

María José García Oramas

Las mujeres y su goce: del silencio al lenguaje fecundo



Universidad Veracruzana

Esta obra se encuentra disponible en Acceso Abierto para copiarse, distribuirse y transmitirse con propósitos no comerciales. Todas las formas de reproducción, adaptación y/o traducción por medios mecánicos o electrónicos deberán indicar como fuente de origen a la obra y su(s) autor(es). Se debe obtener autorización de la Universidad Veracruzana para cualquier uso comercial. La persona o institución que distorsione, mutile o modifique el contenido de la obra será responsable por las acciones legales que genere e indemnizará a la Universidad Veracruzana por cualquier obligación que surja conforme a la legislación aplicable. La Universidad Veracruzana no será responsable por cualquier distorsión de los datos que se tomen de la obra.

LAS MUJERES Y SU GOCE:
DEL SILENCIO AL LENGUAJE FECUNDO

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Sara Ladrón de Guevara

RECTORA

Leticia Rodríguez Audirac

SECRETARIA ACADÉMICA

Clementina Guerrero García

SECRETARIA DE ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS

Octavio Ochoa Contreras

SECRETARIO DE LA RECTORÍA

Édgar García Valencia

DIRECTOR EDITORIAL

LAS MUJERES Y SU GOCE:
DEL SILENCIO AL LENGUAJE FECUNDO

MARÍA JOSÉ GARCÍA ORAMAS



Universidad Veracruzana
Dirección Editorial

Diseño de colección: Aída Pozos Villanueva
Maquetación e imagen de forros: Jorge Cerón Ruiz

Clasificación LC:	HQ1190 G376 2015
Clasif. Dewey:	612.022
Autor:	García Oramas, María José.
Título:	Las mujeres y su goce : del silencio al lenguaje fecundo / María José García Oramas.
Edición:	Primera edición.
Pie de imprenta:	Xalapa, Veracruz, México : Universidad Veracruzana, 2015.
Descripción física:	69 páginas : fotografías ; 23 cm.
ISBN:	9786075024233
Materias:	Feminidad (Filosofía). Feminidad (Filosofía) en la literatura. Subjetividad.
DGBUV 2015/48	

Las fotos de Francesca Woodman son cortesía de George y Betty Woodman

Primera edición, 20 de noviembre de 2015

D. R. © Universidad Veracruzana
Dirección Editorial
Hidalgo núm. 9, Centro, CP 91000
Xalapa, Veracruz, México
Apartado postal 97
diredit@uv.mx
Tel./fax (01228) 818 59 80; 818 13 88

ISBN: 978-607-502-423-3

La publicación de este libro se financió con recurso del PROFOCIE 2014

Impreso en México
Printed in Mexico

A Lucía, Camilo y Martín

A Lula

INTRODUCCIÓN

EL SIGLO XX HA PASADO A LA HISTORIA como el siglo de las mujeres. Y es que en el pasado milenio ellas se convirtieron en las principales protagonistas gracias a su irrupción en el escenario social logrando reivindicar sus derechos políticos, sociales y reproductivos e incrementando el número de líderes femeninas en puestos de poder en la política, en las empresas, en la educación, en la cultura. Es también en ese siglo cuando, de manera destacada, surgen los estudios de género, aportando importantes elementos al análisis acerca de las condiciones de desigualdad y de falta de reconocimiento social a las mujeres a lo largo de la historia, que dan cuenta de las múltiples formas de opresión que han padecido y recuperando sus aportes al desarrollo social y científico, mismos que durante siglos fueron invisibilizados, devaluados y borrados de la memoria colectiva.

Lo anterior también ha sido terreno fértil para el desarrollo de nuevas teorías encaminadas a comprender el devenir subjetivo de las mujeres, desde nuevos referentes que ponen en cuestión postulados falocéntricos que concebían al ser humano como un solo sujeto, el masculino, cuando en realidad se trata de, por lo menos, dos: masculino y femenino. En este sentido, es notorio que ya desde la lingüística, en el caso concreto de la lengua española pero también de algunas otras, no exista una denominación femenina correlativa al sujeto, tal como “la sujeto” o “la sujeta”, cuando sería lo que correspondería en función de las leyes gramaticales que la rigen. Notorio es también el cambio de sentido que esta palabra tiene en su acepción femenina.

