto de una mera “prohibición”³ [...] (p. 110).

1.2. FENOMENOLOGÍA DE LA CORPORALIDAD

Realizada una breve aproximación histórica al problema de la corporalidad, se intentará – desde este momento – abordar dicha problemática atendiendo a las consideraciones de orden fenomenológico existentes acerca del tema. Así las cosas, se pondrán en consonancia aquí las reflexiones desarrolladas tanto por el fenomenólogo francés Merleau-Ponty como las hechas por Edmund Husserl en torno al mencionado tópico, nutriendo sus reflexiones con los análisis de Gallo (2006) y Villamil (2003). De este modo, se intentará mostrar, en primer lugar, de qué forma debe ser concebido el concepto de *cuerpo* en general, para – desde allí– fijar la mirada en la especificidad de la corporalidad humana. Ganado este

³Esto se debe a que para Foucault el poder está en todas partes, se reproduce y se reagrupa a cada instante y en todos los puntos, es decir no proviene de un solo punto central del cual se irradia todas las demás formas. El poder es una situación estratégica compleja en una sociedad dada y se da en un juego de relaciones móviles y desiguales, en las cuales el poder no se detenta sino que se ejerce. De ahí podemos inferir que no solo en la soberanía de instituciones tales como el Estado y su ley o en la religión y su adoctrinante proceder, como hemos visto a lo largo de este apartado, encontramos mecanismos de control de la sexualidad. Sino también, por ejemplo, en la educación en la que se reproducen los valores morales de la hegemonía, o en la familia en la que se ejercen formas de control de la sexualidad de padres a hijos y de hijos a padres.

terreno, se pretende esclarecer, desde la perspectiva de Merleau-Ponty, el carácter “sexual” del cuerpo humano.

1.2.1. El concepto de cuerpo: entre Körper, Leib y subjetividad

El análisis desarrollado por Luz Elena Gallo (2006) desde una órbita fenomenológica acerca del cuerpo humano muestra con puntualidad la manera en que la reflexión occidental llevada a cabo durante el siglo XX, específicamente en Francia con los trabajos de Marcel, Sartre, Merleau-Ponty, entre otros, expone un quiebre radical respecto del problema de la corporalidad humana, en tanto que logra romper con los lineamientos tradicionales heredados de la filosofía cartesiana.

Dentro de los límites del horizonte conceptual de la modernidad, afirma Gallo (2006), el cuerpo humano se concibe como un objeto similar a los demás objetos que constituyen el mundo. De allí que los rasgos de la existencia específicamente humana sean encontrados en la actividad intelectual. El cuerpo se asume como objeto-máquina, como pura realidad material opuesta a la mente del sujeto. Frente a esto, la reflexión fenomenológica del siglo XX encontrará en Merleau-Ponty uno de sus abanderados para superar la distinción tradicional entre cuerpo y mente. A su juicio, la corporalidad humana constituye de forma originaria la existencia misma del hombre. En este sentido, la vida humana y su despliegue cotidiano será esencialmente corporal, ya que somos en el mundo precisamente gracias a nuestra habitar y actuar corpóreo.

La fenomenología del cuerpo abre un nuevo horizonte para comprender la dimensión corpórea de la existencia humana y ofrece una nueva visión filosófica del cuerpo, en tanto

que el cuerpo no es sólo una realidad observable como objeto, sino que es una dimensión del propio ser, pues como lo plantea Merleau-Ponty, desde la fenomenología de la 'existencia corpórea', el cuerpo es el 'medio' de nuestro 'ser-hacia-el-mundo'. La fenomenología del cuerpo ha pretendido restaurar la unidad de la existencia humana. Husserl, Scheler, Marcel, Merleau-Ponty, Sartre, Waldenfels, entre otros, rompen con la concepción 'moderna' mecanicista del cuerpo y resignifican la subjetividad y la objetividad en abierta oposición con la tradición dualista (Gallo, 2006, p. 47).

En este punto coincide Gallo (2006) con lo dicho por Villamil (2003) acerca de la naturaleza de la reflexión de Merleau-Ponty, en torno a la relación cuerpo-alma. De acuerdo con lo dicho por Villamil (2003), el punto de partida de la reflexión fenomenológica llevada a cabo por el filósofo francés tiene como piedra angular el dualismo tradicional de la filosofía occidental que distingue de manera radical entre el alma o la mente humana y el cuerpo. En este sentido, Merleau-Ponty (1975) se opone al dualismo clásico señalando el hecho de que el ser humano debe ser concebido como una totalidad unitaria. Así, antes que trazar líneas divisorias radicales en su ser, es menester abordarlo filosóficamente como una unidad. Pero ¿cómo se debe asumir entonces la relación alma – cuerpo dentro de los límites de la fenomenología de Merleau-Ponty? Pues bien, la salida de este filósofo ante este cuestionamiento es puntual. A su juicio, existe un vínculo originario entre la subjetividad anteriormente escindida en el dualismo y la corporeidad (1975, p. 7), el cual se hace patente en el hecho de que el cuerpo humano es la expresión de la subjetividad.

Ahora bien, es preciso cuestionarse aquí de forma precisa por el recién anunciado nexo existente entre la subjetividad y la corporalidad. Para responder este interrogante es menester tener como foco de la atención la lectura no biológica ofrecida por Merleau-Ponty acerca del cuerpo humano. Para él, pensar la vida humana en relación con su carácter corporal no implica asumir el ser humano como un conjunto de órganos. Antes bien, la relación vida-cuerpo empuja de manera necesaria a asumir la *subjetividad* en términos de *encarnación*. Con este concepto Merleau-Ponty hace referencia a la naturaleza vivida del cuerpo, esto es, que cuando un individuo se comporta, trata con las cosas del mundo, dicho trato se ejecuta sobre la base del cuerpo. Es éste (el cuerpo) quien permite el *intercambio* que existe entre el yo y la cosa. Dice Gallo (2006) al respecto que la categoría de encarnación en Merleau-Ponty implica, en primer lugar, que el concepto de subjetividad sea reconstruido filosóficamente, en tanto que ya no se pensará el Yo (subjetividad) como una substancia o *res* independiente y contraria a la naturaleza corpórea (*res extensa*), sino que se la asumirá desde la relación inquebrantable que hay entre ella y el cuerpo. La subjetividad se edificará, en último término, a partir del hecho de que el sujeto vive en el mundo y se comporta en él a través de su cuerpo. Esto es, que la *subjetividad* se anuncia de forma necesaria en las maneras particulares en que el *cuerpo* se desenvuelve en la realidad

La encarnación es un concepto fundamental en la obra de Merleau-Ponty con respecto a la subjetividad e implica un rechazo a la dualidad sujeto-objeto y a la idea de sujeto puro de la filosofía de la conciencia atada al yo-pienso, en la que el sujeto se piensa separado del cuerpo y del mundo. Con base en la idea de sujeto *encarnado* o de *encarnación* se realiza

una nueva postura de la subjetividad, cuyo mundo es vivido, es decir, aprehendido, asumido y reasumido en las experiencias. (Gallo, 2006, p. 48-49)

Para aclarar la manera en que se desarrolla la experiencia del cuerpo vivido como cuerpo encarnado y, en consecuencia, traer a la luz con precisión cómo se torna el cuerpo en la expresión misma de una subjetividad actuante, es necesario atender a la distinción implantada por Edmund Husserl (1996) en sus *Meditaciones cartesianas* entre el *cuerpo* entendido en un sentido cósmico material y el *cuerpo* entendido como la corporalidad humana. La categoría utilizada para la primera noción es la de *Körper*, mientras que el segundo modo de entender el cuerpo es *Leib*: En la semántica alemana, la fenomenología expresa dos modos del cuerpo. Por una parte, el cuerpo es considerado como cuerpo objeto o como cosa corpórea (*Körper*) y, por otra parte, el cuerpo es considerado como cuerpo propio, cuerpo vivido, cuerpo fenomenal, cuerpo animado (*Leib*) (Gallo, 2006, p. 49).

El cuerpo, entendido como *Körper* implica una perspectiva de la corporalidad que la asume desde su simple ser cósmico en tanto que objeto ante los ojos, es decir, como algo ahí delante agotado en su espacialidad. En consecuencia, se encuentra sometido a las leyes de la naturaleza como cualquier otro objeto. El rasgo esencial de la corporalidad entendida como *Körper* se encuentra en la materialidad, en tanto que todos los atributos predicables del cuerpo dependen, en último término, de que cuente con una constitución material determinada (Husserl, 1996). Entre tanto, *Leib* implica un modo de asumir el cuerpo que lo interpreta desde la actividad misma del individuo, es decir, que la corporalidad se asume desde la experiencia misma del comportarse, de la sexualidad, del percibir. El cuerpo vivido, *Leib*, es aquél que me pone en relación con los demás objetos en tanto que trato con

ellos, los deseo o simplemente los veo. Corporalidad activa, ejecutante, subjetividad encarnada que *es corporalmente en el mundo* es el cuerpo como *Leib* “En sentido fenomenológico, el cuerpo no es un objeto que se pueda concebir y tratar como una cosa ni como algo puramente material, ya que es una dimensión de mi propia existencia. El cuerpo-propio, fenomenal, hay que considerarlo como el sujeto encarnado que está presente en el mundo (...) mi cuerpo es experimentado como mío en cuanto que lleva mis acciones. Precisamente, por el hecho de que siento mi cuerpo como ‘mío’ muy especialmente cuando actúo, es por lo que yo experimento como mío tan sólo un organismo vivo determinado, el que encarna y me ancla a la realidad del mundo” (Gallo, 2006, p.51).

Ahora bien, en la medida en que el cuerpo vivido (*Leib*) experimenta la realidad del mundo circundante no sólo a partir de la percepción de simples cosas y objetos (verbigracia, una roca), sino que se relaciona con cuerpos que tienen una naturaleza distinta de la simple materialidad, la corporalidad se transforma en el vehículo que abre al individuo a la alteridad, a la otredad, en la medida en que, primero, permite que la subjetividad encarnada se ponga en contacto vía corpórea con el otro a través de la percepción y el contacto (ver, oír, rozar, acariciar), y segundo, en tanto que por la vía de la corporalidad ajena a la propia, el individuo se vincula con otra subjetividad encarnada, con otro yo que vive y experimenta el mundo desde su propio cuerpo. Dice Gallo (2006) al respecto:

El sujeto encuentra en el mundo circundante no solamente cosas sino, también, otros sujetos que ve como personas y no las trata como una mera cosa porque hacen parte del mundo circundante común, y los actos surgen para un comportamiento como miembros de un todo enlazado, actúan en común y no sólo individualmente; actúan, pues, personalmente

*enlazados, social y culturalmente (...)*En cierto sentido, el cuerpo del otro funciona como intermediario (intersubjetividad corpórea) en mi encuentro con el otro. En efecto, el otro se hace presente en mi mundo a través de su cuerpo y, como estoy en el mundo, el otro debe hacerse presente en mi mundo para que yo lo encuentre. El cuerpo del otro me hace participar en su mundo y me posibilita la entrada en su mundo (p. 59).

1.2.2. Cuerpo y sexualidad

Hasta aquí se ha esbozado de forma sucinta el modo en que un análisis fenomenológico de la corporalidad pone de relieve la doble significación que puede adquirir la categoría de *cuerpo*, a saber: como cuerpo material y como corporalidad orgánica vivida. Este último sentido de asumir el cuerpo arrojó con radicalidad el fenómeno de la experiencia de la alteridad, en la medida en que, al ser el sujeto corporalmente en el mundo, tiene que vérselas no sólo con cuerpos inertes, sino además con entes vivos que gozan de un cuerpo propio. Dentro de los cuerpos que se ponen en relación con la corporalidad vivida de un individuo aparecen algunos que indican la presencia de una subjetividad expresada, encarnada. Esos cuerpos constituyen la radical experiencia de la alteridad que se anuncia corporalmente en el mundo compartido.

La experiencia de la alteridad se despliega de manera particular, en tanto que se articula a partir de la relación precisa que se teje entre dos cuerpos. Dirá Merleau-Ponty (1975) en su *Fenomenología de la percepción* (capítulo V: “El cuerpo como ser sexuado”) que una de las maneras en que se vinculan dos subjetividades encarnadas es a través de una orientación sexual determinada, es decir, en tanto que el alter-ego encarnado se transforma en objeto de

deseo o de amor de una subjetividad específica. Dicho en otros términos: pensar la alteridad en su relación originaria con el Yo, tomando como piedra angular la categoría del *cuerpo*, implica de forma necesaria erigir la noción de sexualidad como tendencia intencional entre corporalidades (léase estar dirigido un cuerpo hacia otro).

Si, pues, queremos poner en evidencia la génesis del ser para nosotros, hay que considerar, para terminar, el sector de nuestra experiencia que visiblemente sólo tiene sentido y realidad para nosotros, o sea, nuestro medio contextual afectivo. Veamos cómo un objeto o un ser se pone a existir para nosotros por el deseo o por el amor y comprenderemos mejor de qué manera objetos y seres pueden existir en general (Merleau-Ponty, 1975, p. 171).

