

HEXIS CORPORAL Y ESCRITURA

CÁNDIDA ELIZABETH VIVERO MARÍN

Resumen

La hexis corporal puede ser utilizada con gran provecho por la teoría literaria feminista como herramienta metodológica para explicar el proceso escritural y la estructura del texto literario escrito por hombres o mujeres. La hexis corporal puede contribuir a la comprensión de la compleja relación que se establece entre la escritura y las normas sociales, ya que permite dilucidar cómo los cuerpos sexuados actúan, se mueven e interactúan entre sí ajustándose a esas normas sociales que determinan sus comportamientos. Así mismo, mediante esta categoría de análisis se podría explicar, en última instancia, la resistencia política de la escritura femenina, pues también tiene que ver con una política del cuerpo que da un significado de más valor o de menos reconocimiento según la posición social de los cuerpos, la que se traslada a la escritura misma.

Palabras clave: Hexis corporal, escritura, teoría literaria, análisis literario, política.

Abstract

The body hexis can be used as a methodological tool by feminist literary theory to great advantage because it would explain both the scriptural and the structuring process of the literary text written by men and women. The body hexis can contribute to understanding the complex relationship that exists between writing and social norms, because it allows us to shed some light on the way in which sexed bodies act, move and interact conforming to these social norms that determine their behavior. Also, by using this category of analysis we could explain, ultimately, the political resistance in feminine writing, since it also has to do with the body politics that assign a higher significance or less recognition according to the social position held by the bodies and that is transported to the writing itself.

Key words: body hexis, writing, literary theory, literary analysis, political.

RECEPCIÓN: 10 DE MARZO DE 2011 / ACEPTACIÓN: 26 DE MAYO DE 2011

Sabido es que en la teoría literaria postestructural la convergencia de términos y la utilización de herramientas metodológicas provenientes de áreas diversas como el psicoanálisis, la lingüística y las ciencias sociales ha sido

provechosa en tanto que ha abierto una perspectiva más amplia, compleja y plural en torno al texto literario. De ahí que se hayan incorporado al análisis literario conceptos tales como género e identidad con el objetivo de comprender las escrituras implicadas en el texto.

Por tal motivo, el presente texto intenta plantear la pertinencia de la utilización del término *hexis corporal* en la elaboración teórico-analítica del texto literario. Se parte para ello de la concepción de que el lenguaje es una técnica corporal y la competencia lingüística una dimensión de la *hexis corporal* a través de la cual se expresa toda la relación del mundo social y toda la relación socialmente instruida con el mundo.

Así mismo, el cuerpo representado por medio del texto literario coadyuva a la elaboración de un discurso de la corporeidad que determina las estructuras lingüísticas pertinentes para cada sexo. De tal suerte que, desde el punto de vista narrativo, se establece una estética narrativa cuyas bases teóricas han sido puestas en duda por las narratólogas feministas. La *hexis corporal* se evidencia, por consiguiente, en el lenguaje mismo tanto en su dimensión simbólico-discursiva que construye o reconstruye una imagen en torno a la mujer y a lo femenino o masculino, como en su dimensión morfosintáctica, puesto que permea las estructuras narrativas del texto literario, por medio de las cuales se condiciona el armado de los mundos representados. Sirva entonces este esfuerzo para seguir profundizando en la relación entre cuerpo y escritura.

EL LENGUAJE COMO CONSTRUCTOR DE DISCURSOS

Dentro de la teoría literaria feminista, uno de los conceptos centrales es el de “imágenes de mujer”, el cual, de acuerdo con Lisa Nakamura, tiene que ver con la manera en que las mujeres son representadas en el arte y la cultura:

Consumer society moulds woman's image so that it conforms to a given concept of female sexual appela [...]. The ideal spectator is always assumed to be male and the image of the woman is designed to flatter him (Nakamura, 1997: 209).

