

# Imágenes sexuadas en la literatura

Hortensia Moreno

## La creación de personajes

Viven y respiran. Los conocemos tanto como o mejor que a la gente de carne y hueso. Por intermedio de la narración, sabemos de sus actos y pasiones. Nos repelen y enamoran. Los acompañamos en ese existir de papel que a veces es más intenso que la vida real; sufrimos con ellos y vemos con resignación cómo se adelgaza el montón de páginas de la mano derecha, porque no queremos despedirnos de ellos, pero tampoco podemos dejar de leer; no podemos detener el impulso que nos conduce al final del libro ni renunciar a la emoción del desenlace.

El tiempo del relato nos absorbe y nos transporta. Nos abstrae de nuestra experiencia personal para entregarnos otras, las de unos seres cuya existencia material es lo que menos habría de preocuparnos. ¿A quién le importa si existieron modelos humanos, con nombres, filiaciones, manías, deudas y enfermedades, para las identidades que el escritor ha creado? Y es que el relato tiene una forma de ser verdadero que no está anclada en la tosca materialidad.

Rara habilidad la de crear. La de atribuir a una entidad imaginaria cualidades específicas. Pintarlas con trazos delicados o pinceladas fuertes. Aportar los datos que nos permiten percibir una “personalidad”, conocerla, unas veces inclusive entender su interioridad y otras simplemente presenciar desde fuera el misterio de su acontecer. Pero siempre seguros de que ante nuestra mirada —no la de los ojos; no solamente— lo que está expuesto es precisamente una “personalidad”, una “identidad”. El todo es mayor que la suma de sus partes; en nuestra conciencia se ha producido el prodigio: he aquí a alguien. Alguien que

nos ha sido entregado en pedazos, en informaciones fragmentarias y que sin embargo producen la noción de integridad: he aquí un personaje.

Ante tales efectos, no podemos sino preguntarnos por el proceso de la creación; ¿de dónde proviene ese don? ¿Cómo se realiza? ¿Cuáles son los instrumentos de que dispone? ¿Está acaso el cuerpo (o la mente) del (o la) novelista (o cuentista) atravesado por las imágenes de otros, habitado por otros, transido de otros? ¿Es posesión o perversión? ¿O sólo un ejercicio intelectual y frío del arte de la posibilidad? La narrativa, como discurso de la “personalidad”, de la “identidad”, de la “subjetividad”, construye *personajes*. Personajes sexuados: con identidad femenina o masculina (o ambigua). En ese contexto, la novela puede ser un espacio revelador de los mecanismos que señalan, en términos culturales, la diferencia sexual.

Al coexistir en los órdenes de la cultura predominante, el arte despliega la inmensa variedad de posibilidades del pensamiento y de la imaginación; opone el mundo “de lo que puede ser” al mundo “de lo que es”. No existe cultura que no desarrolle relatos donde se trastrueca el orden, porque no existe cultura donde el mundo “de lo que es” no sea más restringido, más limitado, más pobre que los múltiples otros mundos donde la virtualidad permite que los deseos expresen la inconmensurable riqueza de lo nunca visto.

La (o el) novelista no es sólo escucha atento; no sólo perceptiva(o), perspicaz, penetrante. Hay algo más que cuidada observación sobre el espíritu humano en ese fabular que construye “identidades”. Algo más que recuento mecánico de datos. Más que reproducción fiel de lo oído y lo mirado. La creación de un personaje exige un compromiso —tal vez no siempre consciente—, una (con) fusión entre autor y personaje.

No es sólo dar voz. No es prestar la voz. No es ser *medium* para que hablen los otros. Es ser los otros. Es una sed de otredad lo que desencadena la creación de un personaje. El otro no es solamente actuado o pensado: es vivido; hay ahí una experiencia ética y estética del otro, un adentrarse a lo mejor cercano de la esquizofrenia. Un reconocimiento de lo humano, de que “nada de lo humano me es ajeno”.

### ***La búsqueda en el otro cuerpo***

Y lo que yo quiero de él es su cuerpo. Desnudo y caliente de amor; hirviendo de deseos; estrujando el temblor de mis senos y de mis brazos.

