La pícara Justina a la luz de la 'teoría' de *parler-femme* de Luce Irigaray

Patricia D. Zecevic, University of Glasgow

> Nosotras las mujeres, que tenemos un sexo de nuestro propio género, carecemos de un Dios en quien participar, un lenguaje para compartir y para llegar a ser. Definido como la oculta, a menudo oscura sustancia-madre del lenguaje de los hombres, nos falta nuestro *sujeto*, nuestro *sustantivo*, nuestro *verbo*, nuestros *predicados*: nuestra oración simple, nuestro ritmo básico, nuestra identidad morfológica, nuestra encarnación genérica, nuestra genealogía.[1]

Tal vez el pasaje más destacado en que la heroína epónima de *La pícara Justina* expresa su frustración ante su incapacidad de articular su yo ('de hablar su identidad') como mujer y en el lenguaje que ella hereda como un 'speaking-subject' viene en el Capítulo 4, Libro 4 en la ocasión de su casamiento con Lozano.[2] 'Mirábanse unos a otros, y luego todos me miraban a mí'.[3] No pudiendo tolerar las miradas fijas de sus hermanos, ella se acomoda en el arca que contiene su herencia, y, tratando de serenarse, afirma: '¡Yo soy! ¿No me conocéis? ¿Qué me miráis?' (p.457). Atrapada en la insoportable mirada masculina de sus hermanos, la histeria de Justina puede verse como una reacción a la disyunción entre, por un lado lo que ella parece ser en los ojos masculinos (una apariencia que, como persona que funciona en el mundo, tiene forzosamente que adoptar) y por otro lado, la realidad de su yo, como ella lo intuye e intenta expresarlo, por medio de una retórica que es un extraño precursor de aquella bosquejada por la 'teoría' de *parler-femme* de Luce Irigaray.

En esta ponencia intentaré demostrar que muchas de las más importantes técnicas narrativas empleadas en *La pícara Justina* son precisamente aquellos recursos retóricos que, según Luce Irigaray, están a disposición de las mujeres para hacerse eco de su identidad en una cultura patriarcal. Para Irigaray, el patriarcado, o lo que ella llama la 'cultura de entre-hombres', es una construcción histórica, y como tal, susceptible a cambio.[4] Tal cambio, a su parecer, es deseable, además de necesario, porque sin él las mujeres seguirán siendo absorbidas como varones inferiores en el orden falo-logocéntrico dominante, y por lo tanto seguirán siendo excluidas como sujetos igualmente válidos y cocreadores de cultura. Las consecuencias para la sociedad en general de lo que Irigaray llama nuestro orden simbólico-social sexualmente indiferente (pero en realidad masculino) están bien proyectadas y analizadas en su trabajo. Su obra, por lo tanto, dirigida en primer lugar a las mujeres, pretende explorar

AIH. Actas XII (1995). Actas XII. AIH. «La pícara Justina» a la luz de la 'teoría' de ... PATRICIA ZECEVIC.
Centro Virtual Cervantes

cómo la mujer (aparentemente condenada al silencio en el orden simbólico actual mediado por un lenguaje y un discurso masculino) puede, no obstante, hacer una tentativa de articular su propia identidad como sujeto femenino, por muy insuficiente y por muy indirectamente que esto se lleve a cabo. O sea, Irigaray, como Justina se propone inscribir a la mujer material.