Las imágenes de la mujer han sido elaboradas de acuerdo con un arquetipo en torno al papel de ésta en la sociedad con base en su rol reproductivo, el que a su vez refleja la política sexual que se implementa en torno a su sexualidad desde una visión patriarcal. Confinado su placer a los deseos masculinos, el cuerpo de la mujer se constriñe prácticamente a una sola visión, la que, en palabras de Lucía Guerra, implica una mutilación:

Mutilaciones sobre la mutilación que se han reproducido en ese bricolaje mítico que Claude Lévi-Strauss definió como las nuevas combinaciones de mensajes ya transmitidos [...].

Si bien la raíz etimológica de la palabra *representación* apunta hacia la mimesis o un *volver a mostrar*, este supuesto elemento imitativo se afinca en la falsa noción de la capacidad del arte para captar y reflejar una realidad que se concibe como estable e identificable. Por el contrario, este representar constituye, más bien, un proceso de articulación y modulación que simultáneamente reitera y modifica a través de la distorsión o la modulación de uno o varios elementos desde una perspectiva inserta en un contexto cultural específico. En este sentido, la representación es una proliferación de imágenes de la realidad filtradas por una compleja red ideológica de nociones acerca de *lo real* (Guerra, 2007: 34-35).

El cuerpo de la mujer es visto, por ende, en términos metafóricos en tanto que se convierte en el depositario del deseo masculino, el cual, de acuerdo con Kate Millet, le transfiere toda una carga simbólica al erigir alrededor de él una fantasía:

It often expresses the unconscious emotions of male response to what it perceives as feminine evil, manely, sexuality [...]. The more accomodating vehicle of myth which is proper to poetry, deals actually —and rather transprently— with a sexality the male has perceived

in himself, and despising it, casts upon the woman (Millet, 2000: 128).

De esta forma, se posa sobre el cuerpo de la mujer una mirada privilegiada del sujeto masculino por medio de la cual se filtran códigos culturales específicos que potencian ciertos rasgos de lo que se considera femineidad, mientras se anulan otros "en una relación que fluctúa entre lo privilegiado y lo prohibido" (Guerra, 2007: 35). El cuerpo de la mujer se convierte en el punto de partida para la reconstrucción simbólico-discursiva de la identidad femenina, la cual tiene como sustento una ideología determinada. Consuelo Meza Márquez apunta:

Este código de normas y valores se impone simbólicamente a través de un proceso de socialización que se inicia con las prácticas familiares y se reproduce a través de la educación formal, los medios masivos de comunicación y los espacios que suponen el esparcimiento como los cuentos de hadas, la televisión y el cine. El discurso de la femineidad se transmite a través de palabras, gestos, maneras de vestir, y en los valores y actitudes expresadas en las diferentes instituciones de socialización [...], un sistema que se ve como natural e inevitable y que no hace más que moldear el deseo de las mujeres y sus fantasías, en-

mascarando con ellos sus elecciones como producto de una supuesta decisión individual (Meza, 2000: 77).

En este sentido, la literatura, como producto simbólico, re-crea por un lado la fantasía masculina y, por otro lado, impone a las autoras patrones de representación que deben subordinarse a las condicionantes ya señaladas. El lenguaje se liga de forma real y concreta con la concepción del cuerpo femenino y su sexualidad, desarrollando así todo un discurso en torno al deseo, el goce, el disfrute y el placer, en tanto consecuencia del imaginario previamente elaborado en torno a la corporeidad femenina. La toma de conciencia de esta situación dependerá de la autorreflexión crítica que la autora realice, misma que estará relacionada con su experiencia y la subjetividad que de ella deriva. De nuevo, entonces, la relación con el mundo se da por medio de un cuerpo sexuado que debe interactuar y convivir con otros, apegado a ciertas reglas o normas de convivencia entre éstos. La normativa en torno a los cuerpos en convivencia es la que establece, según José Luiz Fiorin, el “buen gusto”, es decir, el gusto legitimado por el grupo dominante que sanciona o no la relación con los demás:

esta hexis está relacionada con la idea de Foucault acerca de que las instituciones de poder penetran en el control de los cuerpos, hasta en las mínimas

corporales que asume la mujer, incluyendo en éstas la representación del mundo que ella elabora, se insertan por ende en el campo de la manipulación simbólica que automatiza incluso su escritura.