El análisis ofrecido por Merleau-Ponty acerca de la sexualidad en su relación con la corporalidad, tiene como punto de partida los estudios e interpretaciones que realiza del caso de Schneider, un soldado que resultó herido en enfrentamientos militares y que, al sufrir un traumatismo en la zona occipital del cráneo empezó a presentar un conjunto de patologías específicas, entre las que se encontraba la incapacidad de asumir la sexualidad de su cuerpo en relación con la corporalidad del otro. Dice Merleau-Ponty (1975, p. 171-174) acerca del caso de Schneider, que el soldado se hizo incapaz de reconocer el carácter propiamente sexual de su cuerpo, de identificar el contenido erótico de una acción, además de ser incapaz de reconocer el aspecto erógeno de ciertas partes del cuerpo. A este hecho se sumó el que la corporalidad ajena dejó de ser atractiva, llamativa, con lo cual la personalidad de las mujeres se hizo el único foco de atracción de Schneider

En el sujeto normal, un cuerpo no solamente se percibe como un objeto cualquiera, esta percepción objetiva está habitada por una percepción más secreta: el cuerpo visible está subtendido por un esquema sexual, estrictamente individual, que acentúa las zonas erógenas, dibuja una fisionomía sexual y reclama los gestos del cuerpo masculino, integrado a esta totalidad afectiva. Para Schneider, por el contrario, un cuerpo femenino carece de esencia particular: es sobre todo su carácter, dice, lo que hace atractiva a una mujer; por el cuerpo son todas semejantes (Merleau-Ponty, 1975, p. 173).

Pero ¿en qué radica, con exactitud, el problema de Scheneider? Si atendemos a las consideraciones mencionadas con anterioridad, la tradición fenomenológica que aborda el problema de la corporalidad, y específicamente Merleau-Ponty, intenta romper con el tradicional dualismo mente-cuerpo. En este sentido, la conciencia se encuentra anclada y vinculada originariamente con el cuerpo. La subjetividad es una subjetividad encarnada y todo comportamiento humano remite, en último término, a la constitución orgánica del sujeto. La conciencia se hace patente en el comportamiento determinado de un sujeto. A su vez, el carácter somático del cuerpo condiciona la conciencia en su estar en el mundo. De esto se deriva necesariamente que, al verse afectada la constitución física del sujeto (Scheneider), necesariamente la forma en que su subjetividad encarnada se comporta respecto del otro varía. Un daño físico tiene como consecuencia, para el caso de Scheneider, una ruptura con el comportamiento sexual ordinario en tanto que no percibe ni su propia corporalidad ni la ajena como corporalidad sexuada y, consecuentemente, el otro no se torna objeto de deseo a partir de su cuerpo

Es necesario que, inmanente en la vida sexual, se dé una función que asegure su despliegue, y que la extensión normal de la sexualidad se apoye en las potencias internas del sujeto orgánico. Es necesario que se dé un Eros o una Libido que animen un mundo original, den valor o significación sexuales a los estímulos exteriores y designen para cada sujeto el uso que de su cuerpo objetivo hará (...). El contacto corporal estrecho no produce más que un «sentimiento vago», el «saber de algo indeterminado» que nunca basta para «lanzar» la conducta sexual y para crear una situación que exija un modo definido de resolución. La percepción ha perdido su estructura erótica, tanto según el espacio como según el tiempo. Lo que ha desaparecido en el enfermo es el poder de proyectar delante de sí un mundo sexual, de ponerse en situación erótica o, una vez la situación esbozada, de mantenerla o proseguirla hasta su satisfacción (Merleau-Ponty, 1975, p. 172-173).

Al experimentar Schneider una “no llamatividad” de la corporalidad del otro, Merleau-Ponty se sirve de la categoría husserliana de la intencionalidad expuesta en *Ideas I* (1949) para repensar la relación entre los cuerpos. De esta manera, indica que la intencionalidad husserliana debe ser entendida como la tendencia de la conciencia hacia un objeto. Esto es, que la subjetividad siempre se encuentra dirigida hacia aquello que aprehende y representa. Ahora bien, del mismo modo en que la conciencia es siempre conciencia de algo, el cuerpo humano tiene como carácter esencial el estar vuelto hacia otra corporalidad. La intencionalidad de la corporalidad radica en la sexualidad propia del cuerpo, en la medida en que, al hacerse una subjetividad encarnada objeto de deseo, genera el que un cuerpo tienda, se dirija hacia ella. En el caso de Schneider lo que acontece es un quiebre del talante intencional del cuerpo vivido, en la medida en que es incapaz de tomar como foco de su

interés un cuerpo ajeno. La sexualidad no se reduce al hecho de que un acto determinado pueda ser relacionado con las zonas erógenas o con los órganos sexuales. Antes bien, la sexualidad es pensada como intencionalidad puesto que otro cuerpo aparece como existente para el mío.

La percepción erótica no es una cogitatio que apunta a un cogitatum; a través de un cuerpo apunta a otro cuerpo, se hace dentro del mundo, no de una consciencia. Un espectáculo tiene para mí una significación sexual, no cuando me represento, siquiera confusamente, su relación posible con los órganos sexuales o con los estados de placer, sino cuando existe para mi cuerpo, para esta potencia siempre pronta a trabar los estímulos dados en una situación erótica y a ajustar una conducta sexual a la misma. Se da una «comprensión» erótica que no es del orden del entendimiento, porque el entendimiento comprende advirtiendo una experiencia bajo una idea, mientras que el deseo comprende ciegamente vinculando un cuerpo a un cuerpo. Incluso con la sexualidad que, no obstante, ha pasado mucho tiempo por ser el tipo de la función corpórea, nos enfrentamos, no a un automatismo periférico, sino a una intencionalidad que siga el movimiento general de la existencia y que ceda con ella (Merleau-Ponty, 1975, p. 173-174).

Al tomar las consideraciones anteriores acerca de la fenomenología del cuerpo, es posible concluir el presente apartado siguiendo a Merleau-Ponty (1975), haciendo énfasis en un doble aspecto propio de la corporalidad humana entendida como cuerpo vivido (*Leib*): en primer lugar, que existe una relación originaria entre el cuerpo entendido en un sentido orgánico y el cuerpo vivido, en la medida en que, sólo por el hecho de que se vive biológicamente es posible tener vivencias del mundo compartido. Sólo porque se tienen

ojos, oídos y cuerpo se percibe y desea sexualmente. El carácter vivido del cuerpo (*Leib*) presupone de modo necesario el aspecto orgánico mismo de la vida, con lo cual se genera una unidad anónima entre lo corporal-biológico (vida) y las vivencias del cuerpo propio y del ajeno. En segunda instancia, es pertinente resaltar que, para Merleau-Ponty (1975), el comportamiento sexual de un individuo pone en evidencia el modo en que se despliega y concretiza su existencia ,debido a que, por un lado, al ser la conciencia una conciencia encarnada, el comportamiento del cuerpo expone en último término la subjetividad misma del, valga la redundancia, sujeto. Por otro lado, porque al entenderse la sexualidad como intencionalidad corpórea, en ella se pone de relieve la forma en que el hombre se dirige y comporta respecto de las demás personas

Si la historia sexual de un hombre da la clave de su vida, es porque en la sexualidad del hombre se proyecta su manera de ser respecto del mundo, eso es, respecto del tiempo y respecto de los demás hombres (...) Esto no impide, añadiremos ahora, que «vivir» (leben) sea una operación primordial a partir de la cual resulte posible «vivir» (erleben) tal o cual mundo, y que hubiésemos de alimentarnos y respirar antes de percibir y acceder a la vida de relación; ser de los colores y las luces por la visión, de los sonidos por el oído, del cuerpo del otro por la sexualidad, antes de acceder a la vida de las relaciones humanas. Así la vista, el oído, la sexualidad, el cuerpo, no son sólo los puntos de paso, los instrumentos o las manifestaciones. De la existencia personal: ésta recoge y prosigue en ella la existencia dada y anónima de aquéllos (Merleau-Ponty, 1975, p. 175-177).

1.3. HERMENÉUTICA Y OBRA LITERARIA

Una vez hecho el análisis de las reflexiones de Merleau-Ponty acerca de la corporalidad humana, a partir de este instante dirigiremos la mirada hacia los trabajos desarrollados, desde una órbita hermenéutica, por Paul Ricoeur. La intención de volver sobre las consideraciones de este último autor, radica en el hecho de que su análisis hermenéutico acerca de las obras de arte conduce, en lo que respecta a las obras literarias, al planteamiento de la existencia de un mundo propio del texto literario, aparte del mundo del lector y del escritor, pero ¿qué significa esto en un sentido estricto? Pues bien, la finalidad de este apartado es esclarecer la noción de “mundo de la obra” dentro de los planteamientos ricoeurianos para, desde allí, exponer como se asumirá la interpretación del poemario *Sin Rodeos*.

Entrando de lleno en la temática que nos ocupa, es necesario anotar que la distinción entre el mundo de la obra, el mundo del escritor y el mundo del lector es esbozada por Paul Ricoeur (2002) en su libro *Del texto a la acción*, específicamente en el apartado que lleva por título “La función hermenéutica del distanciamiento”. La piedra de toque desde la que empieza a desglosar la distinción entre los distintos mundos, es el análisis que despliega acerca del lenguaje entendido como *discurso*. Con la categoría de discurso piensa Ricoeur (2002) el lenguaje como un proceso dialéctico que conjuga dos elementos estructurales específicos. De un lado se encuentra el discurso como *acontecimiento*, es decir, primero, el discurso entendido como un hecho que ocurre de manera puntual en un instante temporal específico, esto es: el advenimiento de un acto de habla. Dice Ricoeur (2002) al respecto: “Decir que un discurso es acontecimiento es decir, que el discurso se realiza en el tiempo y

en el presente...” (p. 97). Segundo, el discurso como acontecimiento implica con absoluta necesidad la presencia de un individuo situado temporalmente en el presente, el cual se torna en hablante al emitir un enunciado acerca de algo : “En segundo lugar, (...) el discurso remite al hablante por medio de un conjunto complejo de indicadores” (p. 98).

Tercero, analizar el lenguaje como discurso bajo la categoría del *acontecimiento*, tiene como rasgo necesario la existencia del mundo respecto del cual ejecuta un sujeto ubicado temporalmente en el presente su acto de habla “... el discurso es siempre a propósito de algo: se refiere a un mundo que pretende describir, expresar o representar. En este tercer sentido, el acontecimiento es que un mundo llega al lenguaje por medio del discurso” (Ricoeur, 2002, p. 98). En cuarto lugar aparece, sumado al acto de habla, al hablante y al mundo, el otro del diálogo, es decir, un segundo individuo situado temporalmente en las mismas coordenadas que el hablante y que intercambia discursivamente con éste acerca del mundo. Dice Ricoeur (2002) “... el discurso no sólo tiene un mundo, sino que tiene otro, otra persona, un interlocutor al cual está dirigido. En este último sentido, el acontecimiento es el fenómeno temporal del intercambio, el establecimiento del diálogo, que puede entablarse, prolongarse o interrumpirse” (p. 98).

En este orden de ideas, dentro de los límites de la reflexión hermenéutica ricoeuriana, el lenguaje, entendido como discurso, no se agota en sí mismo, no se reduce al simple acto de habla que enuncia. Antes bien, todo acto de habla tiene como elemento que late de fondo, por un lado, el ya mencionado significado que se anuncia en lo dicho y, por otro lado, un carácter intencional en tanto que se encuentra remitido a una realidad externa al sujeto. Esto es, que el lenguaje es intencional y significativo porque se dirige al mundo. Ahora bien,

para esclarecer de una forma minuciosa el carácter significativo del lenguaje, en su vínculo con el acto de habla, Ricoeur (2002) se dispone a analizar con detenimiento la mencionada categoría (*acto de habla*) desde las reflexiones de Searle y Austin. A este respecto fija la atención en los tres modos en que se hacen patentes los actos de habla de los individuos. El primer acto de habla que define es el acto de habla *locucionario*, el cual se refiere al acto mismo del decir o enunciar algo. En segunda instancia aparece el acto ilocucionario, entendido como el modo en que se enuncia algo, por ejemplo, una afirmación, una pregunta o una orden. Finalmente aparece el acto perlocucionario, el cual se refiere al efecto que genera en un oyente lo dicho por el hablante, por ejemplo, el miedo que puede generar escuchar una orden. Atendiendo a las reflexiones de Austin y Searle acerca de los actos de habla, Ricoeur (2002) se permite concluir que el carácter significativo del lenguaje, entendido como discurso, no puede verse circunscrito a los límites dados por el objetamentado en la proposición enunciada, es decir, que el significado de una frase no se reduce al correlato objetivo de lo dicho en ella. De hecho, la categoría de significado se ve ampliada por Ricoeur incluyendo en ella los actos de habla ilocucionarios y perlocucionarios. Así las cosas, el significado será entendido por la hermenéutica ricoeuriana como la totalidad intencional del discurso, es decir, como la exteriorización misma del lenguaje, en su ser enunciado en el presente

Por esta razón es necesario entender por significación, o por noema del decir, no sólo el correlato de la oración, en el sentido estricto del acto proposicional, sino también el de la fuerza ilocucionaria e incluso, en de la acción perlocucionaria, en la medida en que estos tres aspectos del acto del discurso están codificados y regulados según paradigmas, en la

medida, pues, en que pueden ser identificados y reidentificados con el mismo significado. Doy aquí a la palabra significado una acepción muy amplia que abarca todos los aspectos y todos los niveles de la exteriorización intencional que hace posible a su vez la exteriorización del discurso... (Ricoeur, 2002, p. 100).