Su *parler-femme* se refiere a la posibilidad de que la subjetividad femenina pueda ser expresada por medio de la lengua, a diferencia del meta-lenguaje masculino que se define como discursivo y teórico: 'sencillamente no hay modo de darles pruebas de 'speaking (as) woman'; se habla, pero no en meta-lenguaje'.[5] *Parler-femme* se compara con la inmediatez dinámica de la 'enunciación' en el proceso psicoanalítico, en el cual no sólo el inconsciente, sino también el sexo pueda llegar a expresarse. Pero *parler-femme* no es exclusivamente una descripción psicolingüística. Expresa también el verdadero dilema de las mujeres en la actual situación, el hecho de que su posición como objeto ya es dada; y que el desafío real para ella es entrar en la lengua como sujeto por derecho propio, como sujeto epistemológico en términos de Irigaray: 'Su economía es la de los *entre-sujetos*, y no la de la relación sujeto-objeto'. Al referirse a la lengua como casa y hogar en términos imaginarios y simbólicos, Irigaray sostiene que las mujeres están sin casa ni hogar en el orden simbólico dominado por el hombre, que ellas necesitan su propia 'house of language'. Porque, según ella: 'una representación válida de [su] genealogía es una condición esencial para la construcción de su identidad'.[6] O sea, una genealogía o lenguaje por parte de la madre, una genealogía materna, es un requisito previo para asegurar que las mujeres lleguen a ser sujetos de discurso, porque sólo en este momento puede pagarse la llamada 'deuda a la madre', aquella deuda que es el reconocimiento de que la economía discursiva actual está construida sobre la supresión de 'el potencial subjetivo de las mujeres en sistemas de intercambio, y en los medios de comunicación y creación'.[7]

La *entereza* de Justina, que tan tenazmente lucha por defender, es, como sugiere la palabra, no su virginidad en el sentido masculino excesivamente estricto y parcial (lo 'sexual en el sentido estricto' que dice Irigaray), o sea, un valor de cambio entre hombres, sino más bien es 'su fidelidad a su identidad femenina y genealogía', su derecho a decir no.[8] En la obra de Irigaray la estrategia para crear un orden simbólico femenino en términos generales parece ser doble: primero, la intervención, para infiltrar y desatar el sistema discursivo abriéndolo y revelando sus fundamentos secretos, su inconsciente; una tarea difícil porque, como indica Irigaray: '¿cómo podemos introducirnos en una sistematicidad tan impenetrable?'; y segundo, recodificar, para que una vez que se haya abierto un espacio para mujeres en el discurso dominante pueda construirse una 'house of language' a fin de asegurar un lugar propio para las mujeres en el orden simbólico.[9]

AIH. Actas XII (1995). Actas XII. AIH. «La pícara Justina» a la luz de la 'teoría' de ... PATRICIA ZECEVIC.
Centro Virtual Cervantes

Teniendo esto en cuenta, Irigaray elabora una serie de recursos retóricos que pueden ser explotados por mujeres con el propósito de construir una 'house of language' que podría, al menos hasta cierto punto, dar expresión a su identidad. Central a esta tentativa es el tropo *mímesis*, una estrategia intencional que consiste en adoptar la ego-identidad masculina y su punto de vista ideológico, y al parodiarlo más o menos, señalar por medio de una diversión del modelo masculino, una identidad femenina. El motivo de *residuos* o *carencia* indica lo femenino, según Irigaray, en el sentido de que representa lo que está fuera del discurso. Así que a la mujer le corresponde simbolizar esta falta, creando con ello un espacio para el valor de lo que ha sido excluido. Irigaray identifica tópicos masculinos sobre las relaciones entre mujeres (por ejemplo la envidia, la rivalidad, etc.) como síntomas inevitables de las mismas condiciones en que la posición de la mujer como residuo o carencia ya es dada. Tales versiones estereotipadas y misóginas de la psicología femenina indicarían, en realidad 'impulsos sin cualquier posible representante o representación'.[10] El resultado de estos impulsos sin mediación alguna es 'una *confusión* de identidad entre ellas';[11] su condición está caracterizada por una *multiplicidad* relacionada con la imagen de la *mucosidad* como marca de lo femenino 'no pensado y por lo tanto no teorizado':[12] 'Esta mucosidad, en su *tacto* (touching), en sus propiedades impediría la transcendencia de un dios ajeno a la carne, de un dios de una verdad estable e inmutable'.[13] La patología, por lo tanto, para Irigaray, está localizada no en la mujer, sino en el discurso mismo.