LAS ESCRITURAS MÚLTIPLES

He aquí donde el concepto de hexis corporal complementaría algunas nociones de la teoría literaria feminista, entre ellas la de escritura femenina, propuesta por Hélène Cixous, y la de hablar-mujer, a la que apela Luce Irigaray. En términos generales, cuando Cixous señala que la escritura femenina se encuentra relacionada con la economía libidinosa femenina que da por resultado el continuo donarse, la interminable entrega de sí, que constituye el pilar del Reino de lo Regalado, ¿no estaríamos más bien ante la presencia implícita de los condicionamientos normativos a los que refiere el término hexis corporal de Pierre Bourdieu? En efecto existen las diferencias escriturales en cuanto a la representación del mundo, y de las imágenes de él como se ha apuntado anteriormente, mas estas diferencias podrían explicarse también como consecuencia de una normatividad del buen gusto, tal como apunta Fiorin, que dictamina y determina la representación de los deseos y pulsiones de los cuerpos.

Las mujeres, sostiene Cixous, son más cuerpos y por ende más escritura, ya que su lengua está cargada de años de silencio. El texto femenino no puede ser sino subversivo porque

reacciona contra las ataduras impuestas desde la Ley. Al escribirse, continúa Cixous:

...la Mujer regresará a ese cuerpo que, como mínimo, le confiscaron; ese cuerpo que convirtieron en el inquietante extraño del lugar, el enfermo o el muerto, y que, con tanta frecuencia, es el mal amigo, causa y lugar de las inhibiciones. Censurar el cuerpo es censurar, de paso, el aliento, la palabra.

Escribir, acto, que no sólo realizará la relación des-censurada de la mujer con su sexualidad, con su ser-mujer, devolviéndole el acceso a sus propias fuerzas, sino que le sustituirá sus bienes, sus placeres, sus órganos, sus inmensos territorios corporales cerrados y precintados; que la liberará de la estructura supramosaica en la que siempre le reservaban el eterno papel de culpable... (Cixous, 2001: 61).

Como se puede observar, lo que Cixous propone es una ruptura, desde y en la escritura, de la hexis corporal que determina los gestos, los movimientos, las actitudes, posiciones e inflexiones que los cuerpos deben asumir en aras de mantenerse en el buen gusto. De esta manera, si nos remitimos al concepto deconstructivista, al que apela Cixous, entonces tendremos que buscar la centralidad de la escritura fuera de ella misma, pues lo que estaría determinando la estructura escritural, tanto

en hombres como en mujeres, se situaría más allá, en una posición discursiva que interactúa de forma constante con lo social. Como apunta Jacques Derrida:

...se ha tenido que empezar a pensar que no había centro, que el centro no tenía lugar natural, que no era un lugar fijo sino una función, una especie de no-lugar en el que se representaban las sustituciones de signos hasta el infinito. Este es entonces el momento de origen, todo se convierte en discurso [...], es decir, un sistema en el que el significado central, originario o trascendental no está nunca absolutamente presente fuera de un sistema de diferencias. La ausencia de significado trascendental extiende hasta el infinito el campo y el juego de la significación (Derrida, 1989: 385).