Así, sin posibilidades de ser nombrada en tanto sujeto activo, agente de su propio devenir, las mujeres se han visto impedidas a acceder al conocimiento sobre el mundo en general y sobre sí mismas en particular, puesto que el modelo universal de lo humano, si bien se pre-

senta como neutro, en realidad es masculino, atribuyendo a la feminidad el lugar del vacío, del misterio y de la carencia de posibilidades de significación. La formulación de una subjetividad femenina propia ha quedado silenciada frente al oscurantismo con que se ha representado simbólicamente a las mujeres negándoles con ello cualquier vía de acceso hacia lo más profundo de su ser, a su propio psiquismo y a su deseo, incapacitándolas para develar sus propios misterios.

Por fortuna, intelectuales contemporáneas como Luce Irigaray y Julia Kristeva han desarrollado nuevas propuestas teóricas, desde una perspectiva transdisciplinaria que replantea los postulados sobre la subjetividad femenina heredados por sus ancestros varones –muchos de ellos quizá geniales pensadores y, sin embargo, hombres de su tiempo–, que han permitido avances significativos en la comprensión del devenir subjetivo de las mujeres. Gracias a este avance han podido ir saliendo del laberinto identitario y del soliloquio existencial en donde han sido colocadas a lo largo de los siglos.

Los saberes acumulados a lo largo del llamado *siglo de las mujeres* han permitido deshistorizar una historia de subordinación femenina construida durante milenios a partir del *habitus*, es decir, de las marcas integradas de los modelos sociales y culturales impuestos por el contexto sociohistórico, que han pasado por generaciones tanto a hombres como a mujeres, todos y todas insertos en un orden simbólico de dominación masculina, como así lo ha denominado Pierre Bourdieu.¹

La emergencia de estos nuevos saberes, propiamente femeninos, ha permitido, así mismo, ir reinstaurando nuevas genealogías femeninas para restablecer una cadena de transmisión del conocimiento entre mujeres, de una generación a la otra, lo que favorece tanto la construcción colectiva del saber como la de modelos identificatorios propios que promuevan nuevas formas de subjetividad femenina más libres y crea-

1 P. Bourdieu, *La dominación masculina*, trad. de Joaquín Jordá, Anagrama, Barcelona, 2000.

doras. De esta manera, las mujeres pueden ir desujetándose de una concepción biológica esencialista y de dictámenes culturales falocéntricos, ambos alienantes, para reconocer su legítimo derecho a ser y devenir mujeres, a transitar por este mundo desde su propio goce, con las limitaciones y las posibilidades que ello necesariamente conlleva.

En este ensayo se tiene la intención de introducir nuevos elementos a la reflexión, siempre inacabada, sobre la subjetividad femenina, a partir de la singularidad de las mujeres mediante el análisis de obras íntimas de algunas de ellas, mujeres geniales, quienes, al igual que muchas otras a lo largo de la historia, buscaron desentrañar sus propios misterios para decir algo, si no todo, sobre sí mismas. Estas mujeres crearon nuevas posibilidades de significación sobre su propia subjetividad considerando sus sueños, sus ventanas, sus espejos, sus amores. Genios gemelos, como las denominara Carolina Coronado,² poeta española del siglo XIX, que ahondaron en las profundidades de su ser y de su propio deseo desde el indescifrable goce que de él deriva, recorriendo incansablemente nuevos senderos para desentrañar los misterios de su experiencia vital como sujeto mujer, siempre en búsqueda de su verdad subjetiva suspendida en el vértigo y en la angustia, en el sufrimiento, pero también en la plenitud.

Ellas no claudicaron en el incansable esfuerzo por conocer más de sí mismas explorando esa energía vital que mueve al sujeto en su búsqueda permanente de la verdad denominada *inquietud de sí*, precepto griego que Michel Foucault³ analizara a profundidad y que hace referencia a la acción del sujeto racional hacia la verdad mediante la preservación, a lo largo de la vida, de un tiempo y de un espacio para ocuparse de sí.

Tal y como lo discutiré a lo largo de esta obra, la “inquietud de sí” constituye una llave de acceso, particularmente para las mujeres, para

2 C. Coronado, “Los genios gemelos. Primer paralelo: Safo y Santa Teresa de Jesús”, *Semanario pintoresco español*, 1850.

3 M. Foucault, *La hermenéutica del sujeto*, FCE, México, 2006.

devenir sujeto a través de un movimiento permanente de deconstrucción, construcción y reconstrucción subjetiva, generando nuevos saberes propiamente femeninos que les permiten transitar del silencio hacia la palabra fecunda y con ello vislumbrar nuevos horizontes de libertad y autonomía.