Otras marcas de la especifidad femenina en la obra de Irigaray son una identidad fluida, no lineal, caracterizada por puestas en marcha de procesos, umbrales, y pasajes entre espacios, todo ello sugestivo de movimiento dinámico. Además ella recomienda rechazar el 'either-or' (el 'o lo uno, o lo otro') de la especifidad masculina, y la estrategia de revelar el prejuicio sexual (subyacente) de la mitología de nuestra cultura,[14] al insertar una lectura alternativa, y de ese modo inscribir el material femenino y así impide, por muy provisional que sea, que el discurso dominante vuelva a ocupar este espacio.

El imaginario masculino está estructurado, según Irigaray, por un único patrón, el falo. Ella problematiza la cuestión de la medida por medio de una preocupación compensatoria por la calidad y diferencia, marcada con el género femenino, como un modo de evaluación alternativo. Para ella, según Whitford, 'los hombres y las mujeres son ontológicamente *inconmensurables*, no pueden, excepto por la reducción de un sexo al otro, ser medidos como aproximaciones menores o mayores del Uno'.[15] A su modo de ver, hay una necesidad de que las mujeres tengan un espejo propio también; no para comprobar su apariencia-para-otros, sino un espejo que les refleja una imagen que las afirma en su subjetividad autónoma, para-sí-mismas, no meramente en su exterioridad, para-otros.[16] De un modo parecido, su concepto de *retouche* para describir la

AIH. Actas XII (1995). Actas XII. AIH. «La pícara Justina» a la luz de la 'teoría' de ... PATRICIA ZECEVIC.
Centro Virtual Cervantes

auto-afección de las mujeres (basado en los 'dos labios') 'presupone pluralidad, multiplicidad, y un modo de ser 'en contacto' que se diferencia del modo discursivo fálico'.[17]

Las mujeres, nos dice Irigaray, son nómadas, no poseídas legalmente; su 'living house' debería moverse con ellas, ellas necesitan escaparse de las propiedades en que han sido legalmente encerradas por la genealogía paternal.[18]

En el capítulo titulado 'La Heredera Inserta' que trata de la muerte de la vieja bruja morisca, Justina, al tratar de expresar lo que *es*, dice lo que *no es*: 'No soy yo moza de los ojos cebolleros, como otras que traen la canal en la manga y las lágrimas en el seno, y en queriendo llover, ponen la canal y arrojan de golpe lágrimas más gordas que estiércol de pato' (p.415). Ella rechaza claramente el papel de la 'man-made-woman'; y sin embargo emplea precisamente ese tópico tradicional de los 'ardides femeninos' para, de un modo indirecto, obligar al alguacil a verla como única y legítima heredera de la herencia de la vieja. Esta estrategia indirecta consiste en una mezcla eficaz de lágrimas y retórica emocional al dirigirse ella a la vieja muerta a beneficio de los oídos del alguacil : '¡Ay mi señora abuela! ¡Ay abuela mía! [...] ¿Y qué haré yo sin vos? [...] ¡Mucho debo a Dios, que ya que a esta pobre la llevó Dios todos sus hijos y nietos, quedó sola esta triste nieta suya para cubrir sus ojos!' (p.413). Aquí no tenemos un 'either-or' ('o lo uno, o lo otro') del imaginario masculino, sino más bien un 'tanto-como'; es decir, un ejemplo memorable de lo que Luce Irigaray llama *mímesis*. Porque al lector o lectora se le hace evidente que la postura paradójica que adopta Justina aquí no es *sólo* por razones tácticas, prácticas, sino más bien es expresiva de una más honda ambivalencia sentida por Justina. Ella quiere claramente a la vieja 'diablesa', y esto en respuesta al amor que la vieja tiene por ella: 'Estábamos como madre y hija, y [...] me quería bien la diablo de la vieja' (p.408). Además, este amor mutuo es también mutuamente beneficioso, como nos demuestra claramente el marcado énfasis en 'hacer bien' y 'querer bien' en ambas direcciones al describir la relación entre ellas, por ejemplo: 'si la hice bien, fue por la natural obligación que tiene cada cual a querer bien a quien le hace bien' (p.408). En efecto, se podría con bastante razón traducir 'insertada' por 'inscrita', ya que de un modo específicamente Irigarayano, Justina se siente heredera en un sentido más profundo que el meramente legal; la verdadera heredera de esta vieja sabia. De hecho, la sugerencia de que ella *es* la 'heredera forzosa' de la vieja morisca, cristaliza en el texto con el uso de 'forcejar', 'forcejaban', 'forzado', y 'necesitada' (p.415) para describir las lágrimas que Justina vierte a pesar de sus esfuerzos por no llorar. Siguiendo a Irigaray, se podría decir que Justina, nómada y sin casa ni hogar hasta este momento, encuentra su hogar en el orden simbólico genealógico que Irigaray afirma como condición del acceso a la subjetividad de la mujer.

