

Genealogía de la carne: alteración en la construcción de la subjetividad del yo femenino en *Salto de Mantarraya y otros dos* de Carmen Boulosa

Paula Daniela Bianchi*

En el siglo XXI donde la imagen franquea las subjetividades, la escritora mexicana Carmen Boulosa desde su discurso poético plantea cómo es posible desenmascarar las estandarizadas representaciones del cuerpo femenino. Es decir, si bien ella trabaja con mitos tradicionales e imágenes “canónicas” sobre la feminidad, intenta alterar los mismos a través de otras iconografías y recursos. Con este trabajo se pretenderá demostrar cómo la autora en su última obra poética *Salto de mantarraya y otros dos* desde una perspectiva menos tradicional provoca una tensión entre lo nuevo y lo viejo en relación con la identidad femenina y su auto-inscripción dentro del texto.

Su poesía está cruzada por un hilo conductor fundamental que es el cuerpo y el origen ancestral de éste. El cuerpo femenino en Boulosa está siempre activo, despierto y en resistencia. Aunque para llegar a ese estado de lucidez éste primero debió haber sido atravesado por el dolor. En general son corporalidades que fueron abiertas, vulneradas y expuestas por otros que intentaron silenciarlas. Dicho de otro modo, la carne, la voz, la evocación y los sentimientos como la furia, el amor y el despecho se encadenan en estas poesías para desestabilizar el orden preestablecido. La carne en este texto tiene memoria y a través de las huellas de sus “ancestras” se podrá redefinir la decostrucción de una nueva carnalidad poética. A partir de esa genealogía se subvertirá lo intrínseco del yo lírico femenino.

El propósito de elegir el poema “Salto de Mantarraya” descubre que la exposición de las figuras poéticas y retóricas se decostruyen por medio de sistemas de simbolización y significación de ruptura. Así, la fragmentación de los sujetos en la poesía tomará del pasado y del presente aquello heterogéneo para re-construirse en vinculación con la abyección y los

* Licenciada en Letras y estudiante de doctorado en Facultad de Filosofía y Letras en la Universidad de Buenos Aires. Este trabajo fue leído en las IX Jornadas Nacionales de Historia de las Mujeres y IV Congreso Iberoamericano de estudios de Género realizado en Rosario, Argentina en agosto de 2009.

placeres. De esta manera es como se transforman en cuerpos complejos que trasponen desde la palabra y la presencia la barrera hacia la visibilidad. Y como sostiene Juan Péchin:

“¿Qué es el cuerpo sino la superficie socialmente necesaria para sostener el estatuto de la distribución jurídica y ciudadana de lo público y lo privado de la experiencia en el circuito capitalista del proyecto filosófico-político de la democracia estatal de la ilustración moderna vigente?”¹.

“Salto de mantarraya” es un poema extenso dividido en diferentes partes. La poesía se presenta como un cuerpo –poético y simbólico- cercenado en diversos fragmentos. Cada uno de ellos intenta enmascarar la idea de género desde el título y la figura que elige Carmen Boullosa para escribir su texto. En toda esta poesía se concentra el modelo propuesto por la autora donde las fluctuaciones corporales de la escritura y de género realizan un cruce en la totalidad de las partes. Es decir, esta textualidad se construye a partir de duplicidades y ambivalencias sugeridas que velan la idea de cuerpo único, reforzado por la presencia de los líquidos que recorren el cuerpo textual como el agua, el semen y la sangre. Tanto el cuerpo del poema, como las polifonías que de él emanan y la figura de la mantarraya en la construcción del discurso manifiestan ambigüedades. La figuración de la mantarraya nombrada desde el título es representada como una dualidad, por un lado se hace referencia al animal marino, mientras que por el otro, se alude a la manta y a la raya –como recurso de metonimia- que simbolizan distintos aspectos que se verán reflejados en el análisis. Quien produce el texto es una escritora, esto supone entonces que la mujer que escribe introduce su sexualidad y su sexo en el mismo. Entonces el cuerpo se transforma en órganos que se esparcen a lo largo de la extensión del mismo.