I. LA SUJETO MUJER

MICHAEL FOUCAULT Y “LA INQUIETUD DE SÍ”

LOS CAMINOS DE ACCESO AL CONOCIMIENTO, incluido el conocimiento de sí, han estado vetados para las mujeres desde tiempos remotos. El precepto griego *gnothi seauton*: “conócete a ti mismo,” vía privilegiada de acceso a la verdad del sujeto humano, era un camino reservado para los hombres.

Con el correr de los siglos, el pensamiento occidental siguió justificando la incapacidad de las mujeres tanto para el desarrollo científico como para el conocimiento de sí mismas a partir del supuesto de su condición natural “deficiente,” y del enigma que, para los hombres, ha representado una condición humana diferente a la de sí mismos. También Sigmund Freud, creador del psicoanálisis, reconocía, en sus últimos años, su propia incapacidad para comprender la complejidad de la subjetividad femenina: “He aquí la gran incógnita que no he podido resolver, a pesar de mis treinta años de investigación sobre el alma femenina: ¿qué es lo que quieren las mujeres?”⁴ Resulta claro que su modelo de psiquismo humano, monosubjetivo y centrado en la masculinidad, no le alcanzará para dar cuenta de la subjetividad femenina.

Años más tarde, Jacques Lacan, uno de sus más destacados seguidores, retomaría los trabajos sobre feminidad iniciados por Freud, dándoles *una vuelta en espiral* al postular que El Hombre es quien representa al sujeto humano universal y es el poseedor del significante simbólico del poder, el falo. Por ende, “La Mujer no existe” puesto que, así en mayúscula, es únicamente el hombre quien detenta el símbolo universal de lo humano. La Mujer no es, pues, generalizable y sólo

4 S. Freud, “La Feminidad”, *Obras completas*, Amorrortu, Buenos Aires, 1932.

puede ser comprendida en cada caso singular, una a una. Las que existen son las mujeres, en minúscula, en plural.

Al carecer de significante en el mundo simbólico, La Mujer no puede decir nada sobre su propia experiencia subjetiva, porque su deseo no está todo en el mundo simbólico, sino que algo de sí siempre se escapará a cualquier posibilidad de significación. Y si bien por esta misma razón las mujeres pueden trascender el mundo simbólico en un más allá de este mundo de lógica fálica, al carecer del significante que las pueda nombrar, ni en este mundo ni en ese otro posible podrán decir nada al respecto de su propia constitución femenina, lo que las deja irremediablemente atrapadas en sus propios misterios, condenadas a permanecer en el silencio, a menos que quieran transgredirlo mediante el grito. Es por esto que para Lacan la pregunta freudiana sobre *¿Qué es lo que quieren las mujeres?* sólo se transformará en otra interrogación: *“¿Qué desea una mujer?”*⁵ “Nuestras colegas, las damas analistas [continúa Lacan], ¿qué nos dicen de la sexualidad femenina? No todo. Es muy notable. Ellas no han hecho avanzar ni un ápice la cuestión de la sexualidad femenina. Debe haber una razón interna, ligada a la estructura del aparato del goce”.⁶

Vemos cómo para este autor las mujeres no pueden decir nada sobre sí mismas dada su propia condición psíquica. Sin embargo, en uno de sus últimos seminarios titulado *Aun*, abordará los enigmas de la feminidad a través de la experiencia mística de éxtasis que narran algunas mujeres como Santa Teresa de Ávila y Hadewijch de Amberes, a partir de su concepción del deseo como motor del aparato psíquico del ser humano. El deseo se apunala en la falta constitutiva del ser humano, quien nace prematurizado, es decir, incapaz de sobrevivir por sí mismo y es, por tanto, un ser incompleto, atravesado por la falta. A diferencia de Freud, quien consideraba que la pulsión podía satisfacerse, para

5 Jacques Lacan, *El Seminario 20 Aun*, Paidós, México, 1962.

6 *Ibid.*, p. 25.

Lacan no hay para el humano posibilidad de satisfacción, sólo de goce, es decir, de placer y sufrimiento simultáneos; la satisfacción completa es siempre inalcanzable. Este goce que deriva de la falta constitutiva tiene, a su vez, una doble cara: el goce masculino, todo fálico, y el goce femenino, no todo fálico. El goce masculino es todo fálico porque puede ser experimentado y nombrado mientras que el otro goce, el femenino, al no ser simbolizable en tanto carece de significante, aunque puede ser experimentado nunca podrá ser nombrado. A lo más, se experimenta en los límites de la existencia porque es un goce en la existencia, de todo o nada, de vida y muerte subjetiva. La mujer tampoco puede regular su goce, pues la sobrepasa y aniquila en tanto sujeto. Es por esta razón que las mujeres necesitan regular sus experiencias subjetivas mediante el encuentro con un otro masculino, el único capaz de poner límite a su deseo, ya que él sí puede simbolizarlo.