AIH. Actas XII (1995). Actas XII. AIH. «La pícara Justina» a la luz de la 'teoría' de ... PATRICIA ZECEVIC.
Centro Virtual Cervantes

La siguiente cita son los últimos seis versos de un símile prolongado en que imponentes, imperceptibles, y misteriosos procesos naturales, tales como el cordero que se adhiere al pecho de la madre, se asemejan a la manera en que Justina reclama su herencia.

> De la misma suerte y sin que se entienda,
> Justina, hecha nieta de la muerta vieja,
> Se pega a la sangre, pecunia y hacienda.
> Y sin tener gana, a gritos se queja;
> En mañas y hacienda hereda a la muerta,
> Por eso se llama la heredera inserta. (p.410)

Dada la sensación de un acontecimiento natural y trascendente a que estas comparaciones invitan, y dado el hecho de que nos dicen que esta obra de la naturaleza está acompañada por gritos involuntarios de queja, está claro que la retórica implica un orden subyacente de un (traumático) parto simbólico. La referencia a que la vieja va a dormir a pesar de la tormenta 'porque ella no temía nada destos *embarazos*' (p.410; mi énfasis) sostiene esta perspectiva.

En la descripción de los sucesos inmediatamente previos a la muerte de la vieja hay un énfasis retórico en los movimientos restringidos que conllevan umbrales y etapas transicionales, tanto internos: '[no pude] acabar con mi fiel corazón que dejase de dar aldabadas a la puerta de mi imaginación, el cual, por instantes, las daba a las puertas de mi alma', como externos: 'Levantéme y vestíme, y fui al aposento de la vieja por salir de la inquietud que me atormentaba' (p.411). Incluso la muerte misma se ve como necesariamente una transición de un estado al otro, pues Justina entra en el cuarto en el momento en que la vieja está 'dando la última bocada' (p.411), y en la frase siguiente la ve muerta ya. Apenas muerta la vieja, Justina, hasta este momento atormentada por el miedo y la ansiedad, experimenta una inmediata y significativa transformación, caracterizada por la pérdida de miedo y alusiones a nuevos comienzos, todo un proceso que resulta en que ella ve la casa con ojos de propietaria: 'comencé a ensanchar el corazón y mirar la casa con ojos señoriles, y tras esto, comencé a hacer libro nuevo y trazar una buena vida tras una mala muerte (p.411). Seguramente que no sería cuestión de pretender demasiado si viésemos aquí precisamente la definición de lo femenino como proceso dinámico que Irigaray tanto enfatiza, dando como resultado la creación de un nuevo discurso, una 'house of language', la elaboración de un libro nuevo en palabras de Justina.

La reacción de Justina ante la llegada del funcionario cuya tarea es ocuparse del negocio de la herencia entretanto aparecía el heredero 'según los derechos disponen' (p.412), es explotar el 'silencio forzoso' de Irigaray y no decir nada, descuidando de ese modo la ley patriarcal, y 'al descuido' tomando posesión de la herencia de la Vieja: 'Entró el alguacil, pero yo

