

EL CUERPO FEMENINO EN LA OBRA LITERARIA DE HÉLÈNE CIXOUS

Ángeles Sirvent
Universidad de Alicante

Siendo Hélène Cixous una de las intelectuales que, de forma más pertinente, han abogado en sus escritos teóricos y de ficción por la causa de la mujer, es evidente que la representación de la mujer en su obra literaria no puede realizarse mediante los tópicos de la belleza que escritores e incluso escritoras han ido transmitiendo a lo largo de la historia de la literatura.

Las bellas duermen en sus bosques -escribe Cixous en *Sorties*- esperando que los príncipes lleguen para despertarlas. En sus lechos, en sus ataúdes de cristal, en sus bosques de infancia como muertas. Bellas pero pasivas; por tanto, deseables. (Cixous, 1975: 17)

Para el hombre -y por ende para el escritor- la mujer ha sido fundamentalmente una forma que se convierte en deseable en función de su acomodo al catálogo concreto de imágenes que el imaginario social ha producido en las diferentes épocas.

“Casser la figure” aux fausses images, détruire ces figures de femmes, produit millénaire de l’inconscient masculin et, malheureusement incorporées, consolidées, transmises de génération en génération par les femmes mêmes (Santellani, 1990: 149).

Casser la figure implicará no sólo destruir el estereotipo de la imagen femenina sino anular el rostro -prototipo junto al cabello de la belleza femenina por excelencia en la historia de la literatura.

Los personajes femeninos¹ de Cixous no poseerán rostro, no poseerán normalmente nombre -en la línea del *nouveau roman*-, se presentarán en la desmembración y en la pluralidad, porque la pluralidad es riqueza. De la “representación” pasamos así a la “deconstrucción”. Como escribe Santellani:

“La femme sans figure”, c’est-à-dire hors représentation, mais au contraire, riche de cent figures, multipliables ou divisibles en autant d’éléments dont puisse se composer selon le terme même de l’auteur: “La-femme-toute” (Santellani, 1990 : 150).

Esta huida de una representación que entroncaría directamente con el “logos” masculino, se produce, a nuestro entender, en tres líneas diferentes y complementarias al mismo tiempo en la escritura de Cixous que participarían en sus diferentes caminos de la búsqueda de la identidad del yo femenino, de la nueva imagen de la mujer, de la *Jeune née*, en términos de uno de los títulos de Cixous.

A) La primera vía de esta anti-representación es la fragmentación y la multiplicidad, que pasan por una reivindicación del propio cuerpo de la mujer.

¹ Y decimos únicamente femeninos porque no hay personajes masculinos de entidad en la escritura de Cixous como ella misma reconoce en *De la scène de l’inconscient à la scène de l’Histoire: Chemin d’une écriture: Je n’ai jamais osé créer dans des textes de fiction un vrai personnage d’homme. Pourquoi? Parce que j’écris avec le corps et que je suis une femme, et un homme un homme, et de la jouissance je ne sais rien. Et un homme sans corps et sans jouissance, je ne peux pas faire cela* (En Van Rossum-Díaz-Doicaretz, 1990: 31).

Cuando la mujer -escribe Cixous- deja que su cuerpo de mil y uno hogares de ardor -cuando hayan fracasado los yugos y las censuras- articule la abundancia de significados que lo recorren en todos los sentidos, en ese cuerpo repercutirá, en más de una lengua, la vieja lengua materna de un sólo surco (1975: 58).

Cixous procederá, pues, a una desmembración del cuerpo femenino. La alusión a las diferentes partes del cuerpo, a lo orgánico produce una escritura totalmente anti-esencialista, como se puede observar en estos fragmentos de *Préparatifs de noces au-delà de l'abîme*:

C'était un corps étroit mais de taille élevée, pris dans une peau glabre tissée serrée, avec des bras très longs, des mains aux doigts maigres, aux ongles longs et sensibles, un corps de compréhension d'appréhension. Je l'ai mis. Tous les nerfs résonnaient, des pensées montaient et descendaient dans toutes les régions, je me suis sentie appelée de toutes parts (Cixous, 1978: 34).

Les nerfs vibrent, son torse de plénitude, mais pas de bras, pas de mains, pas de pieds, le sang tournoie, le coeur claqué, le sang retombe, tu es sans et tu retourneras au sans (1978: 7; en Guégan, 1988: 271-2).