Luego de caracterizar el discurso como la relación dialéctica que se establece entre significado y acontecimiento, Ricoeur (2002) analiza el concepto de *obra*, para vincular desde allí los elementos propios del lenguaje (entendido como discurso) con las *obras literarias*, es decir, que analiza este último concepto mencionado a la luz de la dialéctica acontecimiento-significado. El primer aspecto que define lo que sea una obra literaria – dentro del horizonte hermenéutico ricoeuriano – atiende a un aspecto estrictamente estructural, a saber: que una obra literaria cuenta con una extensión mínima que supera las dimensiones sintácticas de una oración. En segunda instancia aparece la vinculación que existe entre una obra y un género literario determinado, en tanto que la obra cuenta con una dinámica interna, una estructura y una codificación propia del género al que se adscribe. En tercera instancia se encuentra el estilo propio que le aporta un autor a su trabajo. De esta manera, la individualidad es algo propio de las obras literarias, dice Ricoeur (2002), ya que cada sujeto puede edificar su trabajo literario atendiendo a criterios propios que orientan sus creaciones. La concepción ricoeuriana del trabajo se articula de manera originaria con los rasgos mencionados de las obras literarias, en tanto que ensancha los límites de dicho concepto para incluir en él no sólo la reificación y construcción material del mundo, sino además la *construcción* propia de la obra literaria, en la que cada autor es capaz de tomar el lenguaje y edificar a partir de él, atendiendo a un estilo propio, un discurso con carácter

significativo (Ricoeur, 2002, p. 101). Por último, el rasgo final de una obra literaria se encuentra en la mutación que sufre el sujeto que habla en el presente acerca del mundo, al *autor*; esto es, el individuo que pasa de la enunciación, del habla, a la escritura de una obra literaria “En efecto, la noción de autor, que viene a calificar aquí la de sujeto hablante, aparece como el correlato de la individualidad de la obra (p.103).

1.3.1. La obra

Ricoeur (2002) analiza en la primera parte del documento que hemos comentado hasta aquí, en primer lugar, los rasgos que distinguen el lenguaje como discurso. De manera puntual, el lenguaje así entendido se ve reducido al vínculo dialéctico existente entre acontecimiento del habla y el significado de lo dicho. En segunda instancia, presentó un conjunto de consideraciones generales referidas a la noción de *obra literaria*. Ahora bien, una vez Ricoeur dio los mencionados pasos preliminares, se dispone a desarrollar un conjunto de reflexiones hermenéuticas acerca de la naturaleza de la obra literaria, en relación con el lenguaje entendido como discurso. En este orden de ideas, Ricoeur (2002) fija su atención entonces en el mencionado paso del habla a la escritura. Uno de los aspectos esenciales que caracteriza el paso del discurso hablado al discurso escrito, es la creación de un espacio de independencia que genera el texto respecto del autor.

El ejercicio discursivo de un individuo tiene como uno de sus rasgos característicos el hecho de que cuenta con un contenido psicológico pleno, dice Ricoeur (2002), en la medida en que, cuando un sujeto habla aquí y ahora, transmite en lo dicho sus deseos, aspiraciones y fines en relación con la realidad en que vive. No obstante, y a diferencia de lo que sucede

con el habla, Ricoeur (2002) afirma que un texto escrito es plenamente independiente respecto de los deseos que tiene el autor en el momento en que lo escribe. Esta caracterización ofrecida por Ricoeur (2002) acerca de la naturaleza del texto en relación con las emociones y disposiciones psicológicas del autor, brinda una superación de la visión de Dilthey acerca de la hermenéutica, ya que, para este último, el ejercicio hermenéutico se ve reducido a la búsqueda de los elementos y rastros que deja la mente del autor en un texto determinado. Es decir, la hermenéutica es un seguir las huellas que la psique deja en cada construcción de los sujetos

En primer lugar, la escritura convierte al texto en algo autónomo con respecto a la intención del autor. Lo que el texto significa ya no coincide con lo que el autor quiso decir. Significado verbal, es decir, textual, y significado mental, es decir, psicológico, tienen desde ahora destinos diferentes (Ricoeur, 2002, p. 104).

Algo similar acontece con el contexto histórico preciso dentro del cual se escribe un texto. Para Ricoeur (2002), además de la independencia psicológica un escrito goza de una independencia “contextual” (por decirlo de algún modo) y temporal respecto del horizonte en que ve la luz. Es decir, que toda creación literaria puede superar los límites de las coordenadas temporales y sociales en que su autor lo trajo al mundo, en tanto que se encuentra abierta a múltiples interpretaciones desde momentos históricos posteriores al instante de su creación. Dice Ricoeur (2002) al respecto: “pero lo que vale para las condiciones psicológicas vale también para las condiciones sociológicas de la producción textual; es esencial para una obra literaria, para una obra de arte en general, que trascienda sus propias condiciones psicosociológicas de producción y que se abra así a una serie

ilimitada de lecturas, situadas ellas mismas en contextos socioculturales diferentes” (p. 104). Así, es posible afirmar entonces que – dentro de la órbita hermenéutica de Ricoeur (2002) – un texto escrito puede romper el cordón umbilical que, en teoría, lo ata irremediabilmente a la mente que lo escribió y al momento en que lo hizo. Superar los límites del contexto social en que nace y dejar de lado los vestigios mentales del autor (Dilthey) es lo propio de una obra literaria “En síntesis, tanto desde el punto de vista sociológico como psicológico, el texto debe poder descontextualizarse para que se lo pueda recontextualizar en una nueva situación: es lo que hace precisamente el acto de leer” (Ricoeur, 2002, p. 104).

Los aspectos recién comentados acerca de la autonomía de una obra literaria en relación con el contexto y la mentalidad del autor se tornan en la premisa base desde la cual Ricoeur (2002) se permitirá plantear la existencia de un mundo propio de la obra literaria independiente del mundo vivido del autor y del mundo vivido del lector. El punto de partida que toma Ricoeur es la reflexión de Frege acerca del discurso, entendido desde el nexo existente entre el rasgo significativo y referencial del lenguaje. El concepto de *sentido* es entendido por Frege como el objeto al que se refiere lo dicho, en tanto que la referencia se asume como la intensión última que tiene el discurso de dar alcance al mundo real, a las cosas: “...el objeto ideal al que se refiere (...) Su referencia es su valor de verdad, su pretensión de alcanzar la realidad” (Ricoeur, 2002, p. 106). No obstante, un fenómeno particular ocurre cuando se da el paso del discurso al texto, ya que el habla cuenta con un talante absolutamente referencial, en tanto que apunta de forma inmediata a aquello sobre lo cual versa, apunta de forma instantánea al mundo, a la realidad. Caso contrario ocurre

con el texto escrito, puesto que al contar con el rasgo distintivo de la *autonomía* (en relación con el contexto y el autor) la tendencia referencial del lenguaje (discurso) se ve puesta en tela de juicio. Dicho de otro modo: en la medida en que una obra literaria es independiente del horizonte histórico en que se escribe, necesariamente la referencia propia del discurso se anula en tanto que la obra no está atada al mundo del autor.

Cuando el discurso se entiende como la dialéctica entre acontecimiento y significado, se presupone de modo necesario el vínculo dialógico entre dos sujetos que hablan acerca de un mundo compartido. En contraste, la obra literaria es capaz de romper la direccionalidad propia del habla en relación con un contexto determinado. Por eso dirá Ricoeur (2002) que “...las condiciones concretas del mostrar ya no existen” (p. 106). Moviéndose al interior de las obras literarias para evidenciar lo dicho, Ricoeur (2002) fija su atención en las novelas y literatura de ficción, además de en la poesía, ya que éstas se tornan en las premisas empíricas que comprueban lo señalado acerca de la anulación del carácter referencial del discurso en la escritura, debido al hecho de que se permiten modificar, transformar o socavar a plenitud la realidad, el mundo tal cual se nos da de golpe en la vida cotidiana. Dice el pensador francés acerca de la literatura de ficción y de la poesía que “... el lenguaje parece glorificado por él mismo a expensas de la función referencial del discurso ordinario” (Ricoeur, 2002, p. 107).

Ahora bien, cabe anotar que, si bien es cierto que una obra literaria es capaz de anular la referencia inmediata del discurso al mundo, el texto escrito por sí mismo no cierra las puertas a todo carácter intencional del lenguaje. Más bien, dice Ricoeur (2002), las obras literarias abren las puertas a una referencialidad del lenguaje de segundo grado, pero en

¿qué consiste este modo de la referencialidad? Ricoeur (2002) se apoya en las reflexiones de Edmund Husserl y Martin Heidegger para sostener que una obra literaria cuenta con su propio mundo, en tanto que ellas se edifican sobre la idea de un horizonte vital (Husserl) en el que transcurren los acontecimientos narrados, es decir, que toda creación literaria se articula en razón de un mundo propio, de un contexto de acción de los personajes. A esto se suma una interpretación del *ser-en-el-mundo* (Heidegger) en relación con las obras literarias. El *ser-en-el-mundo* se entiende como la posibilidad que tiene todo sujeto de construir un proyecto de vida propio atendiendo a un ejercicio de autodeterminación. Ahora bien, en tanto que una obra literaria cuenta con un mundo propio entendido en términos de horizonte vital (Husserl) del actuar, el *ser-en-el-mundo* se articula con dicho horizonte vital en tanto que este último (el horizonte) se torna en el espacio posible para que cada sujeto construya en un ejercicio autónomo un proyecto de vida. Esto es, que una obra literaria pone ante los ojos una idea de mundo en el que es posible pensarse, y el ejercicio hermenéutico radica precisamente aquí, en la relación que puede establecer un lector –a partir de su propio contexto– con el mundo, con el horizonte vital edificado al interior de la obra literaria.

En efecto, lo dado a interpretar en un texto es una *proposición de mundo*, de un mundo habitable para proyectar allí uno de mis posibles más propios. Es lo que llamo el mundo del texto, el mundo propio de *este* texto único (Ricoeur, 2002, p. 107).

Así las cosas, la vuelta sobre la reflexión hermenéutica ricoeuriana en la presente investigación atiende a un hecho puntual, a saber: al intento de pensar el poemario *Sin Rodeos* de Alexandra Adress, dejando de lado cualquier ejercicio interpretativo que intente

rastrear elementos psicológicos y experiencias vitales de la autora en la obra. Antes bien, y dejando de lado la pretensión hermenéutica diltheyana, se intentará aquí abordar *Sin Rodeos* desde su dinámica propia, es decir, desde su propio mundo. En este orden de ideas, una reconstrucción del modo en que se asume la corporalidad en relación con la subjetividad femenina dentro del poemario (Merleau-Ponty), requiere en el ejercicio hermenéutico esclarecer las metáforas que edifican la experiencia del cuerpo vivido, pero no desde la experiencia de Adress, sino desde el mundo propio de *Sin Rodeos*.

CAPÍTULO 2: LA MUJER EL HORIZONTE POÉTICO COLOMBIANO

Para poder analizar el trabajo literario de una autora, se hace necesario tener en cuenta que carga consigo el peso de una tradición literaria muy amplia. Esta literatura a la cual nos referimos generalmente está conformada por escritores y obras consagradas por los cánones que se han ido creando, y que evidencian una avasallante preferencia de los hombres sobre las mujeres, a tal punto que muchas mujeres invisibilizadas por quienes han escrito y narrado los acontecimientos pasados se han visto en la necesidad de ocultarse tras la máscara de los seudónimos o refugiarse bajo la sombra “protectora” de un hombre cuya palabra tendría mayor influencia y no generara malestar en el entorno. Sin embargo, las perspectivas de estudios más recientes nos han enseñado nuevas formas de interpretar los acontecimientos históricos y nos ha mostrado que, a pesar los hechos mencionados anteriormente, las mujeres como sujetos han buscado la forma de salir del vacío y del silencio a los que fueron sometidas y, con seudónimos o bajo la sombra de un hombre o no,

han sido capaces de desarrollar obras literarias y artísticas de gran importancia para la estética

Las autoras colombianas no han sido la excepción, ya que si hacemos un sondeo en la historia literaria de nuestro país nos daremos cuenta de que desde sus inicios hay un buen número del cual podemos hacer referencia, entre las cuales se hallan nombres tan importantes como Soledad Acosta de Samper, que en el siglo XIX se las ingenió para desarrollar una amplia obra literaria que abarcó diversos géneros y para los cuales debió valerse de varios seudónimos y de la protección de su esposo, pues el entorno en el cual se encontraba no era el más amable para las mujeres escritoras. Esta lucha de las mujeres por un lugar en el canon literario que ha ido de la mano con luchas por lo político y lo cultural, se ha extendido hasta nuestros días y ha cogido tal fuerza que las autoras de hoy no escatiman esfuerzos en hacer valer su posición como sujetos pensantes y creativos. Si hacemos una lista de escritoras a nombrar puede resultar extensa y nuestro objetivo no es más que el de contextualizar y dibujar el panorama en el cual se encuentra Alexandra Adress Guzmán. Para lograrlo nos enfocaremos en un pequeño grupo de escritoras contemporáneas que nos permitirán construir un contexto poético respecto de temáticas que abordaremos en el análisis del poemario *Sin rodeos*. Dichas autoras son Margarita Vélez Verbel (Sucre – 1968), María Mercedes Carranza (Bogotá – 1945/2003) y Eva Durán. Nos acercaremos a ellas a partir de estudios ya realizados por algunos críticos sobre sus obras.

2.1 MARGARITA VÉLEZ

Entrando de lleno en el esbozo panorámico de las autoras del Caribe colombiano que permitirán abrir un horizonte para el análisis del poemario *Sin Rodeos* de Alexandra Adress, fijaremos nuestra atención en primer lugar en el trabajo poético desarrollado por la reconocida poetisa Margarita Vélez.