AIH. Actas XII (1995). Actas XII. AIH. «La pícara Justina» a la luz de la 'teoría' de ... PATRICIA ZECEVIC.
Centro Virtual Cervantes

no me turbé, y de propósito no le quise decir cosa alguna del ser yo nieta de la difunta, sino al descuido y como cosa asentada, entablé mi hecho' (pp.412–13). El hecho de que Justina proceda como si su identidad como nieta de la difunta fuera 'cosa asentada' obtiene la respuesta deseada del alguacil, quien igualmente 'como cosa asentada' la trata 'como única nieta y heredera', y no solamente se abstiene de crear impedimentos, sino pronuncia públicamente 'esta pobre doncella es la heredera' (p.413). O sea, Justina asume de tal modo el mando de la situación que consigue que la ley patriarcal la declare única heredera, de manera que tanto de palabra como en la práctica ella hereda lo que es suyo. Como tan orgullosamente nos cuenta en el Cápitulo 2, Libro 2 con relación a su linaje hablador, la diferencia entre sus antepasados y ella consiste en que mientras ellos hablaban cuando se lo pedían, ella 'a los oficios mudos hago parleros' (p.111). Y lo que la permite ocupar esta posición de poder es precisamente sus 'tretas y eficacia en el hablar' (p.414), o, en los términos de Irigaray, su habilidad para *parler-femme*.

En el tono confesional que tan a menudo adopta al dirigirse directamente al lector, Justina hace valer sus derechos a los doscientos ducados del legado de la vieja refiriéndose al abuso que sufrió a manos de su padre, indicando así que la lógica que aquí está en juego es la de la compensación:

> De verdad te digo que sólo por haber vencido el torrente del alegría y forzado el alma a llorar en ocasión tan sin ocasión, merecí los doscientos ducados, porque te doy mi palabra que desde el día que mi padre me imprimió el jarro en las costillas [...] mis ojos no se habían desayunado de llorar (p.415).

Lo que Luce Irigaray llama 'la deuda a la madre' se paga al menos a la hija. Por lo tanto, en un ademán de toma de poder, Justina, hecha juez, y empleando el lenguaje del discurso legal, pronuncia en su propio favor: 'me hice poseedora inquilina, como dicen los escribanos' (p.414). O sea, el lenguaje masculino está así obligado a reconocerla como sujeto epistemológico, aquí como una persona en el sentido legal. Su 'empowerment' es de verdad una hazaña de la política sexual, de la sexualidad política.

El día de su boda, Justina se pinta como una mártir aparentemente silenciada, y sometida a ser peinada e ir 'tocada [...] al gusto de muchos' (p.460). Hablar, aunque sea solamente para protestar por ser pinchada en las sienes con un alfiler, se equipara con ser persona en el sentido jurídico: 'había de callar, porque diz que las novias no han de abrir la boca [...] como si la novia no fuese persona el día que se casa' (pp.460–1). Justina es librada de las manos de su madrina, a quien llama 'la bada', y de sus vecinas por la mujer del corregidor, quien insiste que 'me dejasen a mí a mis solas tocarme a mi gusto, que era muy justo' (p.461).

AIH. Actas XII (1995). Actas XII. AIH. «La pícara Justina» a la luz de la 'teoría' de ... PATRICIA ZECEVIC.
Centro Virtual Cervantes

En términos de Irigaray, Justina se libra para tener una existencia propia, para poder esta en con*tacto* consigo misma. De un modo parecido, hay en el texto numerosos ejemplos de cómo Justina demuestra la naturaleza simplística y reductiva de lo que Irigaray llama estabilidades falocéntricas 'either-or'. Por ejemplo, cuando describe a su amado Lozano ella declara su intención *no sólo* de decir las 'gracias y partes de mi novio' (p.452), sino también sus 'tachas'. Su uso de la palabra 'partes' aquí para describir sus talentos, sus cualidades sugiere que ella quiere pintarlo como una persona íntegra (como en la expresión escocesa 'a man o' pairts', literalmente un hombre de partes, o sea de integridad) y por tanto real, porque 'aunque más digan de un hombre que es como un oro, nunca es oro acrisolado' (p.452). De este modo Justina, como Irigaray, hace equivaler la tacha o carencia con lo femenino, aquello que se excluye del discurso masculino, pero que sin embargo es necesario para una imagen íntegra (y saludable) que es conforme con la realidad.