En la producción del discurso, cuerpos domesticados, reproductores y obedientes² se dirigen hacia los bordes y se corren de la disciplina impartida por la mirada de los otros que es

¹ (Péchin, 2009,66).

² Es interesante tener en cuenta la noción de domesticidad y obediencia de cuerpos de mujeres en relación con la regulación de los cuerpos que trabajan las autoras Ilona Aczel, Malena Costa, Luciana Lavigne para ello ver Costa, Malena (2008). “El género oculto del derecho. Una lectura de dos leyes argentinas” (Mimeo). Lavigne, Luciana (2009). “Devenires de la política pública de “educación sexual integral” desde un abordaje antropológico: un estudio de caso en la CABA”, en CD correspondiente al *III Coloquio Interdisciplinario Internacional: Educación, Sexualidades y Relaciones de Género*, Universidad del Comahue, Cipolletti. Aczel, Ilona (2003). “Crítica de la cultura es crítica de la sociedad” en *Actas del Coloquio Internacional Teoría Crítica y Marxismo Occidental: Lukács, Bloch, Gramsci, Adorno* organizado por la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Versión en CD.

quien los construye. En este caso la figura de la mantarraya es constituida por la palabra del cora, de la cobra, de la memoria de la manta, de la voz de su cuerpo y de la voz de su corazón. Se repliegan, se parten, se mueven, se abren, mutan y emergen fortalecidos desde su propia mirada femenina. Aquello que antes permanecía en la periferia se torna central en este corpus. La escenificación de la palabra desde el cuerpo femenino, desde la fragmentación abyecta y desde la exposición de la carne vuelve visible lo que los otros desean invisibilizar. Este cuerpo es activo, abyecto, monstruoso y amoroso.

El texto poético está ordenado en diferentes partes. Las dos primeras son la *introducción* y la *explicación*. Ambas cumplen una función ambigua y confusa. El juego de explicar aquello que ya se introdujo plantea una doble introducción que no termina de empezar ya que le hace falta la compañía de la explicación. Las dos se incorporan en el juego de duplicidades que está en el título, en las acciones de los dos primeros versos y en metáfora de la mantarraya.

Introducción

Los segmentos iniciales buscan integrarse a una totalidad incompleta e inconclusa. Dentro del cuerpo poético, a partir de la voz hablante en el comienzo de las primeras estrofas emana la primera confusión, puesto que no se sabe si ese yo hablante es un yo masculino, femenino o una voz travestida: “*desnudo voy, sin pecho, sin costillas*”³. La ambivalencia del principio está relacionada con el “corte” y la “desmembración” como ejes estructurales. La primera estrofa hace referencia a un viaje “*del corazón al cuerpo*” y de ocupar ese sitio “*porque está hueco*”. Y ordena la imposición de un deber hacer: “*Debo viajar del corazón al cuerpo*”. Esa acción del deber es llevada a cabo por una voz poética que juega a no decir quién es. El deber viajar afirma una tarea para luego re afirmar la constitución del ser de aquella figura que se expresa cuando sentencia en el último verso “*Habla el balazo que odio con mi cuerpo/ se escucha, se escucha, se escucha*”. La acción iniciática que integra el título: “salto” y la escucha en relación con el habla y los fragmentos del cuerpo son el enlace que se hará manifiesto en la estructura poética en el intento de visualizar la manta y la raya como un sujeto único -donde órganos, extremidades y voces son fragmentadas-.

³ Las citas de los versos de “Salto de mantarraya” están en cursiva.