JUAN RULFO, *Pedro Páramo*

Reconocimiento especialmente comprometido cuando se crea un personaje del otro sexo; cuando el personaje habla y siente y piensa desde el otro lado a través del abismo que nos separa: la diferencia sexual. La narrativa desconoce esa frontera; desde sus orígenes, la (o el) que relata juega en el borde, en el filo de la navaja. Viene y va, se traviste. La voz que el escritor arranca de sus ‘mujeres’ es tan auténticamente femenina como para sustraernos de toda sospecha. Los ‘hombres’ de la escritora también ejercen “lo masculino” con toda propiedad.<sup>1</sup> Hay un saber, una verdad en la escritura que nos entrega las dos sexualidades —los dos géneros— de manera plena, como si no hubiera intermediario.

Para la escritora ¿es un despliegue del “lado masculino”? Para el escritor ¿es poner en acto “la parte femenina” que todo varón guarda dentro de sí? O es una negación de las dos cosas. Una vivencia de la

---

<sup>1</sup> Cf. Margaret Atwood, “La creación del personaje masculino”, *debate feminista*, año 6, vol. 11, abril de 1995, pp. 233-248.

otredad a partir del lenguaje. Los sexos, separados por el cuerpo, comparten la experiencia del lenguaje. Ese compartimiento vulnera los límites y tal vez los tenía ya vulnerados desde el principio.

“Yo” y “tú” son palabras sin atribución genérica. “Yo” es mujer o es hombre, según quién esté hablando. Es en la lengua donde radica la posibilidad de expresar el “yo” sexuado (el “yo-hombre”, el “yo-mujer”). Y por eso, quien escribe puede apropiarse artificialmente de las dos formas aunque pertenezca —en virtud de su cuerpo, de su pertenencia social, de su historia personal, de su propia identidad— a una sola. La vivencia de Tiresias es lingüística: el (la) novelista puede escribir indistintamente “yo soy (hombre o mujer)” y producir en la escritura un “decir”, un “ser”, un “actuar” que no corresponde necesariamente con su propia atribución genérica.

¿Será ese “decir” acaso “de dientes para afuera”? No, si la experiencia de la lengua no es superficial. La lengua configura, construye, constituye. Para Benveniste, “el universo de la palabra es el de la subjetividad [...] el sujeto se sirve de la palabra y del discurso para ‘representarse’ él mismo, tal como quiere verse, tal como llama al ‘otro’ a verificarlo”. Es en el juego de la lengua donde se constituye la subjetividad: no podemos pensarla fuera de la palabra; ella aporta el instrumento donde la personalidad del sujeto “se libera y se crea, alcanza al otro y se hace reconocer por él”:<sup>2</sup>

La “subjetividad” de que aquí tratamos es la capacidad del locutor para plantearse como “sujeto”. Se define [...] como unidad psíquica que trasciende la totalidad de las experiencias vividas que reúne, y que asegura la permanencia de la conciencia [...] esta “subjetividad” [...] no

---

<sup>2</sup> Émile Benveniste, *Problemas de lingüística general*, Siglo XXI, México, tomo 1, 1976, p. 77.

es más que la emergencia en el ser de una propiedad fundamental del lenguaje. Es “ego” quien *dice* “ego”. Encontramos aquí el fundamento de la “subjetividad”, que se determina por el estatuto lingüístico de la “persona”.<sup>3</sup>

Examinemos estas ideas desde el punto de vista de quien construye un personaje. El personaje y la persona-que-escribe al personaje no son idénticos; no hay coincidencia plena entre el “ser” creado (el personaje) y el ser que crea. Escribir es un desprenderse, y esto lo han observado quienes estudian las “escrituras del yo” (autobiografías, diarios, cartas):<sup>4</sup> hay una voluntad de re-creación tan importante en el gesto de escribir que inclusive quienes hablan de sí mismos están “inventando” un personaje desde el cual tal vez embellecen, corrigen u ocultan por pudor ciertos hechos.<sup>5</sup>

¿Cómo se resuelve aquí la “unidad psíquica que trasciende la totalidad de las experiencias vividas que reúne”? ¿Es imitación (mimesis), fingimiento? O es un ponerse “en el lugar de”. Quien escribe “produce” la “permanencia de la conciencia” —al menos la da por sentada, la toma como punto de partida— en algo que no tiene conciencia: un montón de palabras impresas en un pedazo de papel.