La experiencia de éxtasis permite a algunas mujeres, destacadamente a las místicas, experimentar, al límite de la existencia, este otro goce, regulado por *al menos uno* más allá *del falo*, que es Dios. Pero, de nuevo, lo único que pueden hacer frente a esta experiencia vital es callarla o gritarla, como lo plantea Pascale Melà,⁷ discípulo de Lacan. El enigma permanece.

Puesto que las mujeres no cuentan con soportes de simbolización que pongan límites a su deseo, su experiencia subjetiva desde este *otro* goce más allá del falo es innombrable y las coloca irremediamente en el silencio y en el grito, en el vértigo y en el abismo: entre el todo y la nada, el lleno y el vacío, en los bordes de la vida y la muerte subjetiva. Al sucumbir, sin reparos, ante ese otro goce y sin palabras para poder nombrarlo, se colocará en el cuerpo como una experiencia de plenitud y agonía simultánea en los confines de este mundo, tal como lo experimentan las místicas.

7 P. Melà, "El grito de la santa", *La psicosis en el texto*, Manantial, Barcelona, 1955.

Desde el pensamiento lacaniano, la historia de las mujeres deriva siempre en el drama, siguiendo la tragedia griega de Antígona, como también lo discute Paul Laurent-Assoun,⁸ pues consiste en la elección de seguir su deseo –lo que necesariamente implica transgredir los dictámenes sociales impuestos por los hombres, por lo cual se enfrentará al castigo; en el caso de Antígona, en acompañar a su hermano a la tumba y ser enterrada en vida, o bien, renunciar a su deseo y aceptar las reglas de un otro masculino siguiendo los dictámenes sociales impuestos por una cultura toda fálica–; aceptar que su hermano fuese exhumado sin los rituales propios a su condición de realeza.⁹ Ella eligirá lo primero.

Sin embargo, la legítima pregunta de las mujeres sobre sí mismas y su deseo, lejos de constituir un acto siempre fallido o de mera transgresión al orden imperante como lo planteara Lacan, o bien de significar una recurrente “obsesión por la identidad”, como lo consideró años más tarde Jacques Derrida,¹⁰ ha sido, por el contrario, el verdadero sendero de acceso a la verdad con el que las mujeres han contado para devenir sujeto de su propio deseo.

En efecto, como lo plantea Michel Foucault,¹¹ “la inquietud de sí”, referida a la acción del ser humano de ocuparse de sí, como vía privilegiada de acceso a la verdad y al conocimiento, es una noción fundamental que habrían de recuperar, particularmente las mujeres, para acceder a nuevas prácticas de construcción subjetiva.

Siguiendo a este autor, el precepto del Oráculo de Delfos *gnothi seauton*, “conócete a ti mismo”, considerado como el pilar de la historia del pensamiento occidental sobre la cuestión de las relaciones entre el sujeto y la verdad, es, en realidad, una especie de subordinación al pre-

8 P.-L. Assoun, *Freud et la femme*, Payot, París, 1995.

9 Para una discusión más profunda del tema ver J. Butler, *El grito de Antígona*, Paidós, Madrid, 2000.

10 E. Roudinesco y J. Derrida, *De Quoi Demain?, Dialogue*, Champs Flammarion, Fayard, Francia, 2001.

11 M. Foucault, *op. cit.*

cepto de la *Epimeleia heautou*, “inquietud de sí”, que es una noción griega mucho más compleja y rica y que, aunque después se perdió, tuvo una prolongada vigencia en toda la cultura griega.