Es en la segunda estrofa cuando el yo lírico se muestra como un corazón parlante. Esa misma voz que intenta refugiarse dentro de su cuerpo, esa voz que fue expulsada de su sitio esgrime la táctica de la lucha para protegerse de su atacante. Enfrenta a un centurión, a un soldado que pretende remover una profunda lesión: *“Centurión, ¡tira tu anzuelo a otro lado! ¡Deja de estar hurgando en la herida!”*. A medida que se avanza en la introducción del poema se puede observar que la voz que habla es la del corazón de un cuerpo que amó y que ahora está desarmado y fuera de ese cuerpo, ha sido *“ido, suelto, expulsado”* por eso batalla para encontrar sosiego y descanso. El corte y la herida están vinculados con los fluidos que se desbordan en el texto *“El pecho abierto, el olor del semen”*. El corte implica apertura y obturación, duplicidades que juegan en todo el poema. La sangre y el agua reavivan y aniquilan a la mantarraya. Dejan una inscripción en su cuerpo. Los bordes del cuerpo son firmes, el líquido corporal sale por las aperturas. La herida permite la visión de una corporeidad abierta. Esta dualidad se relaciona con otro par y es el adentro y el afuera del cuerpo. *“¿Soy yo lo que hay adentro de la herida?/ De la herida mayor, la de la lanza”*. La herida está relacionada con el cuerpo abierto que es cortado, tajeado y puesto en el exterior del correlato. La herida es la apertura a lo intrínseco. El cuerpo mismo es la medida de las heridas. Sin embargo, el ciclo del mismo dibuja una representación ocluida que alude a la figura de un círculo obstruido.

En principio, la herida de este corazón que está afuera de un cuerpo oscila entre lo visible y lo no visible. ¿Cuál es esa casa a la que quiere retornar? Con todas estas posibilidades el texto poético teje un entramado dual y genérico. La puesta en escena de esa voz masculina/femenina/otra que pertenece a un corazón expulsado de un cuerpo que no se sabe qué marcas genéricas tiene aún, sede a la caída del ideal de género. Niega la apropiación de un término cultural que es la fuerza liada a la virilidad masculinizada. Seguidamente, el/la del final de la herida invisible está burlando la identidad de género que uno infiere a partir de quién escribe la obra. Se abre un juego ambivalente donde las voces hablantes ya no pueden coincidir consigo mismas.

“Escribo dejándome a mi mismo/ aquí, en el papel. Los corazones/somos de tinta sangre. La mía/está casi negra, color del mar”. Los órganos salen y hablan del interior más denso del texto y aparecen en el principio sesgados, partidos. Se presentifican autonomizados llamando la atención de quien lee por la aparición de sus voces y acciones en la disposición de

la poesía. Este corazón se manifiesta desde la escritura y desde la oralidad. Necesita expresarse. Por eso se vuelve a desdoblarse en el reflejo de su escritura

Explicación

Luego de esta presentación aparece otro par en la *Explicación* con la inserción de Adán y de Eva que representan en principio, la voz que habla desde un cuerpo. Como su nombre lo indica, no hay un yo lírico presente, sólo se esclarece lo sucedido. Con esta incorporación del mito Baullosa pretende alterar la horizontalidad, el signo de lo pasivo, de lo inferior determinado para las mujeres. (Dijkstra:1988: 61). La poetisa le da verticalidad a la voz de la representación femenina en esta poesía. Es decir, ante la dupla Adán/Eva ella procura romper con el binarismo tradicional para lograr una tensión al desdoblarse a Eva en dos Evas contrapuestas.

Si bien no consigue un quiebre en la estructura binaria explora la posibilidad tripartita de expresión. Busca una tercera posición respecto de este amor. Y trata de rescatar a Eva de Eva absolviéndola de la culpa de la expulsión del paraíso. Estas dos figuras abren una nueva posición de sujeto a las mujeres. Son dos mujeres, dos cuerpos femeninos en la sexualidad y en la cotidianeidad, la “ofrecida” y la que ofrece. Aunque las dos imágenes están arraigadas en la cultura latinoamericana –Eva pecadora/Eva madre, Baullosa puede dar un “salto” en cuanto a Adán al que no le asigna voz, ni palabra; él es sólo nombrado como la causa del dolor pero nada más. Es casi un objeto de deseo y de reproche simultáneamente.