Y ese montón de palabras, por algún mecanismo que no aspiramos a entender en todo su misterio, se constituye como una integridad, lo que he llamado arriba una “personalidad”, lo que me atrevo a designar

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 180-181.

<sup>4</sup> Véase la sección sobre escritura en la revista *debate feminista* (año 8., vol. 15, abril de 1997), en particular los artículos de Enid Álvarez y Nara Araújo.

<sup>5</sup> Y en esta reflexión, el significado de “hechos” se parece al que atribuiría a la palabra un jurista en persecución de una sola verdad; pero éste es un problema ajeno —si los hay— para la literatura.

como una “subjetividad”. Porque no es una “apariencia de subjetividad” lo que se expresa en la construcción de un personaje, sino precisamente esa idea íntegra: con todo y sus contradicciones, dobleces, fracturas y reservas. Una subjetividad tan plena como la de cualquier sujeto viviente: quien *dice* “ego” está produciendo efectivamente un *ego*.

Este “ego” de la representación, personificación, interpretación, caracterización (y podríamos añadir actuación y dramatización) nos dice mucho acerca de los otros “egos”, los del “mundo real”, esos quienes nosotros somos, empeñados en constituirnos como subjetividades, como unidades psíquicas que trascienden la totalidad de las experiencias vividas; empeñados en asegurar la permanencia de nuestras conciencias. Habla sobre todo de nuestras contradicciones, dobleces, fracturas y reservas.

Miremos de nuevo hacia quien escribe. Hacia quien crea. Hacia quien pone el “ego” de la escritura en esa construcción de palabras que se va armando como *personaje*. Si es “ego” quien pronuncia (¿quien escribe?) la palabra “ego”, hay una posesión, un transporte hacia el Otro; una asunción de la subjetividad otra. Quien escribe es y no es ese “ego” traspuesto. ¿Hay aquí “unidad, totalidad, integridad de la conciencia”, o hay experiencias fragmentarias de conciencias múltiples?

¿Cómo sabe una autora (o un autor) lo que piensan y sienten sus personajes? Sobre todo, los personajes que pertenecen al otro sexo. ¿Cómo representan de manera puntual la experiencia de la masculinidad (o de la feminidad) sin haberla vivido? Si los dos cuerpos sexuados son radicalmente distintos e inconmensurables, ¿cómo descubre el (o la) novelista la interioridad del otro?

Tal vez no haya tal diferencia radical: la eficacia del desdoblamiento es tal que nadie pondría en duda la integridad genérica de Susana San Juan, de la Maga: no son hombres disfrazados (Rulfo o

Cortázar vestidos de mujer) sino ‘mujeres’ muy convincentes, con todos los rasgos y características —interiores y exteriores— necesarios para definirlos como “personajes del sexo femenino”.

Esta creación de personajes diferencialmente sexuados me permite proponer que en la literatura hay una exploración de la interioridad (de la subjetividad) que parece definir precisamente el sentido de los papeles genéricos. Quien se acerque a la literatura encontrará despliegues de eso: lo masculino y lo femenino expuestos ante los ojos en su extensa plasticidad; lo que entrega esta búsqueda en la escritura no es una manera de ser hombre y una manera de ser mujer, sino múltiples formas en que hombres y mujeres —posibles, probables, verosímiles— expresan ese ser interior en su circunstancia.

### ***Pero ¿qué quiere decir feminidad?***

Tal vez todo lo que sé acerca del “ser” de las mujeres —y todo lo que sé acerca del “ser” de los varones— lo he leído en la literatura.<sup>6</sup> Tal vez sea ésa mi fuente principal de información acerca de lo que, para resumir, podría denominar “el carácter femenino”. Y no se trata de una idea simple: es todo un conjunto de ideas que se reafirma y contradice, se construye y desconstruye en el incontable flujo de los textos.