En términos biográficos, es importante indicar que la poetisa caribeña tiene como sitio de nacimiento el municipio de Corozal, perteneciente al departamento de Sucre. Esto, en la medida en que nos ubica respecto del contexto preciso en que creció, además que empieza a orientarnos del modo en que la poesía toma forma en manos de la mujer caribeña. Entre tanto, su vida laboral y artística se ha movido dentro de las fronteras de dos de las ciudades más importantes de Caribe colombiano: Cartagena y Barranquilla. Cartagena brindó la oportunidad a Margarita Vélez, no sólo de iniciar con su formación académica universitaria, que la conduciría a obtener el título de abogada en la Universidad de Cartagena, sino de recorrer sus primeros pasos por los caminos del arte poético.

Gustavo Tatis (2014) y Adela Colorado (2013), en semblanzas realizadas en el periódico *El Universal* sobre el trabajo artístico liderado por el escritor y periodista Santiago Colorado, nos muestran cómo la formación del taller literario “El Candil” en el año 1986 en la Universidad de Cartagena, se constituyó en la piedra angular para la formación literaria de un grupo de jóvenes estudiantes apasionados por las letras, entre los que se encontraba Margarita Vélez.

Dentro de su producción artística se pueden contar un total de cinco libros. Cuatro de ellos son poemarios: *El libro de las destrucciones* (2011), *Espinas y cenizas* (inédito), *Del polvo y el olvido* (2007) y *Los ángeles sólo bajan una vez*. Este último, publicado en el año 1995, le permitió ganar la convocatoria que organizó el Instituto Distrital de Cultura y Deporte de Cartagena.

En la entrevista ofrecida al periódico *El Sol*, Margarita Vélez cuenta a los lectores que su pasión por la literatura y la escritura nació desde su niñez, en la medida en que el contexto mismo en que creció, la condición de su hogar y la sensación de extrañamiento respecto de las circunstancias que marcaron su crecimiento la orientaron hacia la escritura. Veamos un fragmento:

El prólogo desarrollado por Joaquín Robles Zabala a *El libro de las destrucciones*, expone con puntualidad algunos aspectos esenciales que permiten al lector introducirse en la obra de Vélez. De allí, es de vital importancia destacar – a nuestro juicio – la forma en que Robles describe el poemario de Margarita Vélez como un modo de enfrentar de manera violenta y con afán destructivo el aparataje ideológico que constituye la sociedad. Pero ¿frente a qué ideología se edifica la lucha del poemario *El libro de las destrucciones*? Dicho con puntualidad, el enemigo de la guerra librada al interior de la obra es el papel tradicional jugado por la mujer en la cultura occidental.

En términos generales, indica Robles, la sociedad es tomada como un ente que destruye la libertad y dignidad del hombre. Sin embargo, pensado de manera específica, el poemario expone una crítica al papel que corresponde a la mujer, como herencia ideológica, dentro de

la sociedad: es la mujer quien se encuentra relegada y reducida al espacio del hogar, sometida al dominio del hombre y negada respecto del reconocimiento y goce de su propia corporalidad. En el poema *Las sopas*, el yo lírico expone una relación negativa respecto del cristianismo, en la medida en que el mismo parece generar en los sujetos una disposición de resignación respecto de la miseria en que se habita. Dicha relación negativa con el cristianismo se materializa en la forma en que el yo lírico juzga a su madre como una mujer sumisa que acepta el maltrato de su esposo, en la medida en que alberga siempre la esperanza de que el reino de los cielos traerá lo mejor para la familia:

Recuerdo bien a mi madre con su crucifijo de pepitas, /con su rosario en la mano,/ la recuerdo repitiendo sus avemarías/ y explicándole a sus hijos las bondades del reino venidero/ que nos atraería su dios judío. /La recuerdo son la huella de una trompada que le diera mi padre en el ojo/ diciéndonos que dios era justo. /La recuerdo con su resignación cristiana, con su urbanidad de Carreño,/ con la cartilla del padre Astete mientras hacia las sopas⁴... (Vélez, 2011).

Las referencias presentes en el poema “Las sopas” al manual de Carreño y al catecismo del padre Astete no son gratuitas. Antes bien, con ellas se anuncia en *El libro de las destrucciones* los elementos propios de la sociedad colombiana con los cuales se formaban – desde el siglo XIX – mujeres sumisas, buenas cristianas, siempre dispuestas a obedecer a sus esposos aunque estuviese por medio de su relación el maltrato. La carga ideológica puesta en cuestión se reifica precisamente en ambos textos.

⁴ Poema tomado de: <http://www.eforyatocha.com/2014/04/02/el-libro-de-las-destrucciones-de-margarita-velez-verbel/>.

En el mismo orden de análisis crítico de la figura de la mujer, se encuentra el poema *Herencia familiar*. Allí, el yo lírico se pone en relación nuevamente respecto de su madre, pero integra esta vez a su percepción crítica de la identidad femenina en la sociedad tradicional a su abuela. El aguijón con el que señala ahora los aspectos injustos de la vida de la mujer en al menos dos generaciones es mucho más ponzoñoso, en la medida en que califica esa vida como la vida de unas esclavas, condenadas hasta el último de sus días a estar encerradas en la cocina sirviendo a los demás. No contento con esto, el yo lírico recalca que la sumisión de la mujer al hombre no se reduce al hecho de servirle y aceptar la violencia física que desencadena el macho en su contra. A esto, se añade la imposibilidad misma que tiene la mujer de encontrar goce en el encuentro sexual. El coito tiene como finalidad exclusiva la satisfacción del hombre, con lo cual la madre y la abuela fueron simplemente medios de sus esposos. Así las cosas, el cuerpo de la mujer, el deseo y la satisfacción sexual son aspectos arrancados de lo que constituye – en el discurso ideológico tradicional – la identidad femenina. Ser mujer, es ser esclava del hombre

“Herencia familiar”

Cómo me duelen mi madre y mis abuelas.

Cómo me duelen sus mundos reducidos al fogón y a las salas de parto,

sus vidas envilecidas, sus esclavitudes.

Pobres seres reducidos, pobres mariposas de llanto.

Cuánta violencia les pesa,

cuánta violencia agazapada en los cuartos,

en sus faldas, en sus cópulas de goce exclusivo del macho.

Cuánto silencio se cierne sobre sus hijos procreados y paridos a la fuerza,

como un doloroso hierro clavado al vientre.

Cuánta mierda escondida bajo el techo,

entre la manteca caliente y el café en las mañanas.

cuánta podredumbre⁵ (Vélez, 2011).

Finalmente, y con el objetivo de culminar esta breve aproximación en torno a la obra de Margarita Vélez, quisiéramos fijar nuestra atención en un último poema perteneciente a *El libro de las destrucciones*. Dicho poema lleva por título “Juan el Bautista”. El poema presenta un yo lírico que arremete con violencia sobre el personaje Juan el Bautista, presentándolo de una doble manera. Aparece en las primeras líneas del poema como un sujeto humilde, que se autocaloga indigno de usar el mismo calzado que quien precedía (Jesucristo). Ahora bien, esa primera faceta de Juan el Bautista se veía trastocada por el segundo modo en que se le describe: sujeto apasionado y violento que, ante la presencia de la madre de Salomé, no escatimaba en el uso de los adjetivos más peyorativos para referirse a la misma, debido a la promiscuidad que parecía caracterizarla. De este modo, la humildad de Juan el Bautista se consumía en el instante mismo en que la figura femenina de la mujer lujuriosa se presentaba ante él:

⁵ Tomado de: <http://www.eforyatocha.com/2010/10/21/margarita-velez-verbel-poemas-12/>.

*Que no era digno de calzar la sandalia del que vendría después de él, decía Juan el Bautista mientras se deslenguaba en contra de la madre de Salomé por todas las calles de su provincia. Ramera, le gritaba ante la multitud cada vez que la mujer atravesaba las plazas públicas porque se había tirado a algún soldadito de su marido*⁶ (Vélez, 2011).

La agresividad expuesta por el yo lírico respecto de Juan el Bautista, tiene su razón principal de ser en la encarnación que presenta Juan respecto de los preceptos en torno a la sexualidad y corporalidad femenina ¿En qué sentido afirmamos esto? Juan el Bautista, se indica, no señaló nunca el hecho de que el Rey Salomón disfrutara de llevar a su lecho a niñas con el fin de satisfacer sus deseos sexuales. De la misma manera, jamás recriminó en circunstancia alguna el que Abraham fuese infiel a su esposa con una sirvienta en el mismo lugar. Abraham no sólo se desplegaba sexualmente a su antojo en la misma cama con ambas mujeres, sino que concibió sus hijos – uno con cada una – en el mismo lugar. Sin embargo, Juan el Bautista no sólo pone en cuestión la dignidad misma de la madre de Salomé, sino que los insultos y el señalamiento público son lo que le corresponde a dicha mujer por vivir y disfrutar del cuerpo y el sexo a su antojo.

Las líneas finales del poema ponen de relieve, por un lado, una crítica a la visión judeo-cristiana de la realidad en tanto que es capaz de cuestionar la lujuria de los otros a la vez que hace caso omiso de los actos sexuales pecaminosos de aquellos hombres que pertenecen a su credo. Por otro lado, reivindica la libertad de la mujer que vive y disfruta de su cuerpo y su sexualidad, a pesar de las acusaciones de Juan el Bautista. Por tanto, la cabeza del Bautista, justamente cortada, puede sugerirnos precisamente el triunfo de la

⁶ Poema tomado de: <http://www.eforyatocha.com/2010/10/21/margarita-velez-verbel-poemas-12/>.

sexualidad femenina en la madre de Salomé, en la medida en que su descubrimiento no es objeto de vergüenza por parte de ella. Antes bien, la reconoce en su plenitud en la medida en que disfruta de su cuerpo y lo explora a su antojo en el encuentro amoroso con los hombres:

Pero ante esta mujer era distinto: era una ramera porque disfrutaba de su cuerpo en abundancia y se gozaba con su vigor de hembra y se extasiaba con uno que otro soldadito de su marido, cogidos alguna vez en posición de firme Juan, Juan el deslenguado. Juan el afrentoso, el que veía la paja en el ojo ajeno pero no la viga en el ojo del judaísmo (...) Nunca hubo una cabeza más justamente cortada (Vélez, 2011)⁷.

De esta forma, y tal cual se pondrá en evidencia en el tercer capítulo de la presente investigación, la relevancia de Margarita Vélez dentro del horizonte poético del poemario *Sin Rodeos* puede ser identificada en algunos de los aspectos que se han expuesto. Así, trabajos como el realizado en el poemario *El libro de las destrucciones* muestran la manera en que el ejercicio poético de la mujer del Caribe colombiano pretende poner en cuestión, de manera crítica y radical, los esquemas tradicionales que han dado paso a la construcción de la identidad femenina, censurando su corporalidad y sexualidad.

2.2 MARÍA MERCEDES CARRANZA

Otra poetisa que se ha concentrado en la construcción de la mujer colombiana de la costa Caribe, es María Mercedes Carranza.

⁷ Tomado de: <http://www.eforyatocha.com/2010/10/21/margarita-velez-verbel-poemas-12/>.

Carranza nació en Santafé de Bogotá el 24 de Mayo de 1945 y murió en la misma ciudad el 11 de Julio de 2003. Debido a su dedicación, entrega y rigor, su labor como poetisa y escritora hizo de ella una de las figuras más importantes del ámbito poético colombiano del siglo XX. Su vinculación con la poesía, es resultado de una vertiente familiar consagrada a las letras. Hija de Eduardo Carranza y nieta de Elisa Mujica, la pasión por la poesía era algo que la acompañaba desde siempre. Entre sus trabajos más destacados, es importante mencionar *Hola, soledad* (1987), *El canto de las moscas* (1997), *Vainas y otros poemas* (1972) y *Tengo miedo* (1983).

En términos generales, y siguiendo aquí a Coa (2010), es posible indicar que los dos elementos esenciales a partir de los cuales logra articularse el trabajo poético de María Mercedes Carranza – expuesto en obras como las mencionadas líneas atrás – son la desilusión y la ironía. Ahora bien ¿desencanto e ironía en torno a qué? ¿Qué es aquello que, en tanto que experimentado, se vuelve objeto de desaliento y sarcasmo por parte del yo lírico en los poemas de Carranza?

En su investigación, Coa intenta poner en evidencia la manera en que el ejercicio poético se edifica a partir de la experiencia del desencanto. Dicha categoría la ubica teniendo como referencia la construcción literaria que se materializa como resultado de la desilusión generada en los escritores que miran con contrariedad la realidad en que viven. La obra de María Mercedes Carranza puede ser asumida, indica Coa, como un ejercicio poético que materializa el estado de desazón del sujeto, en la medida en que la experiencia de vivir al interior de una sociedad patriarcal pone de relieve la condición de “subyugada” a que se ha visto reducida, la mujer no por propio gusto. (p. 117). El desencanto poético por la realidad

se evidencia en su obra, no en un estado de autocompasión respecto de ella misma y de todas las mujeres, sino en la crítica irónica que realiza de la configuración patriarcal de la sociedad. En este sentido, dice Coa (2010), la obra de Carranza arremete en contra de la visión de mundo en la cual se articula culturalmente la realidad desde una perspectiva que excluye a las mujeres (p, 118). Ahora bien, es de resaltar aquí que uno de los ámbitos en que se ha materializado de modo radical la subyugación y dominación masculina respecto de las mujeres en el territorio colombiano, es el de la sexualidad. Por esta razón, la poesía de María Mercedes Carranza intenta subvertir y criticar "...el discurso patriarcal para revelar una visión de la difícil situación de la mujer traspasada de desencanto" (Coa, 2010, p. 118).