La Eva de la poesía se despliega en Eva uno y en Eva dos. Para ello primero la *explicación* da cuenta de cómo el corazón deambula solitario en busca de su cuerpo: “*¡Muy importante, esto empieza con un beso/ el beso es el grito ¡fuera!*”. El beso es aquel que provoca la expulsión del corazón de la “casa habitada” por él. Es la manzana, el pecado. E inmediatamente el jardín del edén aparece en los siguientes versos que permiten la introducción del cuerpo masculino: “*Adán tenía dos Evas*” y en ese jardín los frutos “*brotan podridos*”, “*no maduran*”. Los frutos son productos estériles. Eva uno es representada en segundo lugar en cuanto al espacio de la poesía y la distribución de los versos es lineal, como ella, sin sorpresas, sin salirse de lo establecido culturalmente. Esta Eva es la que trabaja, la que nadie ve, “*trabaja, lleva las cuentas, paga impuestos/ es el fiel reloj, minuterero atento a la rutina*”. Ésta está relacionada con el texto “Frigidez y placer de mis ancestras” escrito autobiográfico de Baullosa. El objeto de ese artículo es nombrar a sus dos abuelas y contar su relación con ambas.

Eva uno es Esther, la uno, la abuela materna de la mujer y de la escritora. Es la ancestra “frígida”, la que brinda placer pero no la que lo recibe. La que trabaja para todos pero no para ella. La reproductora, la que cuida su casa.

La otra Eva, la dos, es presentada en primer lugar en la poesía y la disposición de los versos es semicircular. Es curva, es una media luna, parece un hueco donde alojarse. Ella es la pecadora, la que desea y es deseada. Es la ancestra amazónica, la dos, es la escultura exuberante, es la carne libre de la que habla Carmen Boullosa. Ésta es la Eva que sufre, la que amó, la que dejó afuera su corazón, “*ella es quien tiene abierto el pecho y es su corazón quien salió*”. Esta Eva es la Mantarraya. Es la que perdió el reflejo. “*Nadie se ve en los ojos de la Eva dos que es mantarraya y salta*”. El salto de esta mantarraya es la suspensión de aquello de lo que la acusan. El salto es tratar de respirar, de apartarse de lo que la hace sentir diferente. El salto es el elemento disruptivo que según las circunstancias es silenciado, abyectado y/ o encerrado, por eso salta. Ella es comparada con un pez, es reprimida y nombrada como mantarraya.

(Explicación)

Antes de que el salto sea descrito en el texto juega una explicación de la explicación de manera parentética. Y además aparece la intervención dialógica de un coro que la acusa. “*El pasmo es la única y cierta respuesta/ lógica al cuerpo fugado del cuerpo*”. Esta fuga la transforma en un objeto, en una cosa, en una mantarraya, en un animal. La mantarraya es “*el costado de un ser que no existe*”, es un ser inorgánico, castigado y condenado por la voz de los otros que le recuerdan su pecado al habitar el afuera de su herida. Es el abandono de “*un Adán que no la completa*” porque la dejó sola y no la amó nunca. Ella es la Eva uno y la dos y es su cuerpo y sus órganos, y su herida y su dolor.

Pero en medio de todas estas denotaciones ella es una dualidad constante. Es una oscilación entre aquello que debe hacer y aquello que siente. La mantarraya “*es el pez manta saltando, /es el diablo del mar saltando/ los dos nombres se usan para nombrarte a ti*”. Le dice el coro. Y nuevamente el juego de lo doble la vuelve confusa. El nombre que le asignan es el de mantarraya, no el de mujer. La confunden con un diablo, con un pez en masculino. Las duplicidades se hacen visibles una vez más.