Por ello me parece tan importante esclarecer los procesos que permiten la creación de personajes —y en particular, de personajes

---

<sup>6</sup> Habría aquí que arriesgar una definición amplia del término; finalmente, la literatura no se restringe a la escritura y hay un enorme caudal de poesía que aún fluye de la voz a los oídos: todavía no está todo escrito (no al menos en la experiencia de una sola persona) y las mitologías que se tejen, por ejemplo, alrededor del concepto ‘mujer’ encuentran expresión en la tradición oral y en la escritura, campos que se encuentran, se interpelan y se contestan permanentemente.

femeninos. Creo que esta tarea exige reflexionar sobre algunos de los mecanismos de significación de la narrativa.

Una de las dimensiones más interesantes de la narrativa —en sus diversas modalidades, incluidos el cuento y la novela— es que se trata de una instancia *creadora de sentido*. Es por su fertilidad en la producción de significados que adquiere una presencia fundamental en la cultura moderna. Su función no es únicamente *significar* —y remitirnos, por tanto, a un universo rico en alusiones, intenso reflejo del mundo real, dispuesto en la alteridad y siempre externo, distinto, ajeno al mundo que vivimos, y donde podemos soñar y habitar los espacios prohibidos del deseo— sino además, y de manera no menos importante, *producir significados*. En la ficción, las representaciones<sup>7</sup> no provienen *directamente* del mundo material, pero tampoco son expresiones caprichosas de la fantasía individual que flotan sobre la “realidad” sin entrar jamás en contacto con ella; sino representaciones de totalidades que configuran nuestra experiencia.

Entendemos nuestra propia experiencia del mundo a través de la ficción. Al producir un mundo figurativo, organizamos el mundo y encontramos un lugar y un orden para nosotros y para las cosas: conferimos universalidad, temporalidad y alcance ontológico a la comprensión del universo que habitamos.

---

<sup>7</sup> Para Martín Alonso, *representar* es “hacer presente una cosa con palabras o figuras que la imaginación retiene” o “ser imagen o símbolo de una cosa o imitarla perfectamente. *Enciclopedia del idioma*, Madrid, Aguilar, 1982, t. III, p. 3592. Para Gombrich, toda representación se basa en convenciones: “una representación existente fascinará siempre al artista, por mucho que se esfuerce por registrar la verdad”. Véase E. H. Gombrich, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982, p. 85.



Podríamos decir entonces que el conocimiento necesario para producir personajes diferentemente sexuados en la ficción no proviene —de manera directa— de las informaciones que aporta la observación sobre los hombres y las mujeres “reales”, sino por el contrario: los ‘hombres’ y las ‘mujeres’ de la literatura son los modelos que permiten comprender a los hombres y las mujeres “reales”.

Las ‘mujeres’ —y los ‘hombres’— son, en este sentido, un imaginario. Un largo, ancho, oscuro y luminoso continente de textualidades. Es en las palabras (oralidad y/o escritura) donde se precisan sus papeles sociales, donde se delimitan sus capacidades, donde se describen sus características.

Y no existen, en ese universo textual, delimitaciones, precisiones o descripciones unívocas del “ser mujer”. Para ilustrar esta idea trataré de establecer un campo semántico que abarque de manera más o menos compleja algunas ideas (relativamente) *comunes* o *convencionales* sobre la feminidad. Para empezar, me parece relevante hacer una distinción entre las *condiciones objetivas* de vida de las mujeres, por un lado, y por el otro, los *rasgos caracterológicos* que se les suelen asignar en función de esas condiciones:

#### **a) Condiciones objetivas de vida de las mujeres**

En general, puede decirse que la característica biológica específica de las mujeres (*i.e.* la posibilidad de engendrar hijos, que se realiza en la mayoría de los cuerpos de las mujeres), por factores políticos, históricos y sociales<sup>8</sup> se ha traducido en una situación de opresión para ellas; esta situación de subordinación se traduce, dentro de la vida social, en el hecho de que sistemáticamente a las mujeres se les trata de marginar del

---

<sup>8</sup> Tales factores han sido discutidos ampliamente en un importante corpus textual que no es el tema de este trabajo.

ámbito público (gobierno, toma de decisiones, conocimiento, producción) y de confinar al espacio de la vida privada (maternidad y crianza de los hijos, trabajo doméstico, reproducción).

### **b) Rasgos caracterológicos asociados con la feminidad**

Alrededor de esta sujeción se ha creado todo un complejo de significados (a menudo organizados en narrativas) que tratan de legitimar la supremacía de los varones sobre las mujeres con el argumento —siempre en proceso de reelaboración— de la “inferioridad natural de las mujeres”.