Una de las imágenes más potentes en *La pícara Justina* que demuestra gráficamente la posición de la mujer en el imaginario socio-cultural, porque combina tanto la idea de *multiplicidad* como 'una condición común y alienante' para las mujeres que aún no han logrado acceso a la subjetividad, como también la de *mucosidad*, es la ciudad de limpias y bellas plazas y calles cuyas afueras son 'una sentina de mil viscosidades' (p.57).[19] Una formulación extraordinariamente sutil de la relación ambivalente de la mujer con el espejo del discurso masculino viene en una escena que sigue al entierro del padre, cuando madre e hijas se turnan para coger a hurtadillas el espejo. La una lo quiere poner a la boca del padre difunto para asegurarse de que no respira más; otra lo coge para comprobar que el clavo (indirectamente del ataúd) está firme; Justina apenas suprime una risilla sofocada y quiere guardar el espejo en el arca so pretexto de que en día de luto un espejo es cosa indecorosa; y finalmente la madre, con la excusa de querer ver si está quebrado, 'se miró a su sabor' y lo manda meter en el arca diciendo a Justina 'ya de poco servirá en esta casa' (p.141). En términos de Irigaray, las mujeres, cada una de un modo individual, simbólicamente destierran la autoridad masculina de su *casa*, al mismo tiempo que se apropian de aquel símbolo de la 'man-made woman' proyectada (el espejo) y lo transforman según su propio gusto: 'De modo que, cada cual por su camino, dio un golpe al espejo, según los méritos de su discreción, y consiguió su gusto' (p.141).

La carencia de identidad individual y la falta de diferenciación con la de la madre y/o con la de otras mujeres que Irigaray identifica como concomitante de la falta de subjetividad de la mujer en el actual orden simbólico se articula en las cavilaciones de Justina sobre por qué las mujeres en general, y ella en particular, tan a menudo se sienten dolidas al no ser miradas por los hombres, y sobre todo por aquellos hombres que las maltratan. Al responder a su propia pregunta sobre por qué las mujeres parecen incapaces así de juzgar por sí mismas los méritos de una persona,

AIH. Actas XII (1995). Actas XII. AIH. «La pícara Justina» a la luz de la 'teoría' de ... PATRICIA ZECEVIC.
Centro Virtual Cervantes

concluye 'ello va en la comadre' (p.226). O sea, con poco o ningún sentido de sí misma, la mujer está sobredependiente de cómo la ven los otros, es decir, los hombres, y esto es evidente en el énfasis marcado en el verbo 'ver' y en el pronombre 'me' en este pasaje, por ejemplo: 'no me miraban [...] en viéndome que me veían' (p.227). Habiendo sido robada por el grupo de estudiantes, y consciente de que 'yo no era la primera robada ni forzada del mundo' (p.183), Justina invoca el mito de la dama-en-peligro del romance de caballería rescatada por sus hermanos, y en un gesto de recodificación de la mitología patriarcal confirma que, en cuanto a la posibilidad de ser rescatada por sus hermanos, sus agresores la robaron a sabiendas de que 'mi rapto y deshonor había de ser vengado con las lanzas de copos y espadas de barro' (p.183). Su cinismo perspicaz con relación a la ideología masculina, o más bien machista, es evidente.

La problematización de la medida, indicativa según sugiere Irigaray, de otro modo de evaluación (femenino) que, en vez de ser fijado en medidas y dimensiones cuantitativas, subraya la calidad y la apreciación de la diferencia cualitativa, se nos presenta muy acertada y cómicamente en la descripción del padre de Justina, Diego Díez, que muere por ser golpeado en la cabeza con medio celemín justo cuando estaba dando una medida insuficiente de cebada. En una reafirmación cómica del lugar común 'quien a hierro mata, a hierro muere' Justina comenta: 'en el medio celemín pecó y allí penó' (p.137). Las connotaciones sexuales en la descripción de todo este episodio no dejan lugar a dudas acerca de los enlaces que aquí se establecen entre el falo y la fijación con la medida. Y por si acaso al lector menos atento se le escapa la conexión, se nos dice claramente que a su padre le entierran 'con el rasero en la mano' (p.138), o sea con un palo redondo y grueso usado para rasar áridos. Además, esta obsesión con la cantidad medida se presenta como patológica, pues su padre muere 'sin gastar un comino en su enfermedad' (p.137).