Mientras salta le dicen que es “*la herida del no correspondido. / La herida abierta enferma de la podrida azúcar /en la diabética carne podrida*”. Esta carne putrefacta es lo

abyecto. Desde estos señalamientos su origen fundante es la representación de la abyección originada en la corriente de exclusión frente a otras/os que la amenazan. Es quien desordena la vida común, es quien salta a pesar de lo que le digan. Y en ese instante de suspensión -salta y queda inmóvil- la permanencia de las cosas es irrumpida por lo caótico que la vuelve vulnerable. No obstante, el sistema que la identifica como una amenaza actúa de manera vehemente para ajustar sus mecanismos de control y expulsarla como algo o alguien peligroso que atenta contra la seguridad del resto: *“Es un pedazo afuera del mundo”*. Esta función exclusiva es activada como una acción de rechazo o de dividir que tiene tendencia a fragmentar los significados para separar de la multitud al excluido: *“Ella violada por su amante/ Es la no amada por su amante.”* Ella es señalada y segregada porque genera diferencias, porque empuja hacia otros espacios, su expulsión la ubica en otras legalidades, traspasa el límite. Es proyectada como una doble representación en contraste. Es proyectada como una mujer animalizada y descentrada.

A medida que avanza la lectura del poema, las voces del coro apelan al corazón que *“trata de escapar de su mordida”* pero que no puede por ser *“el bocado del monstruo”*. Como señala Mary Jacobus (2001:233) *“la otredad se domestica, se vuelve inofensiva, (...) la boca femenina no puede enunciar, sino sólo recibir y confirmar al hombre”*. La duplicidad del deseo de la manta y de la raya se yuxtaponen. La que ama y la que se da cuenta de que no es amada a pesar de todo luchan por reunirse en una unidad corporal autónoma.

Mientras ella salta, el coro le grita: *“¡Vuela mantarraya, no saltes”*. Porque el salto es una suspensión, un paréntesis, un no lugar. El vuelo la obliga a moverse a no detenerse, a dirigirse a un sitio prefijado. En el salto podría leerse la metáfora del deseo de perdurar, y de arriesgarse. Es atreverse a saltar y caer en una zona inesperada. En la figura de la mantarraya se representa la identificación con el ideal femenino. La monstruosidad del pez manta articula la praxis femenina mientras le opone resistencia ya que salta apenas y de manera parentética. A partir del primer salto del pez en la poesía se presentan varios paréntesis que señalan el fin del salto en algún momento pero no se señala cuándo.

En la fluctuación del salto, el canto de la cobra del coro le grita: *“eres tu propia cruz/ eres la lengua estirada y sin mandíbulas, ni cuerdas/ que hagan tus ridículas palabras comprensibles”*. Según Julia Kristeva (1988) el proceso de escritura activa la confluencia interdialéctica de diversas fuerzas de subjetivación que interactúan en el proceso de

subjetivación creativa. Por este motivo se puede observar la oscilación en la que se encuentra la mantarraya que asume el acto de amar a aquel que la engañó desde dos puntos de vista: busca su abrazo y lo enfrenta también. Si su identidad es doble o múltiple, si se la llama de más de una forma a lo largo del poema toma una identidad erótica que rebalsa la contención del significante masculino al converger cuerpo y deseo.

La mantarraya si bien es advertida desobedece y el coro le grita otra vez: *“eres mierda, mantarraya/ y en mierda te convertirás”, “Tú, eres una desnuda, eres monstruosa./ Eres un gemido, es lo que eres”*. La forma en la que es interpelada la mantarraya hace que ésta se desborde y sea transformada por la voz de los otros como una diferente, como una cosa monstruosa. Es monstruo en tanto exhibe su diferencia, su animalidad, su fealdad. “Mediante la fragmentación de los mundos “internos” y “externos” del sujeto se establece una frontera y un límite que se preservan débilmente con finalidad de control social (...) Los límites se confunden con los conductos excrementales”. (Butler: 2007).