Se naturaliza y normaliza, de esta manera, la autoridad que los maridos *deben* ejercer sobre *sus* esposas y los padres sobre *sus* hijas y los hermanos sobre *sus* hermanas: si la identidad y la conducta de las personas se estructuran sobre categorías simbólicas, en la medida en que esas categorías permanezcan asociadas con una idea de “naturalidad”, “necesidad” o “inalterabilidad”, entonces la identidad y la conducta correspondiente serán comprendidas y aprendidas también como naturales, necesarias e inalterables.

Esta supuesta “inferioridad” de las mujeres tiene una amplia diversidad de expresiones; por ejemplo, se afirma que las mujeres, por su “obvia” atadura corporal en la maternidad, están más ligadas a la naturaleza que los varones; los varones, en cambio, son los creadores y preservadores de la cultura y la civilización. La analogía entre mujer y naturaleza se relaciona con la idea occidental de la conquista y el dominio que el hombre civilizado debe ejercer sobre la naturaleza, ya sea a través del conocimiento o de la simple fuerza; de la misma manera, se infiere que las mujeres son terreno “a conquistar”.

Ese razonamiento lleva a establecer una oposición binaria entre la mente y el cuerpo, donde la feminidad estaría claramente ligada al segundo (y por tanto a sus inmediatos efectos sensuales, pecaminosos y carnales) y la masculinidad se mantendría en el plano de la primera (y

por tanto sería mucho más capaz de asumir en plenitud las capacidades del espíritu). Por ello, se piensa, es necesario contener los impulsos de las mujeres dentro de normas rígidas de conducta, para que no se salgan de los cauces de la decencia y la moralidad; la transgresión de esas normas es tan nociva para la sociedad como para las propias mujeres: necesitan ser protegidas de sí mismas.

Dentro de la misma lógica, se afirma que las mujeres tienen dificultades estructurales para practicar el pensamiento abstracto, pero a cambio tienen una inclinación innata para desarrollar las emociones; es por ello que son más bien intuitivas que racionales; más bien apasionadas que reflexivas; más bien sentimentales que inteligentes.

La pasión se relaciona fácilmente con la pasividad y a las mujeres, entonces, se les considera seres pacientes, frágiles, inactivos y hasta inertes; características claramente relacionadas con su natural debilidad física, que las predispone a causar lástima antes de presentar batalla. De ahí la necesidad que tienen de ser protegidas por seres fuertes, activos y agresivos; de ahí también su proclividad a la dependencia y su talento para la obediencia, la sumisión y la servidumbre.

Estos rasgos, depurados, terminan por convertirse en las más apreciadas virtudes de las mujeres: su abnegación, afán de sacrificio, solidaridad con los más débiles, capacidad de compasión, resignación, en fin: todos los componentes de la *caritas*, que es la forma más pura del amor y se realiza sobre todo en el gesto de la propia negación en beneficio de otros.

De esa manera, las mujeres tienden a consagrarse a los demás, y en ese empeño, sólo encuentran el sentido de sus vidas por intermedio de los otros; pero como no son capaces de producir un idea abstracta de “los otros”, viven concentradas en los otros concretos que habitan su

mundo más inmediato. Sólo sus vínculos más cercanos tienen significado pleno para ellas, y por eso no suelen buscar formas de realización personal que trasciendan los límites de la familia y de la casa. Para ellas, el valor más verdadero se revela en el cumplimiento impecable de su papel como madres y esposas. Y es sólo a través de sus hijos y maridos que se les manifiesta la esencia de su feminidad. Esto es lo que las vuelve tan afectas al amor, el noviazgo y el matrimonio. La identidad de las mujeres, por tanto, sólo encuentra significación en el amor, la entrega a los otros; y su posibilidad de trascendencia sólo se realiza en el cumplimiento de la trascendencia de los otros (“detrás de cada gran hombre siempre hay una gran mujer”).