Santellani deja constancia de este *morcellement* du corps:

partout surgissent des mains, des voix, des corps accueillant par celle qui, dans la langue, fait acte de naissance (Santellani, 1990: 151).

Esta deconstrucción resulta necesaria para construir una nueva conciencia de la mujer y en esta construcción de sentido, o más bien de sentidos, la fragmentación corporal poseerá a menudo una función simbólica. En esta línea, Claudine Guégan afirma:

Toutes les parties du corps jouent un rôle prépondérant dans la fiction d'Hélène Cixous. Elles sont utilisées par leur fonction et par l'image elle-même. Ainsi le pied et la cheville expriment leur fonction de marche ailée, de vitesse ou de pas. Le bras levé implique cet ultime instant, saisi en dehors du temps, où l'âme fait son saut vers un au-delà. Le cri, quand les mots ne fonctionnent plus, est relié à l'organe de la bouche. La bouche, dans la souffrance, peut insister sur la morsure des dents, ou sur la sphère dentue de la terre. L'oeil et sa symbolique prédominent dans les premiers écrits. Il peut être aveugle, troisième oeil ou oeil dans la bouche. Ces hyperboles pointent toutes vers la fonction créatrice de cet organe, comme dans les hiéroglyphes égyptiens (Guégan, 1988: 283).

De la conciencia del cuerpo pasamos a la necesidad de recuperar un cuerpo que le ha sido confiscado a la mujer, un cuerpo del que no se ha atrevido durante generaciones a gozar y que ha dado lugar a las magníficas reflexiones de su obra teórica *La Jeune née*.

Podríamos decir que, frente a la descripción de la belleza de la mujer encontramos en la obra de Cixous una verdadera "epopeya del cuerpo" en términos de Françoise Defromont (1990: 91-8) que concede a la prosa de Cixous un suave erotismo.

La desnudez -como la de Penthesilea, la reina de las Amazonas, en *Tombe*- los senos, los órganos sexuales, se inscriben en esa recuperación del cuerpo y de la sexualidad confiscadas de las que había hablado en *La Jeune née*.

Esta mirada a la sexualidad se produce a menudo en Cixous a través de referencias culturales que llegan a formar parte de su escritura en tanto que intertextos. Es el caso de esa preciosa intertextualidad que aparece en *La fiancée juive* -por poner un ejemplo de sus últimas producciones- en donde la exaltación del amor tiene como referente el *Cantar de los Cantares*:

Que tu es belle mon bien-aimé que tu es beau ma bien-aimée fais voir montre et jamais assez de colombes dans le miroir tu es toute belle et sans tache aucune mon fiancé ni sur le ventre ni sur les seins qui paissent parmi le

lit [...] ce corps si contemplé je l'ai eu tout soudain dans ma treizième année les colonnes d'argent les troupeaux de brebis qui remontent du bain et chacune a sa dent jumelle éclatante, toute en double et moitié moitié..”² (1995: 51-2).

La primera línea de este fragmento -en el que observamos la ausencia de puntuación- nos remite al ser plural de la mujer y a la multiplicidad del ser.

Esta ruptura de la lógica binaria que ya pusimos en evidencia en nuestro artículo “Hélène Cixous. De lo femenino a la escritura”³ dará lugar al “*une homme*” de su texto “12 août 1980”, al masculino, femenino, ne-uter, de *Neutre*, y a sus mismos títulos *Le troisième corps* o *Illa*.

Santellani escribirá a este respecto:

Échapper à tous les noms, pronoms qui classifient masculin, féminin; de contourner les instances narratives et les formes figées du roman, afin d'écrire, sans cassure d'une fiction à l'autre la “femme-toute” qui est aussi une “unique” et une “plusieurs”, “une Il, un Elle... un Ellil... une Ille...” dans un jeu de déconstruction-crédation qui se renouvelle sans cesse (1990: 150)⁴.

La bisexualidad es, para Cixous, creadora, porque es plural, y porque es plural es enriquecedora. En esta línea se asume la identificación de la mujer y la escritura. La mujer, la *jeune née* de Cixous, como la escritura textual de dicha autora es abierta, rica en matices, plural, vacila, se busca, reivindica lo reprimido, busca la novedad, la sensualidad, acepta la contradicción, rechaza lo reductor. Rechaza la norma y, por ende, rechaza el poder porque el poder no se ha hecho para ella sino contra ella.