“Eres el clítoris exhibido, expuesto ahí...por eso lengua sin cuerdas eres lo que resta de la pluma”. Es sólo un parte que la vuelve doméstica, una más, una visión realmente monstruosa de la condición femenina dominada. Es el cuerpo femenino donde deja de aludirse eso que siempre se evocó en la poesía. Carmen Boullosa elige nombrar la genitalidad, la exhibe, como la representación de un sujeto femenino erótico y activo no como algo que hay que ocultar o apenas mencionar. El texto se transforma en un cuerpo erotizado a pesar de ser la mantarraya acusada para el caso de este texto poético como lo señala Nelly Richard (1994:130).

(¡Léanme la palma de la raya. / La raya que es mi nombre, /el trazo de la vulva al culo: léanme!) Aquí es donde toma la voz la señalada y exige que se la lea. La unión de su deseo con el discurso poético real provoca su acción de lenguaje. Ella exterioriza la intimidad de su cuerpo. El objeto o el pez manta se subjetiviza, toma la palabra y aunque su voz sea múltiple, desarticulada a veces, ambigua otras procura no salir del no centro, de la periferia para hacerse escuchar. A pesar de ser vulnerabilizada, su yo poético se constituye como real y a través del desdoblamiento de su yo hace emerger una voz unificada en este momento del poema que dasautoriza la voz patriarcal. Se hace escuchar (o leer). Cuerpo y escritura se unen cuando utiliza el modo imperativo y se produce un constructo lúdico entre el paralelo “palma de la raya/palma de la mano” y con la raya como trazo para escribir en su genitalidad y exponerla para ser leída por todos.

“*Suspendida un instante en el aire, la manta habla*” –representada como un ser etéreo- y dice: “*mi sino me es ajeno*”. Como si fuera una subjetividad vacía, disgregada donde se disipan los puntos de referencia de la realidad. (Baudrillard:1994) y continúa:

“No puedo ser el fragmento
institucio
na
li
za
do,
jins
ti
tu
cio
na
li
za
do!”

En esta polifonía la manta toma la verticalidad de la palabra y renuncia a la convención de la institución falogocéntrica masculina y sexista. Se construye desde la gramaticalidad de la palabra basada en la fragmentación de su yo y del espacio del poema. Este término así expuesto produce un nuevo mensaje en el abordaje de la identidad constitutiva de su yo. Se transforma en sujeto en su relación de poder con lo masculino. El resultado es un yo menos acotado y más independiente. Desde su posición de sujeto, esta nueva voz exige un lugar propio.

El sistema en el que se estructura la manta no es del agrado del el coro que cansado de la insubordinación de ésta y entre paréntesis intenta segmentarla más para poder retomar el control sobre ella: (“*La cópula es su amo,/ tenga o no tenga gemidos,/sin importarle si es su amor./Sea o no de jinetera/Sea o no en la búsqueda del coño que permita la sacia,/la erección sin costo/ ni compromiso./La erección erecta./La erección que convierte a la hermosa /en repugnante mantarraya,/ mal remedo de pez primitivo*”). La repugnancia en la que la quieren transformar “representa el peligro proveniente del exterior de la identidad: el yo amenazado por el no yo” (Kristeva:1988).

El coro la desdobla. La perciben como una amenaza, como esa diferente en la que pueden transformarse. Desde esta perspectiva las otras voces toman una posición de distanciamiento y de desigualdad por eso la denigran en grupo, como coro que sentencia impunemente: “*manta: monarca, raya: la esclavitud del silencio*”. Ante el impacto de un

cambio profundo que no pueden tolerar le resaltan su fealdad, su cuerpo segregado, el coito como esclava y el acallamiento que debe acatar. *“Él de ella quería el hoyo, el agujero./ Y ella buscaba el espejo, el amor, la fundación”*.