Por supuesto que nada de lo dicho hace evidente lo que es un texto oscuro y de notoria dificultad. Tal como la obra de Irigaray, su opacidad demanda cierta proyección e identificación imaginaria, un esfuerzo por parte del lector/de la lectora por tratar de interpretar la totalidad, de desenmarañar el enigma. Pero la referencia a las ideas de Irigaray hace asequible, al menos en mi opinión, lo que a primera vista puede parecer del todo insondable. Tomen, por ejemplo, el primer pasaje de la novela: 'Un pelo tiene esta mi negra pluma. ¡Ay, pluma mía, pluma mía! ¡Cuán mala sois para amiga, pues mientras más os trato, más a pique estáis de prender en un pelo y borrarlo todo!' (p.53). No es necesario recurrir a una imitación freudiana vulgar al descubrir una alusión al falo-logocéntrico en el discurso inicial que entabla con su plauma. Su pluma es, después de todo, del género femenino, una ambivalencia que comparte con mucha de la retórica de esta novela. Pero el hecho de que la pluma, al escribir, borra a causa del pelo (¡masculino!) tiene que ser una representación simbólica del modo en que las tentativas de enunciación,

AIH. Actas XII (1995). Actas XII. AIH. «La pícara Justina» a la luz de la 'teoría' de ... PATRICIA ZECEVIC.
Centro Virtual Cervantes

tomando el término de Irigaray, de la 'speaking-woman', o mejor dicho de la mujer que escribe, de la 'writing-woman', se frustran al ser enmarañadas, enredadas en el discurso patriarcal. La pluma de Justina, símbolo de su toma de poder e instrumento de su *parler-femme*, igual que sus lectores-interlocutores, asume una multiplicidad de diferentes identidades, de acuerdo con el imaginario femenino que, según Irigaray, tiene las marcas morfológicas del cuerpo femenino, especificamente, una pluralidad y una identidad fluida, no lineal: 'porque para de lejos, me servía de lanza; para de cerca, de trompa de elefante; para en pie, de azote, y para asentado, de sceptro' (p.206), toda una serie de identidades que le proporcionan gusto al confundirlos a ellos, sus agresores. Porque el gusto, la satisfacción del deseo, es el señal del imaginario (femenino); y Justina, cuando 'jugaba de rebenque floridamente' (p.206) se recocija de sus cualidades de camaleón, su estilo florido, su habilidad para *parler-femme*, un desafío verdadero a la mirada masculina reductiva e instrumental, que no logra captar la calidad dinámica de la especifidad femenina.

Como mucha de la obra de Irigaray, Justina desde el principio entra en diálogo, primero con su pluma y después con sus interlocutores y lectores, un diálogo lleno de tirantez y ambivalencia, al intentar ella examinar lo que son obviamente sus propias motivaciones conscientes y semi-conscientes: 'Mas ya querréis decirme, pluma mía, que el pelo de vuestros puntos está llamando a la puerta y al cerrojo de las amargas memorias de mi pelona francesa' (p.56). Una ilustración en particular resume el dilema que afronta Justina en su papel de mujer-escritora, y se trata del cuento interpolado de los Reyes Católicos. Isabel, como mujer, incapaz de hablar directamente con el rey para decirle que él está cometiendo una equivocación, se pregunta en voz alta lo que dirían las malvas al lado del camino si ellas fuesen las únicas que pudieran hablar; una pregunta a que ella misma da la respuesta con un juego de palabras: 'en esta ocasión [no supieran ...] decirnos [...] otra cosa, sino mal vas' (p.54). Imposibilitada de asumir el 'yo' discursivo por sí misma, Isabel, como Justina, se ve obligada a hablar indirectamente y en *parler-femme*, es decir, al repetir mecánica y miméticamente su propio nombre con todas sus connotaciones del blando, empalagoso, y melindroso femenino de la 'man-made woman' que no puede hablar de sí misma en meta-lenguaje, la planta abre el espacio literalmente *mal-vas*, y al hacerlo, sutilmente adopta el 'yo' discursivo implícito en la forma tú. Además, se trata aquí del sujeto epistemológico de Irigaray, la mujer deliberadamente histérica, quien por medio de la mímesis táctica, expresa su opinión, y dice a su marido, al hombre, que él está cometiendo una equivocación.