Para Claudine Guégan

² Mireille Calle-Grüber nos ofrece los siguientes fragmentos de las primeras páginas del *Cantar de los Cantares*, dejando patente la reescritura bíblica de la *Fiancée juive*:

*Que tu es belle, ma compagne,
que tu es belle!*

*Tes yeux sont des colombes
derrière ton voile*

*Tes cheveux sont comme un troupeau de chèvres
qui dévalent de la montagne de Galaad*

*Tes dents sont comme un troupeau de [brebis] tondues
qui remontent de la baignade,*

toutes ont des jumeaux

et il n'en est point de stériles

[...]

Mon bien aimé est rayonnant et vermeil

sur le bord d'eaux courantes [...]

*Son ventre est un bloc d'ivoire
couvert de saphirs.*

Ses jambes sont des colonnes d'albâtre

posées sur des socles d'or pur [...]

*Je suis à mon bien-aimé, et mon bien-aimé est à moi,
lui qui pâit parmi les lis* (Calle-Grüber, 1996: 80-1).

³ En Nieves Ibeas y M^a Ángeles Millán (eds.) (1997). *La conjura del olvido. Escritura y Feminismo*, Barcelona: Icaria, “Antrazyt”, 307-322.

⁴ Tomando los términos de Cixous en *Je me suis arrêtée à un mètre de Jérusalem*, lectura en el Théâtre Ouvert, el 7 de junio de 1982.

Le corps de l'écrit tisse alors du masculin et du féminin dans le corps même de la femme: la bisexualité de la femme tresse du signifiant et du signifié qui, en rejetant Tanathos, fait vivre Eros (Guégan, 1988: 17).

La pluralidad sexual como la pluralidad de la escritura conforman el proyecto antiesencialista de Hélène Cixous.

Ciplijauskaité escribirá en esta línea:

El principio de deconstrucción está latente en todos sus textos [...] hace frecuente mención de lo erótico-sexual como parte integrante del ser femenino. Pero para ella la experiencia erótica tiene importancia igual que la escritura; es más: la escritura misma debe constituir un gozo erótico, ya que, según ella, la mujer escribe siempre con el cuerpo y en una entrega total parecida a la de los amantes (1988: 181).

B) La segunda vía de anti-representación se produce por la relectura que Cixous realiza en sus escritos teóricos y de ficción de los mitos de la mujer en la historia de las civilizaciones. A través de esta relectura desde una mirada femenina la belleza de la mujer se alojará en su interior, en su fuerza interior, en su generosidad, en su poder de acción, en su condición de sujeto y, al mismo tiempo, realizará una fuerte denuncia de la opresión que sobre ella han ejercido las diferentes generaciones.

No existirán, así, retratos de los personajes de Cixous, salvo en las referencias que atraviesan los mitos. Incluso en una obra como la titulada *Portrait de Dora* el retrato corresponde más bien a la fuerza interna de Dora que se revuelve contra Freud.

Desde la Pentesilea de *Tombe*, a la Electra de *Souffles*, la Afrodita de *Révolutions pour plus d'un Faust*, las Hera, Leto y Demeter⁵, la Euridice⁶ de *With ou l'art de l'innocence* -todas ellas de la mitología griega-, la Nefertiti de *Portrait du soleil*⁷, la Neith, la más antigua de las diosas egipcias, de *La*, la Ishtar de la mitología mesopotámica en *With*, la Kriemhild de la leyenda de los Nibelungos en esta misma obra, a la Eva bíblica⁸ de *Limonade tout était si infini*, Cixous pasa por las mitologías femeninas de las diferentes culturas dando muestras no sólo de una sólida cultura sino de una perfecta recreación intertextual.

En “*Sorties*”, de *La Jeune née*, a través de las referencias a Ariana, Antíope, Fedra, Helena, Dido, Clytemnestra, Medea, Electra, y a través de las recreaciones de diálogos ficticios entre Electra y Orestes, entre Pentesilea y Aquiles o entre Cleopatra y Antonio se produce una

⁵ *D'aimer terre*, en el juego léxico de Cixous, siendo Demeter la diosa de la agricultura y la cosecha.