Es relevante señalar el valor que tiene el reflejo y el espejo en esta poesía. Hasta ahora se ha destacado que la manta es construida desde ella y sus partes y desde la mirada de los otr@s. Sin embargo cuando se trata de buscar cómo se proyecta en un espejo los resultados son los de la invisibilidad. Cuando se la describe como a Eva dos nadie se puede refractar: *“Eva dos bebe del río, inclinada, como ellos,/sin reflejo, sin memoria, sin olvido./Nadie se ve en los ojos de la Eva dos”*. El reflejo inexistente y la constitución del sujeto que la legitima parecen borrar su forma, su figura. El espejo aparece como la imagen del cuerpo definido por una ausencia, por una negación del propio cuerpo en constitución negativa con lo corporal en la que se repone la memoria borrada y el cuerpo negado. *“El cuerpo fragmentado encuentra su unidad en la imagen del otro, que es su propia imagen anticipada: situación dual donde se esboza una relación polar pero no simétrica. (...) El sujeto (...) está descompuesto, fragmentado. Se bloquea, es aspirado por la imagen, a la vez engañosa y realizada del otro, o también su propia imagen especular. Ahí, encuentra su unidad”* (Lacan:1983) *“y mirar, verías si vieras, mantarraya, que no te ves,/que no tienes sombra, ni reflejo”*.

Ella está incompleta, le faltan órganos, le faltan extremidades. *“Yo era esa mujer que vieron (...)/Perdí gravedad porque un error mío/me convirtió en trapo para limpiar/(...),/ perdí el cuello, el torso, gané cuernos;/las piernas, las caderas, mis dos pechos perdí:/ fui la manta, y siéndolo perdí: las espinas, la carne blanca,/la oscura y gruesa piel, incluso eso perdí,/desnudada de mi condición de sirena,/y como sábana que infla el aire, ascendí/desprovista de mi masa a punta de puro deseo.”* Las partes de su cuerpo subvierten la jerarquía con respecto al todo porque el cuerpo se fragmenta y el resto se independiza. Ella lo perdió todo hasta su sitio. Se vuelve nómada, encuentra un no lugar, una no fijación para poder encontrarse. Ser nómada y tener un no lugar provocan dolor y un afán imposibles para una reintegración del yo perdurable. (Braidotti:2000: 31). *“Es gajos, y no escurre a la mitad./ Fue hecha para hacerse pedazos/ y continuar con la impresión de ir completa”*, sólo con la percepción de completud.

Después de tantos señalamientos habla la mantarraya y dice: *“yo soy ésa que hoy han visto dar el salto,/brincando desde el fondo del océano,/ésa que vieron prodigio silenciosa”*. Ella

se apropia en su totalidad, su yo se completa frente a la mirada de las otras voces. Deja de ser abstracta “en la medida en que no asume su encarnación socialmente marcada, y además, dirige esa encarnación negada y despreciada a la esfera femenina renombrando efectivamente el cuerpo como hembra” (Butler: 2007).

Luego de haber sido introducida, explicada y coreada, de haber sido una insubordinada a la ley del padre y de ser castigada con la exclusión –“*Te vimos como perteneciente a un todo/y de pronto saltando,/pero jamás perteneciste.*”- es la memoria de la manta quien retoma el yo poético e interactúa con el coro: “*ella es partida por un cuchillo, sangra, es una naranja de sangre*”. La sangre como fluido de la herida, que la desangra hasta casi secarla.

Después de la intervención monológica de la memoria con el coro, es la voz del cuerpo quien retoma la conducción en el poema. Éste manifiesta que quiere recuperar su corazón para hacerlo de él: “*ese pedazo que me han mutilado/tijera cirujana y paciente anestesiado por igual los dos*”. Ante el sistema de significación opresivo al cual se enfrenta la manta, intenta reconstruirse, poder aunarse, ser una sola. Se da cuenta de todo lo que perdió por creer en ese amor que la dejó desnuda y sin fuerzas. Al deseo de querer ser una unidad le suma el deseo de ser un sujeto completo. Ella advierte su desmembración y toma conciencia de ello: “*me convertí en un pez literalmente, a fuerza de tratar con el de la sangre fría*”. Sin embargo, su memoria sentencia: “*jamás dejen a un cuerpo soñar*” no obstante, aunque busca constituirse en una totalidad sigue fragmentada: “*soy desarmado rompecabezas, falta una ficha, faltan dos*”.