Tal vez, pues, no sería ir demasiado lejos ver en las continuas alusiones a su calvicie a la edad de cuarenta y ocho años cuando escribe el libro, más que simplemente el resultado de la sífilis, o de la retribución divina por la vida pecadora que ha llevado. Podía ser más bien que esta *mímesis*

AIH. Actas XII (1995). Actas XII. AIH. «La pícara Justina» a la luz de la 'teoría' de ... PATRICIA ZECEVIC.
Centro Virtual Cervantes

de lo que es normalmente característico de la madurez avanzada masculina, es una señal de que Justina, al perder su 'crowning glory', su hermosa cabellera, al menos en los ojos masculinos, ha logrado por lo menos un aspecto que indica una trascendencia, aunque tras grandes pérdidas, de la insípida identidad 'melindrosa', que toda su carrera ha disputado.

NOTAS

1 Luce Irigaray, *Sexes et parentés* (Paris: Editions de Minuit, 1987), p.83.
2 *Ibid.*, p.211.
3 Francisco López de Úbeda, *La pícara Justina*, editado por Bruno Mario Damiani (Madrid: Porrúa Turanzas, 1982), p.457.
4 'El patriarcado' es definido por Irigaray como 'un respecto exclusivo para la genealogía de los hijos y los padres, y la competición entre hermanos' (*Sexes e parentés*, p.202).
5 Luce Irigaray, *This Sex Which Is Not One*, traducido por Catherine Porter y Carolyn Burke (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1985), p.144.
6 Luce Irigaray, *Je, tu, nous: Toward a Culture of Difference*, traducido por Alison Martin (Londres: Routledge, 1993), p.24.
7 *Ibid.*, p.16.
8 *Ibid.*, p.19.
9 Luce Irigaray, 'The power of discourse and the subordination of the feminine', *The Irigaray Reader*, editado por Margaret Whitford (Oxford: Basil Blackwell, 1991), p.124.
10 Irigaray, *This Sex*, p.189.
11 Irigaray, *Ethique de la différence sexuelle* (París: Editions de Minuit, 1984). p.66; mi énfasis.
12 Irigaray, *Parler n'est jamais neutre* (París: Editions de Minuit, 1985), p.302.
13 Irigaray, *Ethique*, p.107.
14 'Una de las principales expresiones de lo que ordena una sociedad en un momento dado' (*Je, tu, nous*, p.24).
15 Margaret Whitford, *Luce Irigaray: Philosophy in the Feminine* (Londres: Routledge, 1991), p.210. Esta es una guía útil al pensamiento Irigarayano (aunque se permite excepciones en los pormenores).
16 Irigaray, *Sexes*, p.77–8.
17 Burke, Carolyn (1981), 'Irigaray through the looking glass', *Feminist Studies* 7 (2), p.303; citado por Whitford en *Irigaray*, p.172.
18 Irigaray, *Parler*, p.266.
19 Whitford, *Irigaray*, p.83.

AIH. Actas XII (1995). Actas XII. AIH. «La pícara Justina» a la luz de la 'teoría' de ... PATRICIA ZECEVIC.
Centro Virtual Cervantes

AIH. Actas XII (1995). Actas XII. AIH. «La pícara Justina» a la luz de la 'teoría' de ... PATRICIA ZECEVIC.
Centro Virtual Cervantes

AIH. Actas XII (1995). Actas XII. AIH. «La pícara Justina» a la luz de la 'teoría' de ... PATRICIA ZECEVIC.
Centro Virtual Cervantes

AIH. Actas XII (1995). Actas XII. AIH. «La pícara Justina» a la luz de la 'teoría' de ... PATRICIA ZECEVIC.
Centro Virtual Cervantes