⁶ Quien parece remitir a un Orfeo que no aparecerá en el texto, siendo Amina, co-narradora del relato, quien descienda a los infiernos en su búsqueda. *Cfr.* Motard, 1992: 48.

⁷ Cuyo rostro recuerda en gran medida el de la propia Hélène Cixous quien, como expresa Motard (1992: 50) quizá utilice la figura como creación mítica personal.

⁸ Martine Motard pone en evidencia que la Biblia y la Torah están prácticamente ausentes de la escritura de Cixous ya que “*l'histoire biblique ne fait pas place à la femme: c'est en cela qu'elle est étrangère à une écriture féminine. La Bible, selon Cixous, n'est ni plus ni moins qu'une autre histoire de subordination et d'exclusion de la femme sans espoir d'issues ou même sans beaucoup de tentatives d'issues contestataires*”, y recuerda que, en esta línea, Cixous escribía: “*Je connais mal l'histoire juive. J'ai lu la Bible... Dans la Bible je n'ai jamais trouvé de sujet d'identification*” (Motard, 1992: 54). Recientemente esta carencia ha quedado compensada en *La fiancée juive* en la que, como ya hemos indicado, el *Cantar de los Cantares* funciona como un verdadero intertexto. Igualmente *Messie* (1996) posee una velada alusión al Antiguo Testamento.

relectura de la historia, que, desde la crítica a la consolidación del falocentrismo por Hegel, Nietzsche y Freud, y desde la formación filosófico-psicoanalítica de Cixous, produce un discurso poético e intelectual al mismo tiempo sobre la mujer, sobre el cuerpo, sobre la sexualidad y sobre la historia.

Cixous recurre, incluso, al “mito real”, como es el caso de Sakundeva, en su obra teatral *La prise de l'école de Madhubai*. En Sakundeva -la Phoolan Devi real, que pasó de reina de los bandidos a diputada en las últimas elecciones de la India- se reúnen las injusticias y vejaciones sufridas por la mujer a lo largo de los tiempos: la exclusión de la cultura, el abandono de la familia, las humillaciones, torturas y violaciones -sufridas en ella por parte de los privilegiados hindúes de las castas altas-, la persecución.

Las figuras femeninas aparecen así entre los mitos y las metáforas originando un universo femenino plural, lleno de significados y orquestando una sinfonía de voces.

C) La tercera vía de ruptura en la “re-presentación” de la imagen femenina se produce a través del lenguaje. El lenguaje convierte a la mujer en sujeto y destruye su representación como imagen, como forma.

Si en el primer apartado observábamos que la mujer aparecía en su desmembración y su pluralidad -como símbolo, por otra parte, del ser escindido que se construye continuamente- uno de los elementos con que se la representaba fragmentariamente era el de la voz.

La palabra, el lenguaje, cobra así en Cixous una dimensión inusitada -propia por otra parte de la escritura textual. Mientras que los personajes se difuminan el lenguaje se convierte en verdadero protagonista del texto.

Si bien no existen apenas, como hemos visto, retratos femeninos, descripción de la belleza de la mujer -salvo en las referencias culturales intertextuales- serán abundantes los “retratos” de las palabras, de su sonoridad. De ahí los juegos del lenguaje, juegos léxicos y fonéticos, los neologismos, que ya fueron puestos de manifiesto en nuestro citado estudio y al que remitimos por el breve espacio de que disponemos.

La belleza del paraíso de la niñez pasa por la madre, el pecho, la leche, la miel, el agua femenina; por las palabras llegamos a la belleza de las cosas.

Toucher le coeur des roses: c'est la manière-femme de travailler: toucher le coeur vivant des choses, être touchée, aller vivre dans le tout près, se rendre par de tendres attentives lenteurs jusqu'à la région du toucher, lentement se laisser porter, par la force d'attraction d'une rose, attirée jusqu'au sein de la région des roses, se laisser donner par les choses ce qu'elles sont au plus vivant d'elles-mêmes (Cixous, 1986: 122).

Observamos así la importancia de los sentidos que, incluso, llega a determinar, como recuerda Ciplijauskaitė (1988: 184-5) el modo de presentación de los personajes:

Et Begonia entre belle comme une pomme, reinette, continuant toujours à exister belle, charnue, colorée, brillante de présence, merveilleusement quotidienne. [...] avec son parfum, Begonia ouvre l'espace devant elle et faisant du présent autour d'elle, comme ferait une voix en train de chanter. Et on pouvait entrer dans sa sphère à la vanille si on voulait bien (Cixous, 1982: 134).