La ironía, pensada dentro de los límites de la poesía de Carranza, dice Coa, no puede ser tomada como una simple figura retórica que permite, en un diálogo, colocar un sentido oculto en aquello que se expresa literalmente, buscando – precisamente – contradecir lo que se indica de forma literal en la expresión. Antes bien, al trascender este límite retórico, la ironía en las obras de Carranza expresa una crítica a la realidad social construida históricamente y que, a pesar de ser un producto histórico, se asume como verdad incuestionable e inmutable del mundo. Dicho con puntualidad, la ironía tomada como visión del mundo permite poner de relieve las contradicciones e incongruencias que tienen lugar dentro de la configuración social, y que – al ser tomadas como verdades inmutables – pasan desapercibidas a la vista de todos: "La ironía permite advertir que ante un mundo que se proyecta uniforme y absoluto, laten otras realidades a la espera de ser tenidas en cuenta; opera allí la no identificación con la realidad establecida y esto se convierte en el punto de

partida para revelar sus incongruencias y explorar nuevas realidades” (Coa, 2010, pp. 33-34). En este sentido, la ironía se torna el recurso estético que se edifica al interior de los trabajos de Carranza como arma para hacer frente a la inmutabilidad propia del concebir a la mujer en condición de inferioridad (tanto en sentido social como artístico) respecto del hombre.

En este orden de ideas, y partiendo de una supuesta inferioridad de la mujer instaurada socialmente, consideramos que la identidad de la misma es construida como un ser no sólo, primero, subordinado a los deseos, decisiones y disposiciones del hombre, sino además – en segundo lugar – dependiente en un sentido pleno de éste. Finalmente, en tercera instancia, indica Coa, la mujer se concibe dentro del esquema social tradicional a partir de la idea del “sentimentalismo exacerbado”, con lo cual se niega a la misma la capacidad crítica y reflexiva que sólo caracterizaría al hombre. Frente a esto, la poética de Carranza construye una figura femenina que se levanta críticamente en contra de la tradición que la somete. De esta manera, el quiebre del estereotipo sólo puede ser logrado con la consecución de espacios que le permitan a la mujer constituirse como un sujeto autónomo, libre, independiente y crítico: “Debido a esto, la mujer lucha por abrirse espacios donde pueda desarrollarse plenamente logrando su reconocimiento y autoafirmación como ser libre y autónomo, desligándose de los estereotipos y las concepciones que la muestran como un ser pasivo y eternamente dependiente” (Coa, 2010, p. 68).

Es en este momento cuando empieza a jugar un papel determinante la figura del desencantamiento, en la medida en que la imposición social de una figura de lo femenino históricamente edificada tiene como resultado concreto la negación y desilusión de la mujer

respecto de la sociedad donde vive. Negada respecto de su autonomía y empujada a entrar en un canon que la reduce a simple sentimiento y dependencia, anulando su capacidad crítica, lo único que puede traer como consecuencia es el desgano de la mujer que no se siente reconocida realmente.

2.3. EVA DURÁN

Finalmente, la última autora que nos interesa comentar es Eva del Pilar Durán, quien nació en el año 1976, “en una elegante casa cartagenera de salones infinitos y gigantescos árboles susurrantes” (Durán, 2013). Durán ejerció el periodismo televisivo, radial y escrito desde que incursionó en dicho campo a los 17 años de edad. Así mismo ha ganado diversos premios y becas en el ámbito literario, tales como el Premio Internacional Morada al Sur de California en 2007 por su poemario *El jardín donde vuelan los mares*; el Premio Ciudad de Cartagena 2003 y las becas Fundación Nuevo Periodismo Latinoamericano de García Márquez 2003 y Festival de Poesía de Medellín 1997 entre otras. Su producción literaria está conformada por tres libros: *El jardín donde vuelan los mares* (2004), *Piel Adentro* (2006) y *Registro Corporal* (2007).

En cuanto a la obra literaria de la autora encontramos que no ha sido muy estudiada en el ámbito académico, por lo cual resulta difícil encontrar antecedentes o referencias que nos permitan establecer con mayor claridad los lineamientos de su poética. De entre estas escasas referencias, es menester resaltar el análisis literario desarrollado por Lang (2010). Para Lang, el trabajo de Durán se caracteriza por un fuerte contenido existencial que se erige a partir de la experiencia de la angustia y de lo que llama “la pérdida de fe” (p. 5).

Como consecuencia, su obra gira en torno a los conceptos de "...la muerte, la desesperación, el erotismo, el amor, la intimidad y la armonía" (Lang, 2010, p. 5). Esta pérdida de fe parece focalizarse en la humanidad de este país que destruye y despoja de vida todo lo que le rodea. Ello se evidencia en poemas como "En el país de los asesinos", donde podemos notar el uso de palabras fuertes como "mataste", "triturstaste" y "destrozó" que denotan el accionar de los seres humanos:

¿Sabes por qué estás muerta?

Porque mataste⁸

porque cada uno de tus pasos

destrozó una primavera

porque carne inocente

fue carne entre tus manos

porque *triturstaste* los dedos

de los niños de Urabá

porque fue música su dolor

porque eres parte de la humanidad

tu vagina, tus ojos, tus manos y tu vientre

⁸ Las cursivas son nuestras.

se han llenado de gusanos

Porque has matado a todos tus hijos

en todos los rincones de la tierra⁹ (Durán).

Y es que en la poética de Eva Durán el desencanto con el mundo que nos rodea la lleva establecer una posición negativa frente a la vida, en donde todo queda prohibido o censurado y parece encontrar los culpables, tal como vimos en el poema anterior, en un país que produce asesinos o, en el poema siguiente, en los sicarios o asesinos asalariados:

No salvar el mundo

No buscar más allá de la piel

No atravesar la noche

No cruzar la calle

No cerrar los ojos

No abrir las piernas

SICARIOS EN LA VÍA¹⁰ (Durán).

⁹ El poema fue tomado de: <http://www.delagrancia.de/POETAS/dura.htm>.

¹⁰Poema tomado de: <http://eljardindondevuelanlosmaresevaduran.blogspot.mx/2013/02/no-salvar-el-mundo-no-buscar-mas-alla.html>.

No muy lejos de esta interpretación se encuentra la realizada por Angulo (2011), quien en su trabajo llamado *Eva Durán: la mujer de voz crítica y satírica* que alterca con el mundo de los asesinos porque roban las esperanzas del mañana, nos dice que:

Lo primero que cabría decir de forma muy amplia y general y si mi interpretación no es errada, es que indudablemente la poética de Durán es una poética que reclama la existencia y condición del ser, un ser atropellado, degradado, exiliado por diversas fuerzas y dimensiones tales como, los actos criminales, los holocaustos de la sufrida vida, la destrucción de las esperanzas para levantarte al día siguiente, en las que recae la culpabilidad de que los seres no se realizan plenamente (p. 4).

Para Angulo el desencantamiento en la obra de Durán no siempre lleva a un camino sin salida, a un punto de no retorno, ya que en la poética de la autora el accionar erótico se muestra como un escape de esta realidad horripilante y desesperanzadora:

es por esto que muchas veces el hablante lírico en los poemas de Durán se encuentra derrotado pero justamente para salir de ese penoso y espantoso estado el hablante lírico concibe el orgasmo, el sexo, el placer como la única salida de escape o la tabla de salvación a la desdicha que lo desgasta diariamente (Angulo, 2011, p. 5).

Lo anterior lo podemos evidenciar en el siguiente poema en el que el orgasmo es definido por la autora como “un puente de luz”:

mi vida

es un espacio compacto

entre dos orgasmos

el orgasmo es un puente de luz

entre dos ciudades de fuego¹¹ (Durán).

Esta misma dinámica la podemos observar en el siguiente poema donde la autora fija sus esperanzas en el amor, la única forma de soportar el mundo criminal en el que vivimos:

o amor... ¿por qué no?

como quien no quiere la cosa, como se espera la buena suerte

un amor chiquito, simple, primitivo

que justifique la pesadilla de habitar un mundo criminal

el madrugar día a día sin esperanza

y el acumular un cumpleaños tras otro

como quien acumula periódicos viejos¹².

Parece que si partimos de la anterior aproximación, sin ánimos de ser determinantes o abarcar la variedad de sentidos que se desprenden de su *ars poética*, podemos establecer puntos de encuentro entre las obras de Eva Durán y Alejandra Adress Guzmán en que la corporalidad humana y lo erótico en la forma en que el yo lírico la trasmite o expresa adquiere importancia.

¹¹ Este poema fue tomado de: <http://www.delagrancia.de/POETAS/dura.htm>.

¹² Tomado de: <http://www.delagrancia.de/POETAS/dura.htm>.

En Durán, al igual que en la obra poética de Alejandra Adress Guzmán, podemos encontrar la disposición de la sexualidad y el cuerpo de la mujer, del hablante lírico frente al otro, de manera que la fuerza del deseo adquiere relevancia. Esto lo notamos en el siguiente poema llamado “La coleccionista”, donde el yo lírico pone su cuerpo según la conveniencia del otro deseado:

Me gusta esperarte en la tarde

ajustarme el corsé

humedecerme por dentro

para que llegue tu cuerpo

ciudadano del fuego

su penetrante rumor

su enervante silencio

amo la perversión de tus ojos

la medianoche en el bar

entregarme de

adentro

mis objetos favoritos son

el suave almohadón

la autopista hasta ti

la memoria y tu cuerpo¹³.

También se puede observar el juego de oposiciones en la situación pasiva de la mujer, que espera pacientemente y se humedece, frente al hombre “ciudadano del fuego” penetrante.

En ese orden ideas, para terminar con el esbozo que nos hemos propuesto, podemos decir que el panorama colombiano que en un principio pareciera ser desalentador para las mujeres, ya no lo es tanto debido a que gracias a la lucha emprendida por ellas mismas, han ganado o creado espacios en los que pueden revalidar su figura como seres pensantes y constructivos en la sociedad, al ser críticas con el mundo en que viven y las ideologías que gobiernan las maneras de actuar de los seres humanos. Además, han podido construir una identidad femenina o de la mujer que trasciende los esquemas predeterminados con los que han sido educadas a lo largo de su historia.

Estas escritoras, sobre las cuales hemos reseñado en este capítulo, nos dan un ejemplo de ello, ya que con su obra artística apuntan a reconfigurar los cánones sobre lo femenino, ya sea desde 1) la crítica directa al aparato ideológico que constituye nuestra sociedad, como lo hace Margarita Vélez Verbel; 2) una poética del desencanto que busca proponer un diálogo, a través de la ironía y el sarcasmo, entre las contradicciones e incongruencias de un mundo que ha puesto a la mujer en condición de inferioridad, como es el caso de María Mercedes Carranza; 3) el desapego y la pérdida de fe en la humanidad, que ha demostrado

¹³Este poema fue tomado de: <http://eljardindondevuelanlosmaresevaduran.blogspot.mx/2013/02/la-coleccionista.html>

ser destructora de la naturaleza que nos rodea e incluso de sí misma, derramando su propia sangre como vimos en el ejemplo de Eva Durán.

La mujer, el cuerpo y el erotismo se convierten en armas simbólicas para asumir la lucha por lo femenino, al igual que lo asume Alexandra Adress Guzmán en su poemario *Sin Rodeos* y que será nuestro principal objeto de análisis en el capítulo siguiente.

CAPÍTULO 3: *SIN RODEOS*, CORPORALIDAD Y SUBJETIVIDAD FEMENINA

“*Setenta y cuatro*”

*He sido madre y padre
reina y esclava
y en el amor
soy generosa e insaciable.
¡He aquí
una mujer!*

Alexandra Adress Guzmán.

El objetivo principal de este trabajo como ya se anunció, es realizar una aproximación hermenéutica al poemario *Sin Rodeos*, de Alexandra Adress Guzmán. Para ello, desarrollaremos: En primera instancia, se ofrecerá una aproximación general al poemario que estará constituida por *a)* un rastreo del concepto de deseo en relación con el Otro, *b)* un abordaje de la metaforización de la corporalidad ofrecida en *Sin Rodeos* en términos de territorio y *c)* una interpretación de la sexualidad en clave histórica, poniendo en relación la manera en que el vínculo que establece el yo lírico con la sexualidad y la corporalidad, propia o ajena, insinúa una reinterpretación de la subjetividad femenina en las historias bíblicas de Eva y María. Cabe aclarar que dichos ejes temáticos se abordarán en seis apartados específicos. Por su parte, el segundo momento abordará fenomenológicamente *Sin Rodeos*, atendiendo a las consideraciones expuestas en el capítulo inicial. En este sentido, se intentará rastrear la forma en que los poemarios exhiben una experiencia de la corporalidad, del otro, y de la subjetividad que se emparentan con las consideraciones de Merleau-Ponty sobre el cuerpo.