Este grotesco esquema ilustra de manera muy general el tipo de pensamiento a partir del cual se suele definir y juzgar a las mujeres; creo que si confrontamos este esquema con una lectura atenta de ciertos relatos literarios solamente encontraremos suficientes coincidencias para atribuirle una muy relativa utilidad como instrumento de comparación.<sup>9</sup>

Es decir, los personajes de ficción tienen una capacidad asombrosa para atravesar los límites convencionales de la diferencia sexual; la construcción de caracteres femeninos y masculinos puede o no

---

<sup>9</sup> Sobre la relatividad de los significados sociales relacionados con papeles genéricos puede ser interesante la reflexión de Marjorie Garber en *Vested Interests*, donde comenta una investigación aparecida en el *New York Times* en la cual se afirma que durante los primeros años del siglo XX, antes de la primera guerra mundial, se atribuían características genéricas invertidas a los colores con que hoy distinguimos a los bebés varones de las bebés mujeres; se consideraba, entonces, que el azul era el color apropiado para las niñas porque era “delicado” y “melindroso”, mientras que el rosa debía ponerse a los niños porque se trataba de “un color más fuerte y decidido”.

corresponder con los esquemas de pensamiento al uso de cada cultura y cada momento histórico. Existe una enorme zona de indefinición que no permite trazar una línea precisa entre las características de los dos sexos.

La importancia cultural de la literatura reside en su capacidad para producir significados, para exponer ante sus lectores un tejido complejo de significaciones cambiantes; la narrativa literaria, entonces, no se somete a ideas *comunes* o *convencionales* acerca de la diferencia sexual, sino que *construye en cada obra su propia versión de esa diferencia*. El mecanismo lógico / lingüístico / semántico que conduce esa construcción es aquel que Saussure identificó como el proceso básico de toda significación: la oposición (identidad y diferencia).

Para Saussure, el sentido de cada uno de los signos se realiza solamente en su *relación* con el conjunto, que está *organizado*, es decir: se trata de un *sistema*. Cada elemento tiene significado en la medida en que se opone a los demás y su valor es puramente *negativo y diferencial*. En las estructuras simbólicas, los signos sólo funcionan por su oposición recíproca en el seno de un sistema definido:

Cuando se dice que los valores corresponden a conceptos, se sobreentiende que son puramente diferenciales, definidos no positivamente por su contenido, sino negativamente por sus relaciones con los otros términos del sistema. Su más exacta característica es la de *ser lo que los otros no son*.<sup>10</sup>

La significación es un proceso en el que se hace evidente la capacidad de los sistemas de signos para coexistir de una manera activa: “la lengua [al igual que todos los demás sistemas de signos] es un sistema en donde

---

<sup>10</sup> Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1976, 15a ed. p. 199 (las cursivas son mías).

todos los términos son solidarios y donde el valor de cada uno no resulta más que de la presencia simultánea de los otros”.<sup>11</sup> Un signo sólo puede funcionar como elemento en un sistema; significa sólo en virtud del hecho de que otros signos, pertenecientes al mismo sistema, significan otras cosas —ligera o inmensamente— diferentes.

Así, los múltiples significados de la noción ‘mujer’ y de la idea de ‘feminidad’ en la literatura adquieren consistencia en el juego que establecen con la noción y la idea contrastantes de ‘varón’ y ‘masculinidad; podríamos decir, de manera general, que dentro del campo semántico que construye una narrativa determinada, el término ‘mujer’ no se define positivamente por su contenido, sino negativamente por sus relaciones con los otros términos del sistema, y sobre todo con el término ‘varón’; la característica del término ‘mujer’ es la de ser *lo que el término ‘varón’ no es*.

Pero el significado del Otro no es uno fijo, dado de manera definitiva y universal para todas las relaciones que se establezcan entre el ‘sujeto’ y el ‘otro’. Dentro de este sistema, como en todos, el significado se genera como resultado de la interacción interna de los signos, y no por medio de la correlación aislada de los términos individuales. Al ponerse en relación por medio del lenguaje, las cosas se vuelven comparables e intercambiables: una cosa distinta puede ser cambiada por otra, y una cosa parecida puede ser comparada con otra.

A partir de ciertas reglas de combinación, un sistema de signos construye su propia normatividad. La base de esa normatividad es la constitución de un sistema de oposiciones.<sup>12</sup> Podemos simplificar todavía más el esquema de “rasgos caracterológicos asociados con la feminidad”

---

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 195.