La escritura femenina tendrá que buscar ese otro centro, en continuo desplazamiento, en un sistema discursivo que lo circunda o que al menos lo determina desde una posición política. El texto femenino estaría, por consiguiente, representando a ese otro elemento organizador que escapa a los cánones o parámetros meramente estéticos, puesto que en el acto de la representación del mundo, retomando algunas ideas de Hans-Georg Gadamer, tiene lugar un reconocimiento que posee un carácter de auténtico conocimiento esencial. Es decir, la subver-

sión del texto femenino, a la que apela Cixous, estará resistiendo no sólo a la tradición literaria, sino a todo un sistema normativo que regula las acciones del cuerpo. Este conocimiento esencial, que podría llamarse implícito, presupone el conocimiento de esas reglas que pretende subvertir para establecer una escritura distinta que dé cuenta —parafraseando a Gadamer— de otro juego:

El que todo juego sea jugar a algo vale en realidad aquí, donde el ordenado vaivén del juego está determinado como un comportamiento que se destaca frente a las demás formas de conducta. El hombre que juega sigue siendo en el jugar un hombre que se comporta, aunque la verdadera esencia del juego consista en liberarse de la tensión que domina el comportamiento cuando se orienta hacia objetivos (Gadamer, 1977: 150-151).

Una vez más nos encontramos ante la presencia del comportamiento a seguir en el juego de la representación. La hexis continúa, por lo tanto, estableciendo conductas que rigen el acto de escritura de las autoras. Por ello, sostiene Cixous, las mujeres deben afanarse en la búsqueda por ese no-lugar, a través de la escritura, que deje de confundir “un simulacro de existencia con la vida” (Cixous, 2001: 62). La escritura femenina estaría inaugurando otra forma de decir el mundo y de

representarlo, pero no porque en ella misma se implique la diferencia de la Voz, sino porque sería el reflejo de un cuerpo que se resiste, que se opone a la normativa que le es impuesta y, por ende, desestabiliza las relaciones sociolingüísticamente establecidas. Así, el cuerpo que ofrece resistencia convierte su escritura en un espacio de subversión, pues resulta contestatario del discurso dominante. La esencia de la escritura femenina no estaría, pues, en la heredable Voz de la Madre, sino en el cuerpo resistente a la Ley del Padre. De donde derivaría, en consecuencia, que la escritura femenina no es propia o exclusiva de la mujer (aunque más característica de ella por su condición subordinada), sino de cualquier otro sujeto que cuestione la hexis que lo condiciona y le impone una determinada experiencia con el mundo.

Por su parte, Luce Irigaray señala que más que una escritura femenina, lo que existe es un hablar-mujer, por medio del cual las mujeres se cuentan el mundo unas a otras. Sometidos sus cuerpos a una concepción falocéntrica del placer, las mujeres suelen ignorar su anatomía en tanto que "la forma de la mujer está reprimida por el falocentrismo machista" (Irigaray, citada por Moi, 1995: 152). Su sexualidad es reprimida, puesto que el discurso dominante la obliga a privilegiar un solo órgano de placer, en detrimento de su propia multiplicidad: "Su sexualidad es inclusiva: en realidad sí tiene que elegir entre el placer vaginal y el placer del clítoris, como pensaba Freud, pero lo puede obtener de ambas maneras" (*idem*).

Otra vez estamos ante la hexis corporal que norma la conducta sexual y, por ende, determina la viabilidad de una forma de placer sobre otra. El cuerpo de la mujer sufre las consecuencias de esa normativa que, de acuerdo con Irigaray, influencia su lenguaje. Frente a la hexis, el habla-mujer se adecua a las condiciones impuestas, surgiendo sólo cuando las mujeres hablan entre ellas. Un grupo conformado exclusivamente por mujeres libera de manera espontánea esta habla que es silenciada ante la presencia de los varones. Sobre esta habla, comenta Irigaray, no se puede decir nada, ya que escapa al Orden. Sin embargo, es posible definir el estilo de la mujer, que parte de la conexión con la fluidez y el sentido del tacto:

Este estilo no prefiere la mirada, sino que devuelve todas las figuras a su nacimiento táctil. Allí, se toca a sí misma sin llegar nunca a constituirse, o a constituirse en otra especie de unidad. La simultaneidad sería su propiedad. Una propiedad que nunca se fija en la posible identidad del yo con otra forma. Siempre fluida sin olvidar las características de los fluidos, que son tan difíciles de idealizar: esta fricción entre dos fuerzas eternamente colindantes que crea su dinámica. Su estilo resiste y ataca a todas las formas, figuras, ideas y conceptos establecidos (*ibidem*: 153).