3.1 APROXIMACIÓN GENERAL A *Sin Rodeos*

El deseo

Podemos decir que en este poemario, el cuerpo representa una visión del mundo particular donde el humor, el dolor, la soledad y el reclamo adquieren significancia a partir de la fuerza potenciadora del deseo. Deseo que muchas veces debe ser entendido como una potencia y no como carencia o por lo menos así nos lo propone Ana María Fernández (2013) en *Los cuerpos del deseo: potencias y acciones colectivas*:

[...] pensar el deseo como una potencia implica poder imaginar, junto a las intensidades que motorizan las acciones, la puesta en juego de la invención imaginante que inaugura esas acciones o prácticas y la dimensión instituyente en el plano de las significaciones y resignificaciones (Fernández, 2013, p. 27).

Así, el deseo está íntimamente ligado a la libertad, el júbilo y la alegría, pero, cuando no se presentan las condiciones para que éstas se realicen, entran en juego la carencia, la castración y la frustración. Ahora, retomando el poemario de Alexandra Adress Guzmán en torno a esta discusión, se puede decir que en los poemas de *Sin rodeos* el hablante lírico se debate entre las tensiones deseo y carencia, deseo y frustración; el deseo de la realización del amor y del acto sexual y la frustración de la no consecución de estos. Ejemplo de lo anterior lo encontramos en poemas como “Treinta y siete” (p. 18) donde el yo poético habla desde el deseo no cumplido. Esto se refleja en el modo verbal utilizado al inicio de las dos primeras estrofas, y la frustración manifiesta en la última:

*Me hubiera gustado*¹⁴

conocerte
en la primavera
de mis años
para ofrendarte
mi carne virgen
tierna
briosa
calcinante.

Me hubiera gustado

tenerte desde antes
para que te adueñaras
de mi inocencia
y te rieras
de mi inexperiencia.

No llegaste

*y un salteador de caminos
arrasó con todo.*

Otro ejemplo lo encontramos en “Cuarenta” (p. 21):

Cada noche
desnudo mi cuerpo
de complejos y de prejuicios
y lo visto de deseo
y lo abandono
a tus caprichos.

¹⁴Las cursivas son nuestras.

Como ya es costumbre:

¡Nunca llegas!

Y mi cuerpo
se impacienta
se agita
se abre
se humedece
se cierra
se inmoviliza
se desperdicia.

Mi cuerpo
sin ti.

Además nos encontramos con algunas de las isotopías regidas por el deseo que marcan la línea del poemario, que son cuerpo=deseo, libertad=deseo. El cuerpo aparece vestido de limitaciones que impiden que el hablante lírico logre expresar su sexualidad en plenitud, de ahí que sea necesario desnudarlo simbólicamente, tal y como podemos apreciar en “Cuarenta” (p. 21): *Cada noche / desnudo mi cuerpo / de complejos y prejuicios /. Y sea necesario revestirlo con el anhelo, la apetencia sexual que solo la libertad puede otorgar y en el que la noche se hace cómplice: lo visto de deseo / y lo abandono / a tus caprichos/.*

Notamos también que esa disposición es metaforizada con un doble movimiento de oposición, abre-cierra, en el cual abrir el cuerpo se refiere a ponerlo a entera voluntad del otro y cerrarlo indica que ya no está disponible. En este caso, por no ser valorado: *Y mi*

cuerpo / se impacienta / se agita / se abre / se humedece / se cierra / se inmoviliza / se desperdicia /.

En “Cincuenta y cuatro” (p. 35) observamos el uso del verbo *querer* en primera persona, en el primer verso de cada estrofa. Este recurso anafórico o de repetición resalta el tema principal de este poema que es el deseo:

*Quiero*¹⁵ aprenderme
de memoria
el abecedario
de tu cuerpo
y hacer de tu piel
el juguete de mi lengua.

Quiero hacerte el amor
sin límites
sin treguas
sin condiciones.

Quiero provocar
un remolino en tus aguas
que tu barco encalle
en mi playa
que se disparen
todas tus alarmas.

Quiero
que te la juegues toda
ahora o nunca.

¹⁵Las cursivas son nuestras.

El deseo también se refleja en el clamor del hablante lírico por la presencia del otro. Esto lo podemos observar en “Cincuenta y dos” (p. 33):

Si tú supieras
cuanto te añora este corazón
y cómo te reclama este cuerpo
no anduvieras atrapando fantasmas
ni recogiendo migajas.

En *Cuarenta y ocho* (p. 29) el dolor del hablante lírico se hace presente ante la ausencia del otro; ausencia que potencia la imaginación ante la imposibilidad de poseer el cuerpo y la carne de aquel que es anhelado y el deseo se convierte en la fuerza potenciadora que hace que los recuerdos adquieran un mayor poder de significancia para el hablante lírico, quien rescata del baúl de la memoria el cuerpo encarnado del otro:

Duele.
Duele desearte
y no tenerte.
Duele

hacer trizas el sueño
para jugar
con tus cosas
y solo tropezarme
con la dureza
de tu ausencia.

[...] Duele
Duele profundamente
hacer el amor
con los recuerdos.

En *Cuarenta y nueve* (p. 30) el juego erótico se hace presente, con la manos, herramientas de placer: / Adoro tus manos / cuando juguetean / [...] /Adoro esas manos / cuando desordenan mi risa / [...] / Adoro esas manos / -pulpos sedientos- / que me hacen el amor sin desnudarme /. Las manos se convierten en la llave que da rienda suelta al deseo dando lugar de nuevo a la isotopía cuerpo-deseo: [...] / y le sueltan las amarras al deseo. Así, tenemos que en *Sin rodeos* el deseo es el eje principal en torno al cual giran o se mueven las diferentes tensiones. Ante la imposibilidad de consumarse, ese deseo deviene en frustración y carencia. Frustración que el yo poético no escatima en hacer saber. De esta manera, asume una voz en primera persona, que se presume mujer, y que se dirige a un tú indeterminado, ficticio¹⁶. Este tú puede variar en su representación ya que, aunque la mayoría de las veces se puede asumir que es hombre, hay excepciones en las cuales es otra mujer. Cuando ese tú es hombre, este y su sexualidad se convierten en objeto de deseo.

¹⁶Así la relación establecida entre tú/yo se ve desligada de su función pragmática principal; es decir, no hay una comunicación directa entre el yo (hablante lírico) y un tú (sujeto a quien van dirigidos los versos, que no necesariamente es el receptor del poema).

Las metáforas sobre el cuerpo.

Ahora bien, ya anotamos al principio de este trabajo las diferentes apreciaciones que se tienen y se han tenido sobre el cuerpo a lo largo de la historia. Esto, más que un ejercicio historiográfico, nos sirve para crear un marco de referencia que dé soporte a las múltiples formas que adquiere el cuerpo en este poemario.

A lo largo de la historia, el cuerpo ha sido algo más que su presencia física, su condición biológica y sus funciones fisiológicas: el cuerpo es en sí mismo y es, a la vez, las circunstancias en que se encuentra. Así, ha sido objeto de atribución de diferentes representaciones sociales que lo designan en sus partes y en su totalidad. De ahí que David Le Bretón (2002) en su libro *Antropología del cuerpo y modernidad*, nos diga que “el cuerpo es una construcción simbólica, no una realidad en sí mismo” (p. 13). Esto se debe a que, según él, “las representaciones del cuerpo y los saberes acerca del cuerpo son tributarios de un estado social, de una visión del mundo y, dentro de esta última, de una definición de la persona” (p. 13). Esta definición se relaciona perfectamente con la idea que planteamos al inicio de este capítulo y el objetivo de este trabajo, ya que en *Sin rodeos* se plasma una visión de mundo particular, donde el yo poético se asume como un sujeto corpóreo que clama por la presencia de otro, ausente en la mayoría de los casos, y que a pesar de su ausencia es dotado también de corporalidad gracias al poder creador de la imaginación erótica. Ya Octavio Paz (1994) reflexionaba en ese orden: “el erotismo es sexualidad transfigurada: metáfora. El agente que mueve lo mismo al acto erótico que al

poético es la imaginación. Es la potencia que transfigura al sexo en ceremonia y rito, al lenguaje en ritmo y metáfora” (p. 10).

La territorialización del cuerpo.

A partir de las anteriores ideas, la metáfora se convierte en la mejor herramienta para expresar el erotismo, el amor, la sexualidad y la corporalidad del ser humano, teniendo en cuenta que todos están relacionados de alguna manera o, más bien, hacen parte del mismo costal de representaciones que les otorga el ser humano. Incluso, muchas veces la sexualidad, el amor y el erotismo se resumen en representaciones corporales. Es decir, la sexualidad generalmente la vemos ligada al cuerpo de forma innata, tanto es así que al referirnos a ella muchas veces nos remitimos a partes específicas del cuerpo humano y sus funciones naturales. En cuanto al amor, la mayoría de los casos es representado por una parte del cuerpo que es el corazón, su principal metáfora. El erotismo, sin que esto signifique ignorar la amplitud del término, está relacionado con el amor y con el sexo, que a su vez tienen representaciones corpóreas. En este sentido, Paz (1994) resume: “No hay amor sin erotismo como no hay erotismo sin sexualidad” (p. 106).

Tenemos, entonces, que en el poemario el hablante lírico hace uso de diversas metáforas para referirse al cuerpo, muchas de ellas corresponden a lo que llamamos territorialización del cuerpo, ya que pareciera construir una geografía corpórea a partir de la imaginación erótica tal y como sucede en “Treinta y ocho” (p. 19), en el que la territorialización del cuerpo se hace evidente al usarse metáforas referentes a elementos paisajísticos:

Ahora regresas

Coqueteándole al deseo

Sediento de *mis aguas*¹⁷

añorando cabalgar

por *mis praderas*.

Lo mismo sucede en *Treinta y nueve* (p. 20), donde nuevamente el cuerpo es un lugar.

Aparecen las metáforas conceptuales del río, montes y valles:

Ofrezco vacante

para un hombre

que en sus ratos libres

sacuda las telarañas

de mis rincones

enturbie y desborde *mis ríos*

y si es buen jinete

cabalgue a capela

por *mis montes*

y *valles*.

¡Seré generosa!

El cuerpo se convierte en un terreno que debe ser recorrido por el otro (hombre), un terreno virgen y desolado; la analogía hecha entre el cuerpo y los elementos paisajísticos hacen que la imaginación alcance su mayor logro al crear un nuevo cuerpo-universo inexplorado del

¹⁷ Las cursivas son nuestras.

cual el hablante lírico se hace creador y el otro (hombre) poseedor. Este último, a la par, adquiere su propia representación en este juego de metaforización corporal:

“Sesenta y tres”

¡Hasta hoy

serás un desplazado!

La tierra prometida

te espera, te reclama.

Ven, recórreme, invádeme,

explora mis zonas olvidadas,

delimita mis colindancias,

siémbreme en mis profundidades.

Soy tierra de nadie.

Serás dueño de mis trigales,

de mis viñedos,

de mis ríos,

de mis yacimientos.

y lo mejor:

no tendrás que compartir

ni rendirle cuentas

a la justicia. (p. 44)

El cuerpo del otro

Como ya habíamos mencionado con anterioridad, la representación del otro también adquiere protagonismo en el juego de la imaginación erótica del yo poético de *Sin rodeos*.

Este otro que puede ser hombre o mujer dependiendo del caso, será analogado a diferentes formas corpóreas. Así, tenemos que el hombre principalmente es representado como un jinete, un aventurero que debe cabalgar sobre las tierras desoladas del cuerpo-universo que el yo poético ha creado para él, tal y como se puede observar en “Treinta y ocho” (p. 19) y “Treinta y nueve” (p. 20):

“Treinta y ocho”

Ahora regresas

Coqueteándole al deseo

Sediento de mis aguas

añorando cabalgar

por mis praderas.

“Treinta y nueve”

Ofrezco vacante

para un *hombre*¹⁸

que en sus ratos libres

sacuda las telarañas

de mis rincones

enturbie y desborde mis ríos

y si es buen jinete

cabalgue a capela

por mis montes

y valles.

¡Seré generosa!

¹⁸ Las cursivas son nuestras.

Pero también hay versos en los que el cuerpo del otro es territorializado, como en el caso de “Cincuenta y nueve” (p. 40): “Usted ignora / que mis bestias / sacian la sed y el hambre / en *sus abrevaderos / y pastizales.*” El cuerpo también aparece como territorio a recorrer cuando las manos hacen parte del juego erótico. El hablante lírico se refiere a otro cuerpo, así lo podemos apreciar en “Cincuenta” (p. 31):

Aunque lo niegues
el derrumbe continúa
cada vez que tus manos
recorren ese otro cuerpo
y sin poder evitarlo
notas la diferencia.

En “Cuarenta y cuatro” (p. 25), el otro aparece como un ser inconcluso, que alcanza la completud en contacto con la mujer-diosa, quien lo moldea a gusto, al hombre-barro: / “Corregí sus falencias / satisfice sus deseos / y lo moldeé / acorde con mi gusto / y con mis necesidades /.” Nuevamente el hablante lírico manifiesta la necesidad de su contraparte, esta vez a manera de queja: “Nadie sabe / para quien trabaja / y para muestra / un botón / [...] /Hoy tengo / las manos vacías / mientras otra / disfruta mi obra /”

Eva-María o sobre la virginidad profana

Para nadie es un secreto que la mitología judeocristiana está llena de relatos que han sido interpretados de diferentes formas a lo largo de la historia. Dos de estos mitos son el de Adán y Eva y el de María, madre de Cristo. Ambos casos son interpretados de tal manera

que se establecen dos formas de belleza y comportamiento femeninos opuestos: por un lado está Eva, la mujer sexuada, trasgresora y de la belleza profana; y por otro lado está María, la virgen de la belleza redentora. Ambos polos hacen parte de una tensión que históricamente ha regido en las interpretaciones sobre la identidad y el comportamiento de las mujeres. Según sea su comportamiento así será estigmatizada, como falible o inocente.