<sup>12</sup> Véase Saussure, *op. cit.*, p. 184 y ss.

—descrito más arriba— en un cuadro donde las características de la ‘feminidad’ sólo pueden ser comprendidas en pares de términos opuestos (masculino/femenino) que se combinan normativamente:

masculino	femenino
superioridad	inferioridad
cultura	naturaleza
bien	mal
conquistador	conquistada
mente	cuerpo
espiritualidad	sensualidad
continencia	impulsividad
abstracción	emoción
reflexión	pasión
razón	intuición
pensamiento	sentimiento
activo	pasiva
resistencia	fragilidad
iniciativa	inercia
diestro	siniestro
agresividad	sumisión
libertad	servidumbre
trascendencia	inmanencia
público	privado
conocimiento	amor

Todo sistemas de significación tiene un aspecto valorativo y evaluativo que le da *coherencia final*. La relación que se establece entre un signo y su referente —entendido aquí como el hecho material, mental o imaginario que lo origina— está determinada por un proceso que lo reevalúa dentro de la estructura.

El referente, después del proceso de significación, ya no es el mismo; significar, por lo tanto, implica revalorar, reevaluar, reestructurar las escalas valorativas: “el signo está en condiciones de alterarse porque se continúa [...] los factores de alteración [...] siempre conducen a un *desplazamiento de la relación entre el significado y el significante*”.<sup>13</sup>

En la literatura, la feminidad no tiene contenidos fijos, sino que se va constituyendo en contraste con su opuesto: la masculinidad. Ambos términos, pues, se constituyen mutuamente y sirven como punto de referencia para establecer sistemas de significación polivalentes dentro de cada universo narrativo. Los valores que cada sistema de combinación propone dramatizan o neutralizan la diferencia sexual, y pueden no corresponder con los valores convencionales que predominan en el sentido común; el reto de la literatura es precisamente este despliegue de posibilidades diversas que a veces contradicen y niegan el orden social, atraviesan los límites de la identidad sexual y nos obligan a relativizar la lógica a partir de la cual entendemos las diferencias entre hombres y mujeres.

Creo que la “diferencia sexual” es un concepto problemático —y no un dato, una realidad empírica invariable, ahistórica e irreductible. Esta división, supuestamente fundada en la anatomía, es un principio organizador del pensamiento y permite atribuir a cada una de las dos clases su correspondiente conjunto de características específicas y distintivas.

Dentro del terreno de la representación —que es el ámbito dentro del cual nos movemos cuando examinamos la cultura—, cualquier hecho o cosa representada obedece a un conjunto de mecanismos cuya regla principal podríamos resumir como la “presencia/ausencia”: un objeto

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 140.



evoca la existencia de otro que no está ahí. Las preguntas pertinentes sobre la representación serían: ¿qué se representa y cómo?, o ¿qué es lo que la representación significa y cuáles son sus mecanismos?

La “diferencia sexual” es un “campo semántico” flexible *sin referente* físico unívoco o inmediatamente racional. El “ser sexuado” de los personajes no es un punto de partida, sino la pregunta cuya respuesta tenemos que encontrar.

Esta pregunta puede expresarse de la manera siguiente: ¿cómo sabemos que un personaje pertenece a una de las dos clases (masculino / femenino)? Esta pregunta, cuya respuesta parecería evidente, es el asunto a discutir. Al avanzar el análisis del campo semántico, la “diferencia sexual” a veces se disuelve, a veces se pierde, a veces se distorsiona; y es en el espacio de la novela, en el acto de la recepción,<sup>14</sup> donde esta característica, este atributo de los “personajes”, se construye y se define como pura artificialidad, invención, juego simbólico.

Como todo juego simbólico, el principal motor de la representación de la sexualidad en la literatura radica en el deseo. Es el deseo el que anima la feminidad y la masculinidad en la novela, y les atribuye el sentido que podría hacerlos aparecer, ante la mirada del lector o la lectora, como “hechos evidentes”.

---

<sup>14</sup> Una importante recopilación de textos sobre estas ideas se recoge en el volumen compilado por Dietrich Rall, *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, UNAM, México, 1987. Consúltese en particular “Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria” de Hans Robert Jauss.