La naturaleza produce una explosión significativa de colores y aromas⁹:

⁹ Ver a este respecto Guégan, 1988: 163-5. Del mismo modo, para la naturaleza como metáfora de la mujer en Cixous, ver pp. 257-62.

Frui! Fait une joie. Frui est le fruisson qui fait une joie en jouissant et s'offrant à jour, dans le dépliement lent vif lent de ses pétales. Frui est l'infime musique du dépliement. Toute joie est dépliement. Frui est une fleur que j'ai eu tout à coup aux lèvres au jardin d'Esse -El jardín de "Essais" de su infancia. *Une fleur-mot.* (Cixous, 1980: 141)

Las palabras son altamente evocadoras y con los juegos de palabras la evocación alcanza un segundo grado, se produce un *surplus* de significación que conforma la riqueza textual de Hélène Cixous. Así, entre los numerosos ejemplos, "*L'Orient m'atterre*" de *Portrait du Soleil* (1973: 29) remite a una segunda proposición: "*l'orient, ma terre*", o los "*fanthommes*", "*battre des elles*" o su espléndida obra *Vivre l'orange* en donde *oran-je* se convierte en una metáfora de las raíces del yo.

Los desplazamientos metafóricos y metonímicos son frecuentes en la escritura de Cixous y producen una plenitud semántica en su prosa poética. Así, queremos concluir afirmando que la verdadera belleza que Cixous nos transmite en sus textos es la belleza del significante.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CALLE-GRÜBER, Mireille (1996). "La vision prise de vitesse par l'écriture", *Littérature*, 103, 79-93.
- CIPLIJASKAITE, Biruté (1988). *La novela femenina contemporánea (1979-85). Hacia una tipología de la narración en 1ª persona*. Barcelona: Anthropos.
- CIXOUS, Hélène (1973). *Portrait du Soleil*. París: Denöel.
- CIXOUS, Hélène (1975). *La Jeune née*. París: Union Générale d'éditions, coll. "10/18". Nosotros utilizamos la recopilación española *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura* (Trad. Ana Mn Moix, Myriam Díaz-Diocaretz). Barcelona: Anthropos-Madrid: Consejería de Educación, 1995.
- CIXOUS, Hélène (1978). *Préparatifs de noces au-delà de l'abîme*. París: Des Femmes.
- CIXOUS, Hélène (1980). *Illa*. París: Des Femmes.
- CIXOUS, Hélène (1982). *Limonade, tout était si infini*. París: Des Femmes.
- CIXOUS, Hélène (1986) "L'approche de Clarice Lispector", *Entre l'écriture*. París: Des Femmes.
- CIXOUS, Hélène (1990). "De la scène de l'Inconscient à la scène de l'Histoire: Chemin d'une écriture". En *Hélène Cixous. Chemins d'une écriture*. Françoise Van Rossum-Myriam Díaz-Diocaretz (eds.). Amsterdam: Rodopi- París: P.U.V., 15-34.
- CIXOUS, Hélène (1995). *La Fiancée juive*. París: Des Femmes.
- CIXOUS, Hélène (1996). *Messie*. París: Des Femmes.
- DEFROMONT, Françoise (1990). "L'épopée du corps". En *Hélène Cixous. Chemins d'une écriture*. Françoise Van Rossum-Myriam Díaz-Diocaretz (eds.). Amsterdam: Rodopi- París: P.U.V., 91-98.
- GUÉGAN-FISHER, Claudine (1988). *La cosmogonie d'Hélène Cixous*. Amsterdam: Rodopi.
- MOI, Toril (1988). *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra.
- MOTARD-NOAR, Martine (1992). *La fiction d'Hélène Cixous. Une autre langue de femme*. Lexington: French Forum Publishers.
- SANTELLANI, Violette (1990). "Femme sans figure et figures de femmes". En *Hélène Cixous. Chemins d'une écriture*. Françoise Van Rossum-Myriam Díaz-Diocaretz (eds.). Amsterdam: Rodopi- París: P.U.V., 149-61.