En el poemario el yo poético encuentra espacio para su sexualidad entre estos dos polos, de manera que se hace referencia a la virginidad, relacionada con la inocencia, la inexperiencia, la ternura y la briosidad, a la vez que se ofrenda el cuerpo sexuada a los placeres carnales. También se relaciona con la juventud, tal como se muestra en “Treinta y siete” (p. 18):

Me hubiera gustado
*conocerte*¹⁹
en la primavera
de mis años
para ofrendarte
mi carne virgen
tierna
briosa
calcinante.

Me hubiera gustado
tenerte desde antes
para que te adueñaras
de mi inocencia

¹⁹ Las cursivas son nuestras.

*y te rieras
de mi inexperiencia.*

No llegaste
y un salteador de caminos
arrasó con todo.

En *Treinta y nueve* (p. 20) el cuerpo femenino, acaso virgen, se mimetiza con la naturaleza, y el otro (hombre) es invitado a recorrerlo, profanarlo: “Ofrezco vacante / para un hombre / que en sus ratos libres / *sacuda las telarañas* / de mis rincones”.

Pero el ejemplo más claro se encuentra en “Cincuenta y dos” (p. 33) donde se hace alusión al mito de Adán y Eva, que hace parte de la mitología judeocristiana: “Si tú quisieras / serías dueño y señor / de este paraíso / aquí estuvieras / mordisqueando la manzana / aplastando serpientes / y por supuesto / recuperando el lugar / que te usurparon / falsos Adanes”. Nótese otra vez cómo aparece el cuerpo como territorio, esta vez en forma de *paraíso*. Además hace la analogía entre el cuerpo femenino y el pecado original cuando hace referencia a mordisquear la *manzana* y aplastar *serpientes*.

Una mujer segura.

Como ya es evidente, a lo largo del poemario el hablante lírico se muestra como una mujer sin tapujos, que no tiene miedo de expresar lo que siente y lo que piensa, las limitaciones morales y físicas son lo que menos le importan, ya que está decidida a expresar su sexualidad y ponerla de manifiesto. Esto de cierta manera va en contra de lo que se esperararía del comportamiento de una mujer tradicional, que sería estigmatizada como

desvergonzada por muchos, cuya forma de pensar no los deja concebir la idea de una mujer libre. Y es la libertad la que en cierta manera profesa el yo poético de este poemario, libertad de expresarse, libertad de poseer y ser poseída. Esto le da la seguridad de exigir también al otro (hombre) un compromiso con ella, e imponer condiciones como lo podemos evidenciar en varios versos:

“Cincuenta y tres”

No pretendas
saldar tu deuda
con migajas:
fueron demasiados besos
demasiadas caricias
demasiadas promesas...

Aunque caigas de rodillas
y hagas un siglo de ayunos
jamás te pondrás
a paz y salvo conmigo.

Solo me conformaría
si te declaras en quiebra
y cierras todas las sucursales. (p. 34)

3.2 APROXIMACIÓN FENOMENOLÓGICA

Tal cual fue indicado en las primeras líneas del presente capítulo, el objetivo de esta segunda parte es abordar de manera tentativa y preliminar el poemario *Sin Rodeos* a partir una perspectiva fenomenológica, orientada desde la reflexión acerca de la naturaleza de la

corporalidad. Para ello atenderemos, en primera instancia, al proceso mismo de donación de la alteridad expuesta en *Sin Rodeos*. Sin embargo, resulta preciso aquí detener la atención de forma momentánea en la concepción del cuerpo abordada en el primer capítulo. En torno a este aspecto se señaló que el cuerpo puede ser entendido desde la materialidad y espacialidad como *Körper*, o desde el carácter vivido del cuerpo mismo (*Leib*). Esto es, que la noción de “cuerpo” puede ser comprendida desde la experiencia que tenemos del mundo que nos rodea y de la totalidad de los objetos que no somos nosotros mismos. Dentro de ese grupo de cuerpos con que trata una subjetividad encarnada (*Leib*), aparecen algunos que no pueden ser reducidos a la simple materialidad (*Körper*), es decir, que no pueden ser vistos desde una simple perspectiva orgánica, sino que anuncian la presencia de otro *yo* encarnado en su propio cuerpo, situado espacial y temporalmente en un entorno común junto a otros *Leib*.

Esto conduce al planteamiento de un interrogante crucial, a saber: ¿cómo se edifica la noción de corporalidad al interior del poemario de Adress (2008)? ¿Es asumida la corporalidad en el sentido pleno del *Körper* o más bien se le entienden como *Leib*? Todo *Körper* se encuentra definido esencialmente, de acuerdo con lo comentado en el capítulo uno, por la espacialidad, la extensión propia y – en último término – por la materialidad. A su vez, todo *Leib* expresa la relación constante que existe entre el *yo* y el mundo. En este orden de ideas, *Sin Rodeos* no reduce la noción de corporalidad a la simple presencia ante la mirada del cuerpo. Antes bien, el *yo* lírico expone la radical experiencia de su corporalidad en el trato con el mundo. La dinámica interna del poemario arroja al lector ante la forma en que el *yo* lírico experimenta la corporalidad no en un sentido biológico o simplemente orgánico. Ciertamente reconoce su cuerpo como carne: “Llegas cualquier

noche/ Hurgas en la humedad/ *de mi carne/* te encabritas con mis gemidos...” (Adress, 2008, p. 16. La cursiva es nuestra); no obstante, la carne no es pensada en las líneas y versos que constituyen el poemario en el sentido más lato y orgánico de la expresión. La carne no se piensa como tejido muscular, sino como ese modo, vínculo, nexo que abre al *yo* en su relación-deseo con el otro: “*para ofrendarte/ mi carne virgen*” (Adres, 2008, p. 18. La cursiva es nuestra).

Con esta primera caracterización de la corporalidad que late de fondo en el poemario *Sin Rodeos* (2008), en tanto que *Leib*, se pone de manifiesto la vinculación inmediata de la corporalidad con la apertura hacia el alter-ego. En este sentido, la caracterización incipiente del cuerpo como *Lieb* que nos ofrece el poemario apunta de forma análoga a la donación del *otro yo* con que se comparte y tiene el sujeto que vérselas en el mundo. Sin embargo ¿cómo es posible pensar el fenómeno de la donación de la alteridad a través de la vía corporal?

Pues bien, para responder a este cuestionamiento es menester dirigir la mirada hacia las consideraciones desarrolladas por Merleau-Ponty (1975) en su *Fenomenología de la percepción*. Como se indicó también en el capítulo I, Merleau-Ponty, al analizar la corporalidad humana desde su carácter sexual, indica que existen dos modos esenciales en que el otro se anuncia al *yo*: el otro como objeto del amor y el otro como objeto de deseo: “Veamos cómo un objeto o un ser se pone a existir para nosotros por el deseo o por el amor y comprenderemos mejor de qué manera objetos y seres pueden existir en general” (Merleau-Ponty, 1975, p. 171).

Una aproximación fenomenológica a *Sin Rodeos* logra poner en evidencia, a nuestro juicio, ambos modos en que se hace patente la radical experiencia de la alteridad en el mundo, por

vía de la corporalidad. Pero ¿cómo acontece esto en el poemario? *Sin Rodeos* expone el yo lírico en una relación, en ocasiones positiva en otras negativa respecto del otro mentado en los versos, en la medida en que se muestra como amor correspondido y como deseo satisfecho, mientras que aparece de igual manera como amor vuelto hacia otra mujer o como cuerpo abierto al deseo no satisfecho, dada la ausencia del sujeto deseado.

Ahora bien, para mantener la línea de análisis presentada en el primer apartado de este capítulo (*deseo*) relacionándolo con el amor, intentaremos evidenciar lo expuesto en el poemario, atendiendo a la consideración de Merleau-Ponty. En primer lugar podemos fijar la atención en el poema “Treinta y seis”. En él, el yo lírico muestra cómo la relación con el otro no se funda en principios pragmáticos o en interés alguno. Antes bien, el otro mentado no “encaja” en forma alguna en el desenvolvimiento cotidiano ni en las aspiraciones del yo lírico. La única razón por la cual se torna en objeto de atención del yo, es porque es su objeto de deseo, es decir, que no hay lugar o momento alguno en que ese no-yo se torne importante, hasta cuando es deseado por el yo

“Treinta y seis”

No encajas
en mi mundo
ni en mis planes
ni en mis sueños

Pero en mis ganas

y en mi cuerpo

casas perfecto (p. 17. La cursiva es nuestra).

La mención de las *ganas* por parte del yo lírico respecto del otro – asumido como objeto deseado – pone en evidencia la tendencia originaria de la corporalidad hacia otros cuerpos, en tanto que deseados. Dicha tendencia, deseo, *ganas*, la denomina Merleau-Ponty “intencionalidad del cuerpo humano” que, en otras palabras, puede ser denominada como *sexualidad*. Así, la caracterización de la corporalidad ofrecida por el poemario *Sin Rodeos*, en la medida que hace patente la natural tendencia intencional de un cuerpo hacia otro (relación *Leib-Leib*), pone como rasgo esencial del mismo la sexualidad (pensado esto en clave merleau-pontyana).

No obstante, la radicalidad del fenómeno de la sexualidad corporal se hace evidente de modo más fuerte en la ausencia de ese otro deseado, que no se tiene para satisfacer dicho deseo. Esto, en la medida en que se muestra que la intencionalidad del *Leib* no está reducida a una simple cuestión genital, sino que es la tendencia hacia otro cuerpo en el más pleno sentido, es el estar dirigido un cuerpo hacia otro cuerpo no presente. El quiebre en la referencia anula la direccionalidad propia del cuerpo a algo genital, ya que, al no haber intercambio pleno, la sexualidad no se reduce a una zona particular del cuerpo. En el poema “Cuarenta y ocho”, se expresa esta ausencia del otro deseado en términos de *dolor*. El yo lírico se resiente de la ausencia y, como no está el cuerpo que desea para satisfacer sus *ganas*, le duele ese hecho. Es constante el uso de la expresión “duele” en muchos de los versos que constituyen el poema, con el fin de indicar el resultado de la no presencia del objeto de deseo. Sumado a lo anterior, el poema expone una relación con el otro no reducida al deseo corporal, sino que anuncia la presencia de otro modo de relación con el alter-ego, tal cual dice Merleau-Ponty: el amor. De tal modo, *Sin Rodeos*, pensado

fenomenológicamente, coincide con la teorización merleau-pontyana de donación de la alteridad: el otro como objeto de deseo y objeto de amor

Duele

Duele desearte

y no tenerte.

Duele

hacer trizas el sueño

para jugar con tus cosas

y sólo tropezarme

con la dureza

de tu ausencia.

Duele

que el cuerpo no encuentre asidero

y se revuelva

como fiera enjaulada

sediento de tu carne

Duele

Duele profundamente

hacer el amor

con los recuerdos (Adress, 2008, p. 29. La cursiva es nuestra).

La aparición del amor como un modo de donación de la alteridad en *Sin Rodeos* (2008) no se agota en el anuncio señalado en el poema “Cuarenta y ocho”. Si se mira con detenimiento el desarrollo ulterior del poemario, es posible identificar al menos dos momentos puntuales en que se afirma la relación con la alteridad no sólo por vía del deseo,

sino del amor. En el poema “Cincuenta y uno”, se muestra la forma en que el yo lírico intenta apoderarse de todos los espacios y disposiciones del otro, reclamando una entrega total para sí cuando, al parecer, las circunstancias no era las mejores para dicha exigencia. El resultado de ese hecho es lo que llama Adress (2008) “...la de Troya” (p. 32). Pero ¿qué es eso que reclama el yo lírico para sí con tanta vehemencia del otro yo? Dicho con puntualidad se trata de su corporalidad y su amor: “Quise adueñarme/ de tu tiempo/ *de tu amor/ de tu cuerpo*” (Adress, 2008, p. 32. La cursiva es nuestra).

De la misma manera, en el poema “Cincuenta y dos” se pone en evidencia la donación amorosa de la alteridad, en los primeros versos, bajo la tradicional figura metafórica del corazón vuelto sobre el otro. Así, no es sólo el cuerpo como objeto de deseo sino el amor lo que vincula a dos subjetividades encarnadas: “Si tú supieras/cuanto te añora este corazón/ y cómo te reclama este cuerpo/ no anduvieras atrapando fantasmas/ ni recogiendo migajas” (Adress, 2008, p. 33).

Ahora bien, la aproximación fenomenológica a *Sin Rodeos* se encuentra articulada a un elemento sumatorio que, si bien está inexorablemente intrincado con la conceptualización del cuerpo como experiencia vivida subyacente en el poemario, se mueve más allá de la metaforización o el fenómeno de la donación de la corporalidad ajena. Nos referimos aquí a la relación que se establece entre la subjetividad y el cuerpo mismo dentro de los límites de los análisis fenomenológicos esbozados hasta este momento. Tal cual se indicó en el capítulo I, las disertaciones provenientes de la fenomenología francesa arrojaron como resultado la interpretación del Yo o subjetividad como “subjetividad encarnada”. Esto implica, en primer lugar, que no existe una división ontológica radical entre el cuerpo y el alma/conciencia, sino que – en un sentido preciso – ambos se encuentran unificados, es

decir, que son una sola realidad. En segundo lugar, y dado el hecho de que cuerpo y alma/conciencia son una unidad, el comportamiento cotidiano, el desenvolvimiento fáctico e histórico del individuo revelan a la conciencia como una conciencia encarnada que *es* en tanto que corporalidad actuante. Pensar la subjetividad no implica ya retrotraerse a una región desvinculada de la materialidad (*Körper*), sino pensar la radical copertenencia de la conciencia, la corporalidad vivida (*Leib*) y el cuerpo material (*Körper*). La subjetividad es subjetividad actuante aquí y ahora en el instante preciso del acontecer histórico.