La resistencia del estilo de la mujer viene dada así de su oposición a las reglas que dictan las formas de su placer, es decir, de su oposición implícita a la hexis corporal. Basada en el fluir continuo y en el tacto, el estilo de la mujer se erige distinto al del hombre en cuanto a que desea siempre decirse a sí misma de otras maneras. El habla-mujer se sitúa, como en Cixous, en un devenir constante que la libera de cualquier límite y, por ende, más que fragmentada, su habla se presenta múltiple:

Hay que escuchar de otra manera para poder oír otro significado que está tejiéndose constantemente, abrazando palabras sin cesar, y al mismo tiempo desechándolas para evitar estancarse, inmovilizarse. Lo que ella dice no es idéntico a lo que quería decir. Lo que es más, sus afirmaciones nunca son idénticas a nada. Su característica distintiva es la contigüidad. Tocan (a). Y cuando se alejan demasiado de esta proximidad, ella se detiene y vuelve a empezar desde cero: el órgano de su cuerpo/sexo.

Por lo tanto, es inútil obligar a las mujeres a dar una definición exacta de lo que quieren decir, hacerles repetir(se) para que el significado quede claro. Están si duda fuera del mecanismo discursivo en el que se las quiere sorprender. [...] Sobre sí mismas significa en la intimidad de este tacto múltiple, difu-

so, silencioso. Si les preguntas insistentemente en qué están pensando, sólo pueden contestarte en nada. En todo (*ibidem*: 154).

La escritura que deriva de esta habla-mujer tendrá, por consiguiente, características similares: fluida, en movimiento continuo que no cesa de referir a otro significado inconcluso, tendiente a establecer el contacto con el otro por medio no de la mirada que posee, sino del tacto que recorre al otro para descubrirlo. El centro de esta escritura estará, por consiguiente, fuera de la estructura escritural, pues se sitúa en la relación corpórea con el otro. El lenguaje vuelve a mediar la proximidad de los cuerpos y la hexis corporal a designar a ciertos elementos escriturales como marginados.

LA ESTRUCTURA QUE GOZA

En el área teórica, la narratología es uno de los apartados más relevantes en lo que se refiere al estudio de la construcción narrativa. Basada en un modelo estructural, la narratología intenta desarticular los mecanismos internos del texto en aras de analizar a fondo los elementos constitutivos de la narración: "narratology is the set of general statements on narrative genres, on the systematics of narrating (telling a story) and on the structure of plot" (Ryan y Van Alphen, 1995: 110).

Por su parte, Mária Minich Brewer señala que más allá de los elementos estructurales mediante los cuales se narra una historia, en la narrativa se encuentran implicaciones de orden simbólico e ideológico, por lo que la narratología no se limita a una serie de secuencias lógicas que forman una significación lógica:

In the wake of the structuralist narratology, the concept of narrative is modeled on a transcendental or rational order that is applied to the internal properties of narrative in terms of concepts such as logic, causality, sequence and deep structure. On closer scrutiny, however, even the most general narrative order turns out to be modeled on a specific, historically defined aesthetic of narrative (Brewer, 1995: xiv).

Brewer parte de la idea de que la significación tanto de la lectura como de la escritura no puede verse sólo como un conjunto lógico de elaboraciones a nivel microtextual que se unifican, sino más que a la vez se dispersan en ambos actos. Narrativa y narratividad deben entonces considerarse bajo perspectivas distintas, retomando la definición de Teresa de Lauretis:

Narrative theory [...] is no longer nor primarily intent on establishing a logic, a grammar, or a formal rhetoric of narrative; what it seeks to understand is the

nature of the structuring and destructuring, even destructive, processes involved in textual and semiotic production. [Teresa de Lauretis distinguishes between] narrative (i.e. the growth and flowing of plot into story across the narrative layering of events, actantial functions, and discursive registers) [...] and narrativity (the effective functioning of narrative on and with the reader/spectator to produce a subject of reading or a subject of vision) (Lauretis, citada por Brewer, 1995: xv-xvi).