Su cercenamiento es aplacado cuando se asume en un yo totalizador: “*Yo soy cuerpo y tengo boca*” sabe que convive con su duplicidad pero la acepta en su construcción identitaria: “*ni la manta seguirá siendo pez manta, ni la raya seguirá partiendo mi corazón*”. Se reintegra en sí: “*Quiero mi corazón, y con él mi nombre y mi domicilio*”.

Por tanto, en “Salto de mantarraya” aparece el conflicto y la inestabilidad referidos a la categoría de género con respecto a lo que mujer como género significa y la relación de un cuerpo con la adscripción a ese género mismo. Y lo no estable junto con lo ambiguo puede leerse como la construcción de una identidad que fue olvidada ya que constituirse en una unicidad es duplicarse. Lo visible y lo invisible se doblan en lo cerrado y lo abierto y la totalidad se disfraza de ambigua para que lo definido y constituido culturalmente trastabilen y caiga el ideal genérico. La metáfora donde esto se oculta es que la raya representa la línea divisoria y aquella que diferencia el margen del centro, mientras que, la manta es la

significación de refugio, de calor, de protección. Una mujer mantarraya sería aquella que se mueve de un lado al otro de sus límites, de su raya, que se protege de los otros o los puede cubrir y mimetizar. Es aquella que puede saltar y caer o quedar suspendida en sus decisiones. El salto es brincar la dificultad, es lo impredecible, es breve su duración por lo tanto no opción de decidir el sitio donde caer, es el riesgo de aquella que trata de rearmarse después de la desilusión.

*“Regresa mi corazón al pecho.
La mantarraya seguirá su nado en el fondo del mar.
Deslizado
cae en mi pecho, mi frío corazón negro,
guardado como peso en alcancía.
Su frío regreso, un balazo helado,
¡es la siniestra forma ¡fría! del beso!
“Eva y Adán guardan la lanza que un día abrió mi pecho
Se instaura el orden ciego de la noche.

Se escucha, se escucha, se escucha”*

Bibilografía:

Aczel, Ilona (2003). "Crítica de la cultura es crítica de la sociedad" en *Actas del Coloquio Internacional Teoría Crítica y Marxismo Occidental: Lukács, Bloch, Gramsci, Adorno* organizado por la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Versión en CD.

Baudrillard, Jean (1994). *Simulacro y simulación*. Ann Arbor, Universidad Michigan.

Braidotti, Rosi (2000). *Sujetos nómadas*, Buenos Aires, Paidós.

Boullosa, Carmen (2001). *Salto de mantarraya y otros dos*. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México

-----, "Frigidez y placer de mis ancestras" en <http://www.jornada.unam.mx/2001/04/15/sem-boullosa.html> (consultado en mayo/2008)

Butler, Judith (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Paidós, Buenos Aires.

Costa, Malena (2008). "El género oculto del derecho . Una lectura de dos leyes argentinas" (Mimeo).

Dijkstra, Bram, (1988). *Ídolos de la perversidad*, Oxford, Universidad de Oxford

Jacobus, Mary, (2001). "La visión diferente" en Mariana Fe (coord.) *Otramente: lectura y escritura feministas*. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México.

Kristeva, Julia (1988). *Los poderes de la perversión*, Catálogos editora, Buenos Aires

Lacan, Jacques (1983). *El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*, Paidós, Barcelona.

Lavigne, Luciana (2009). "Devenires de la política pública de "educación sexual integral" desde un abordaje antropológico: un estudio de caso en la CABA", en CD correspondiente al *III Coloquio Interdisciplinario Internacional: Educación, Sexualidades y Relaciones de Género*, Universidad del Comahue, Cipolletti.

Péchin, Juan E. (2009). "La muerte del clóset" en Revista Los oficios terrestres. Año XV, nº 24 p.65 Universidad de la Plata, Argentina.

Richard, Nelly, "¿Tiene sexo la escritura?", en *Debate feminista*, nº 9, 1994, p. 130