Pero ¿cómo establecer un nexo entre la noción de subjetividad encarnada y *Sin Rodeos* (2008)? Pues bien, nos arriesgamos aquí atendiendo a la idea de una reconstrucción de la subjetividad femenina que puede ser rastreada en el poemario de Adress. Las indicaciones históricas del capítulo I expusieron la manera en que la corporalidad fue asumida históricamente dentro del mundo occidental. Se hizo énfasis momentáneo en la forma peculiar en que la figura de la mujer ha sido construida históricamente bajo una estela negativa de su sexualidad y de su corporalidad. Federici (2004) sirvió de herramienta para exponer cómo durante la Edad Media la sexualidad y el cuerpo fueron observados como fuente de pecado. Específicamente la mujer era fuente de lujuria y deseo respecto del hombre, por lo que ocultar el cuerpo y satanizar el sexo fue la solución social ofrecida. De manera atrevida se puede hacer referencia a la forma bíblica en que, en *Primera de Timoteo* 2:9, se indica el modo en que una mujer debe usar las vestimentas atendiendo a un ideal de pudor: “Asimismo, que también las mujeres se atavien con vestimenta decorosa, con pudor y modestia...” (Reina Valera, 2009, p. 1895).

Por su parte, el yo lírico presente en el poemario *Sin Rodeos* se enfrenta con radicalidad al ideal ascético, de satanización del cuerpo y de la sexualidad de la mujer. Cuerpo negado y

oculto bajo las vestiduras con el fin de no despertar pensamientos pecaminosos en el hombre. Específicamente en el poema “Cuarenta” es posible observar cómo sale a la luz la mujer segura mencionada en el inciso anterior, dando pie a una posible reconstrucción de la subjetividad femenina. Dicha reconstrucción de la subjetividad femenina encarnada (dicho en clave fenomenológica) se pone de manifiesto en el hecho de que el yo lírico expresa con vehemencia el dejar de lado los prejuicios al desnudar su cuerpo. Este hecho implica, en último término, que asume su corporalidad femenina y sexuada rompiendo con las amarras que le da el discurso histórico que oculta la sexualidad y el cuerpo de la mujer :

“Cuarenta”

Cada noche

desnudo mi cuerpo

de complejos y prejuicios

lo visto de deseo

y lo abandono

a tus caprichos (Adress, 2008, p. 21).

Desnudar el cuerpo de prejuicios es superar activamente, en tanto que subjetividad encarnada/corporal, a través de una decisión radical, las concepciones históricamente cimentadas, fosilizadas que coaccionan, determinan y satanizan la sexualidad y corporalidad (*Leib*) propia de la mujer. La figura femenina del yo lírico se redescubre como subjetividad vinculada originariamente a un cuerpo sexuado que desea y se vuelve sobre el otro. La superación de uno de los prejuicios sociales respecto de la sexualidad femenina se presenta en una reformulación del ya conocido mandamiento de no desear la mujer del prójimo. Es el hombre aquí el llamado a no tomar por objeto de deseo a la esposa del otro;

no obstante, no se aclara en esta formulación de limitación del deseo el papel de la mujer. *Sin Rodeos* (2008) muestra en su yo lírico un modo de asumir el deseo del otro desde la feminidad, dando paso a una interpretación desde la sexualidad de la mujer de dicho mandamiento: “Aunque nunca juro/tu santo nombre en vano/ni falto/los domingos a misa/me declaro pecadora/porque he robado sueños e ilusiones/y sobre todo/*porque siempre he deseado/al hombre de mi prójima*” (Adress, 2008, p. 26. La cursiva es nuestra). En el poema “Setenta y uno” se expone de igual manera una huella de la reconstrucción de la subjetividad femenina presente en el poemario *Sin Rodeos* (2008). En este caso, el yo lírico es capaz no sólo de reconocerse como sexualmente insatisfecho, sino que exige que se le satisfaga y, en caso de no lograrlo, buscará entonces a otra persona que pueda hacerlo sentir pleno respecto de su deseo. Evidentemente, en términos históricos al interior de una sociedad machista que no sólo ha satanizado el cuerpo y la sexualidad de la mujer, sino que ésta se ha visto sometida al yugo coaccionador del hombre, no podría ni exigir satisfacción ni mucho menos indicar que buscaría quien la satisficiera. Sirviéndonos nuevamente de la *Ira de Timoteo 2:11,12* , lo que queda a la mujer respecto del hombre es el silencio y la sumisión: “11. La mujer aprenda a en silencio, con toda sujeción.12 Porque no permito a la mujer enseñar, ni ejercer dominio sobre el hombre, sino estar en silencio” (Santa Biblia, Editorial Reina Valera, 2009, p. 1895).

“Setenta y uno”

¿Sabes, amor?

No es que yo sea insaciable

es que tú no eres generoso

Todo me lo das medido

a cuentagotas
y eso así
no me satisface

Si no mejoras la oferta
tendré que recibir donaciones (Adress, 2008, p. 52).

En este sentido, pensamos que *Sin Rodeos* logra exponer en sus versos un modo de superar la sujeción femenina, dando pie con esto a una reconstrucción de la subjetividad encarnada a través, precisamente, de la corporalidad y sexualidad del yo lírico.

CONCLUSIÓN

En el desarrollo de este trabajo se llevó a cabo un análisis de la obra *Sin rodeos* de la autoría de Betty Garcés Gómez, cuyo seudónimo es Alexandra Adress Guzmán. Emprendimos la labor de abordar los aspectos que consideramos de mayor relevancia en su poesía, tales como, la visión de mundo particular planteada en la obra, que tiene como eje principal el deseo como fuerza potenciadora; las metáforas sobre el cuerpo en las que este es territorializado; la reinterpretación de la subjetividad femenina y la experiencia de la corporalidad del otro en relación con las ideas propuestas por Merleau Ponty.

Se evidenció a partir de los poemas y versos escritos por la autora, que el hablante lírico constantemente se encuentra debatiéndose entre las tensiones que se generan principalmente entre el deseo, la frustración y la carencia. En este sentido, el poemario está caracterizado por diversas isotopías, teniendo nuevamente el deseo como eje, a saber, cuerpo=deseo y libertad=deseo, para lo cual la autora se vale del uso de modos verbales y recursos literarios específicos.

Por otro lado, se mostró cómo la autora hace uso de la metáfora para expresar las diferentes representaciones sobre la sexualidad, el amor, el erotismo y la corporalidad, haciendo énfasis en esta última. Pues se valdrá de diferentes metáforas para dibujarnos una imagen del cuerpo como un lugar, un paisaje, en fin un territorio.

También se expuso la manera en que Alexandra Adress Guzmán construye su propia visión de la subjetividad femenina a partir de la reinterpretación de historias propias de la

mitología judeo-cristiana como lo son la de Adán y Eva, y la de María (madre de Cristo) que de una u otra manera han marcado el pensamiento y accionar de las mujeres.

Lo descrito anteriormente nos permitió establecer que a lo largo de todo el poemario se está planteando una visión crítica hacia la sociedad en la que vivimos, una sociedad que limita la sexualidad y la subjetividad femenina. Esta crítica que encuentra su espacio entre versos y metáforas le permite a la autora posicionarse o por lo menos buscar un lugar dentro del universo literario de Colombia y el Caribe.

Ahora bien, en lo que se refiere de manera específica a la reflexión fenomenológica en torno a *Sin Rodeos*, es menester poner de relieve lo siguiente: en primer lugar, el poemario se edifica sobre una consideración específica de la corporalidad humana. En este sentido, podemos afirmar que en *Sin Rodeos* late de fondo una comprensión del cuerpo como corporalidad vivida. Desde la perspectiva fenomenológica husserliana, se introdujo en el discurso filosófico occidental la distinción entre el cuerpo asumido como pura materialidad (*Körper*) y el cuerpo entendido como corporalidad vivida (*Leib*), es decir, como la unidad entre mente y cuerpo en el aquí y ahora de la historia. El yo lírico presente en *Sin Rodeos* se reconoce como carne, pero no como simple carne en el sentido material de la expresión: es carne en la medida en que se encuentra abierta y dirigida intencionalmente hacia el Otro, el otro que desea este cuerpo-carne, el Otro que es objeto de amor. Merleau-Ponty es claro al expresar en su *Fenomenología de la percepción* el doble modo en que el sujeto-cuerpo se puede dirigir intencionalmente respecto de la alteridad, a saber: desde el deseo y desde el amor. En el caso específico del poemario, ambos modos de la apertura hacia la otredad son

puestos en evidencia: no sólo se desea el cuerpo ajeno, sino que se extraña o se ama al Otro yo.

En segunda instancia, y partiendo de la comprensión subyacente de la corporalidad, *Sin Rodeos* expone una reconstrucción de la subjetividad femenina. Hemos comentado que en el poemario el cuerpo se entiende como *Leib*. Ahora bien, la corporalidad así entendida pone de relieve una comprensión histórica determinada de la subjetividad. Para Merleau-Ponty, al ser cuerpo y mente una unidad, la subjetividad se encuentra edificada en función del entorno que le corresponde a dicha corporalidad. En el poemario, el *yo lírico* se muestra seguro de su sexualidad, comprende su cuerpo como fuente de deseo y de satisfacción no sólo del otro deseado, sino de sí mismo. Pensado históricamente, esta relación del *yo lírico femenino* del poemario con su propio cuerpo no es algo distinto a una reconstrucción de la subjetividad: lo femenino se define históricamente en occidente a partir de una negación de su cuerpo, además de una satanización del mismo. Gracias al poema “Herencia familiar” de Margarita Vélez, hemos puesto el foco de la atención en un hecho determinante, a saber: que en la familia tradicional, la mujer veía el sexo, la copulación, sólo como un medio para satisfacer al hombre del hogar; con esto, abuela y madre, y con ellas todas las generaciones anteriores, han construido una subjetividad femenina que, por razones históricas y sociales, ha cerrado la puerta a la corporalidad que se reconoce plena en la sexualidad. En este orden de ideas, *Sin Rodeos* muestra una subjetividad femenina que se reconoce como cuerpo sexuado, deseoso, insatisfecho y seguro.

BIBLIOGRAFÍA

Adress, A. (2008). *Sin rodeos*. Sincelejo: Multigráficas.

Arango, O. Lara, D. O' Koth, G. (2001). La sexualidad en el renacimiento. En: *Theologica Xaveriana*, n° 140, pp. 565-582.

Durán, Eva (n.d.) “En el país de los asesinos”. En:

<http://www.delagrancia.de/POETAS/dura.htm>.

------(n.d.) “No salvar el mundo”. En:

<http://eljardindondevuelanlosmaresevaduran.blogspot.mx/2013/02/no-salvar-el-mundo-no-buscar-mas-alla.html>.

------(n.d.) “Mi vida es un espacio compacto...”. En:

<http://www.delagrancia.de/POETAS/dura.htm>.

------(n.d.) “Jamás pertenecí a ninguna parte, siempre fui una cosa extraña...” En:
<http://www.delagrancia.de/POETAS/dura.htm>.

------(n.d.) “La coleccionista” en:
<http://eljardindondevuelanlosmaresevaduran.blogspot.mx/2013/02/la-coleccionista.html>.

Federici, Silvia (2004). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación primitiva*.

Madrid: Auntonomedia.

Fernández, Ana (2013). *Los cuerpos del deseo: potencias y acciones colectivas*.

Foucault, Michel (2007). *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. México: Siglo XXI Editores.

Gallo, L. (2006). El ser corporal en el mundo como punto de partida de la fenomenología de la existencia corpórea. *Pensamiento educativo*, Vol. 38, pp. 46-41.

Husserl, E. (1996). *Meditaciones Cartesianas*. México: Fondo de cultura económica.

Husserl, E. (1949). *Ideas relativas a una fenomenología pura y a una filosofía fenomenológica*. Tomo I. México: Fondo de cultura económica

Laqueur, Thomas (1994). *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Le Goff, Jean y Truong, Nicolas (2005). *Una historia del cuerpo en la Edad Media*. Buenos Aires: Paidós.

Merleau-Ponty, M. (1975). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-Agostini.

Moncrieff, Henry (2007). Sexualidad y sociedad moderna: El saber de que aún no somos del todo “libres”. En: *A parte rei. Revista de Filosofía*, n° 50.

Ricoeur, P. (2002). *Del texto a la acción*. Bs As: Fondo de cultura económica.

Vélez, Margarita (n.d.) “Las sopas”. En: <http://www.eforyatocha.com/2014/04/02/el-libro-de-las-destrucciones-de-margarita-velez-verbel/>.

------(n.d.) “Herencia familiar”. En: <http://www.eforyatocha.com/2010/10/21/margarita-velez-verbel-poemas-12/>.

------(n.d.) “Juan El Bautista”. En: <http://www.eforyatocha.com/2010/10/21/margarita-velez-verbel-poemas-12/>.

Villamil, Á. (2003). *Fenomenología del cuerpo y su mirar*. Bogotá: Universidad Santo Tomás.