En este sentido, la narratividad produce un lazo desde el nivel estructural hacia el nivel contextual en el que se encuentra inserto el texto. De ahí que, continúa Brewer, la estructuración dominante en un texto literario estaría determinada en menor o mayor medida con el orden o la ideología que rodea al acto de escritura, y por consiguiente al de lectura: "it becomes posible to chart the ways in which fiction identifies the narrative modes at work in cultural texts and contexts and reinvents them in its writing" (Brewer, 1995: xvi). Las modalidades narrativas, sostiene Brewer, de forma paradójica proveen la crítica que se les puede formular desde las perspectivas sociocultural, psicoanalítica e histórica:

The notion of narrativity without Narrative helps to make explicit the resistances that literary texts can

offer to the hegemonic aims of today's master narratives, including those of general theory, the supposed dominance of decontextualized images (simulacra), phallogocentrism, mobilization, and power. To be able to identify the heterogeneous elements involved in texts resistances, we need to address more directly the range and diversity of narrative questions that are potentially at issue in figures of narrative (*ibidem*, 1995: xvii).

La resistencia de los textos literarios al orden impuesto parte desde "adentro" de la estructura misma, en tanto que se opone a los modelos narrativos tradicionales en aras de proponer nuevas formas narrativas. En este contexto, sostiene Brewer, el primer paso es redescubrir al cuerpo femenino en tanto que la estética formal del lenguaje, presente en el nivel de la narración, parte de una dimensión social y política que considera al mundo como espacio masculinizado. El escritor y, por ende, el lector se someten a una identificación falocéntrica que condiciona la representación de la realidad por medio de determinadas imágenes. En éstas últimas, la imagen de la mujer juega un papel importante en tanto que se establece para ella una relación constante de dependencia de los caracteres masculinos:

The "constructivist" aspects of the social bond emerge in the very language and images that describe the

subject's position in social discourses and representations. Narrative paradigms and their cultural legacies are all-important for understanding a text's figuration of relationships to others, environments, time, objects, events, and actions. In sum, fiction tells us much about the multiple and heterogeneous discursive and figural elements that construct realities. [...] Such a reading of narrativities without narrative can tell us the most about the processes of reproducing and inventing cultural narratives both explicitly and implicitly, consciously and unconsciously, in writing and culture (Brewer, 1995: xviii-xix).

En esta reproducción se implican, como se señalaba líneas arriba, las relaciones que establecen hombres y mujeres en el contexto social. La convivencia de estos cuerpos, a nivel extratextual, permea, si continuamos el planteamiento de Brewer, la estructura narrativa en tanto que a través de ella se trasmite la posición social de los sujetos. El escritor varón, tradicionalmente, se apropia del cuerpo femenino desde el lenguaje y lo dota de una carga de significación sobre la cual construye todo un discurso alrededor de ese cuerpo.

El planteamiento de Brewer alude a lo señalado por Pierre Bourdieu en cuanto a que el texto literario se inscribe en el campo cultural en tanto que el creador o creadora, es decir, el escritor o escritora, asume una posición en el campo inte-

lectual que crea un sistema de líneas de fuerza que terminan confiriendo al texto una estructura específica en un momento dado del tiempo. Bourdieu menciona que:

La relación que el creador sostiene con el público y que está estrechamente ligada [...] a la situación del campo intelectual en la sociedad y a la situación del artista en este campo, obedece a modelos profundamente inconscientes, en tanto que relación de comunicación naturalmente sometida a las reglas que rigen las relaciones interpersonales en el universo social del artista o de aquellos a los cuales se dirige. Como observa Arnold Hauser, el arte del Oriente antiguo, con la representación frontal de la figura humana, es un arte que manifiesta y existe respecto ???; dirige al espectador un testimonio de deferencia y de cortesía conforme a una etiqueta (Bourdieu, 2003: 277-278).

En otras palabras, el texto se somete a una *hexis* corporal en tanto que, como señala Bourdieu, la representación del cuerpo debe sujetarse a una etiqueta o normas del buen gusto impuestas al texto desde el ámbito social. La determinación de la estructura, por consiguiente, se somete a una serie de reglas que escapan a las reglas de construcción narrativa. A este respecto, Susan Lanser señala:

Tradicionalmente hablando, los juicios contra las obras escritas por mujeres han tomado la forma no de prohibiciones a todo tipo de escritura, sino más bien de prohibiciones a la escritura destinada al público lector. Como Virginia Woolf comenta, las cartas no cuentan; las cartas eran privadas y no amenazaban una hegemonía discursiva masculina. Dale Spender lleva la distinción incluso más lejos, demostrando que las nociones de público y privado conciernen no sólo al contexto general de la producción textual sino también al contexto de su género; esto es, escribir en público se convierte en sinónimo de escribir a y para los hombres (Lanser, 1996: 281).

Si el acto de escritura implica escribir a y para los hombres, no resulta extraño suponer, como lo plantea Susan Winnett, que la estructura del texto haya sido además valorada de acuerdo con el nivel o grado de placer que ésta produce en el lector. En efecto, el placer de la lectura, de acuerdo con Winnett, se supedita al placer orgásmico experimentado por los hombres, por lo que “el arquetipo de toda ficción es el acto sexual” (Winnett, citada por Gutiérrez, 2004: 132). Las fases narrativas estarían entonces enmarcadas en tres momentos: el del “despertar”, la “apetencia” y la “descarga” (Brooks, citado por Gutiérrez, 2004: 132):

De aquí que resulta que el placer del texto deriva únicamente de representaciones del placer masculino.

¿Qué sucede —se pregunta Winnett— con el placer del texto en el caso de las mujeres? Siguiendo con la misma analogía, así como el placer sexual de las mujeres presenta múltiples opciones, que no tienen nada que ver (o pueden elegir no tener nada que ver) con los procederes masculinos, el placer del texto para las mujeres puede estar muy alejado de las nociones de representabilidad cruciales en Brooks, Scholes, seguramente muchos otros.

Winnett reconoce que “cualquier modelo narrativo privilegia un paradigma explicativo particular y una temática particular” [...]. Pero en el modelo masculino las experiencias femeninas se consideran irrelevantes, y la consecuencia es que las construcciones de la mayoría de los narratólogos son totalmente arbitrarias, al no ocuparse de dar cuenta de un tipo de placer: el femenino (*ibidem*: 132-133).

En mi opinión, una de las causas que pueden explicar por qué el placer femenino resulta irrelevante en el estudio narratológico es, precisamente, la normatividad impuesta a la exhibición pública del cuerpo femenino por parte de las mujeres mismas. Esto es, mientras el cuerpo femenino y “su” placer sean representados con los parámetros de la visión masculina dominante,

se le permite la exhibición y se le somete desde la estructura a los parámetros antes señalados. Las mujeres podrán referirse a su corporeidad siempre y cuando se ajusten a los mismos procedimientos; sin embargo, en cuanto aludan a él desde la representación y de la estructura al placer de su cuerpo, es excluido su ojo crítico al negarle una reflexión teórica adecuada. Al cuerpo femenino, por consiguiente, se le aplica desde la narratología un condicionamiento social que establece los criterios de pertinencia o exclusión según sea el caso.

Incluso, si tomamos como base del análisis la estructura del texto, nos damos cuenta de que la hexis corporal también actúa en la selección y organización de elementos narratológicos por medio de los cuales se construyen los mundos posibles. La preferencia por un narrador extradiegético, de un narratario fuera de la diégesis, entre otras características estructurales, hace suponer el privilegio de lo público sobre lo privado en tanto que el primero continuamente apela a lo exterior, mientras el segundo a lo interior, como sucede con las narraciones denominadas femeninas. De ahí que pueda considerarse que la hexis corporal actúa incluso en niveles profundos de la estructura.

CONCLUSIÓN

La escritura como acto implica una serie de mecanismos que trascienden el ámbito meramente creativo en tanto que el sujeto creador se encuentra sometido a un campo intelectual que a su vez se inserta en el campo cultu-

ral. El texto literario, producido en un contexto regido por normas de convivencia entre los cuerpos, no escapa a una determinación que condiciona tanto la representación de las imágenes de mujeres y hombres, como la estructura por medio de la cual se construye la historia. La hexis corporal se sitúa así como el centro de la estructura literaria sin estar dentro de ella, pues se percibe sólo de forma implícita.

Desde este punto de vista, considero que la teoría literaria feminista podría hacer uso del concepto "hexis corporal" en aras de profundizar aún más en la relación que se establece entre cuerpo y escritura, entre sujeto creador y texto. La reflexión que pueda surgir de esta inclusión, sin duda, enriquecerá los planteamientos narratológicos aquí señalados.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ MURO, Alexandra. "Análisis de la oralidad: una poética del habla cotidiana". Disponible en: <http://elies.rediris.es/elies15/index.html#ind>.
- BOURDIEU, Pierre. "Campo intelectual y proyecto creador", en Nara ARAUJO y Teresa DELGADO (selecc.), *Textos de teorías y crítica literarias. (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*. México, UAM-I/Universidad de la Habana, 2003, pp. 239-286.
- BREWER, Mária Minich. *Claude Simon. Narrativities Without Narrative*. Nebraska, University of Nebraska Press, 1995.
- CIXOUS, Hélène. *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, trad. de Ana María MOIX. Barcelona, Anthropos (Pensamiento crítico/pensamiento utópico, 88), 2001.

- DERRIDA, Jacques. "La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas", *La escritura y la diferencia*, trad. de Patricio PEÑALVER. Barcelona, Anthropos, 1989, pp. 383-401.
- GADAMER, Hans-Georg. "La ontología de la obra de arte y su significado hermenéutico", *Verdad y método I*, trad. de Ana AGUD APARICIO y Rafael DE AGAPITO. Salamanca, Sígueme, 1977, pp. 143-224.
- GUERRA, Lucía. *Mujer y escritura. Fundamentos teóricos de la crítica feminista*. México, UNAM-PUEG, 2007.
- GUTIÉRREZ ESTUPIÑÁN, Raquel. *Una introducción a la teoría literaria feminista*. Puebla, BUAP, 2004.
- LANSER, Susan. "La posibilidad de una narratología feminista", en Enric Sullà (ed.), *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo xx*. Barcelona, Grijalbo, 1996, pp. 276-283.
- MEZA MÁRQUEZ, Consuelo. *La utopía feminista. Quehacer literario de cuatro narradoras mexicanas contemporáneas*. México, Altexto/Universidad de Colima/Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2000.
- MILLET, Kate. *Sexual Politics*. Chicago, University of Illinois Press, 2000.
- MOI, Toril. *Teoría literaria feminista*, 2ª ed. Madrid, Cátedra, 1995, pp. 136-157.
- NAKAMURA, Lisa. "Images of Women", en Elizabeth KOWALESKI-WALLACE (ed.), *Encyclopedia of Feminist Literary Theory*. Nueva York, Garland Publishing, 1997, p. 209.
- RYAN, Marie-Laure y Ernst VAN ALPHEN. "Narratology", en Irena R. MAKARYK (ed.), *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms*. Toronto, University of Toronto Press, 1995, pp. 110-114.