Por excelencia, la misión socrática consistió en recordar a los atenienses la importancia de ocuparse de sí mismos: “todo hombre [ahora habremos de incluir también a las mujeres] debe ocuparse día y noche y a lo largo de toda su vida de su propia alma” y en ello consiste el precepto de la “inquietud de sí”, lo que no implica un mero trabajo reflexivo sino, fundamentalmente, una acción que transforma al sujeto en su relación con la verdad. Al respecto, dice Foucault:

En síntesis, en la verdad y en el acceso a ella hay algo que realiza el sujeto mismo, el ser mismo del sujeto que lo transfigura. Creo que podemos decir lo siguiente: para la espiritualidad, un acto de conocimiento jamás podría en sí mismo y por sí mismo lograr dar acceso a la verdad si no fuera preparado, acompañado, duplicado, consumado por cierta transformación del sujeto, no del individuo sino del sujeto mismo en su ser de sujeto.¹²

La inquietud de sí actúa como una “especie de aguijón que debe clavarse allí, en la carne de los humanos, que debe hincarse en su existencia y es un principio de agitación, un principio de movimiento, un principio de desasosiego permanente a lo largo de la vida”.¹³

De esta manera, tal y como lo presentaremos a lo largo de este trabajo recorriendo algunas obras íntimas de mujeres singulares, geniales y creadoras, a la luz de las propuestas teóricas de autoras contemporáneas como Luce Irigaray y Julia Kristeva, postularemos que la inquietud de sí es un proceso de acceso al conocimiento de sí que –si bien no implica arribar a una verdad definitiva sobre quién es una– ciertamente

12 *Ibid.*, p. 34.

13 *Ibid.*, pp. 37-38.

posibilita transitar del silencio al lenguaje fecundo, siempre suspendidas en el constante devenir sobre sí, en el no ce(x)sar de la pregunta sobre sí, es decir, en el siempre inacabado proceso de construcción subjetiva en tanto seres sexuados.

LUCE IRIGARAY: ÉL, UNO Y CONCRETO, ELLA, MÚLTIPLE Y FLUIDA

Para Luce Irigaray la teoría de la feminidad de Freud y Lacan se sustenta en el paradigma falocéntrico de lo humano del uno, paradigma monosubjetivo que borra al dos, a la mujer como sujeto. Partiendo del hecho de que la diferencia sexual es universal puesto que atraviesa a todos los seres humanos en todas las culturas, Irigaray plantea la necesidad de transitar hacia el paradigma alternativo del dos, de la diferencia, lo que implicaría una verdadera revolución cultural en tanto la filosofía occidental ha sido dominada por siglos por el paradigma del uno y de la igualdad, es decir, del otro del uno, de la mimesis.

El paradigma alternativo de la diferencia representa a la subjetividad humana como relacional y no sólo como biológica y cultural. El dos no permite el absoluto y por ende la diferencia conlleva la necesidad de respetar el misterio de lo desconocido: el otro, quien es irreductiblemente diferente a sí; un más allá de lo visible, de aquello que es perceptible por los sentidos y por la conciencia. La imposibilidad de “sumarse” o “desaparecer” en el otro deviene, entonces, al igual que la falta constitutiva, en una fuente de deseo y de humanidad que no puede ser abolida por ninguno de los dos sujetos de la diferencia sexual y que obliga al sujeto a articular su existencia en el mundo en relación con el otro en un encuentro fecundo donde el ser humano, hombre y mujer, encontrará un sendero de libertad y creatividad propios a su humanidad.

Al igual que Pierre Bourdieu, Irigaray considera que es necesario repensar el lugar de las mujeres en el mundo simbólico, que ciertamente es un mundo de dominación masculina, ya que se sustenta en

estructuras masculinas hegemónicas de pensamiento y de lenguaje. Al respecto, Bourdieu afirma: “El hombre (*vir*), que es un ser particular, se ve como ser universal (*homo*), quien tiene el monopolio, de hecho y de derecho, de lo humano (es decir, de lo universal), que se halla socialmente facultado para sentirse portador de la forma completa de la condición humana”.¹⁴

Para Irigaray, este mundo simbólico monosubjetivo ha borrado de la historia las aportaciones de las mujeres a la vida cultural y social, desconociendo los valores que la feminidad brinda a la sociedad y a la cultura, tales como la lógica cíclica de la vida, la fecundidad, la creatividad, el lenguaje dialógico y el poético. Interesada en el lenguaje y la erogeneidad femenina, en su obra titulada *Ese sexo que no es uno* (1977), revisa las posturas clásicas respecto al significado de la diferencia a partir del cuerpo y la diferencia entre los órganos masculinos y femeninos, así como de la experiencia de placer erótico entre hombres y mujeres. A partir de ahí, replantea las consideraciones falocéntricas sobre el cuerpo de mujer que, a diferencia del cuerpo del hombre, quien es “uno y concreto”, es “múltiple y fluido”. Así, mientras para el hombre la erogeneidad corporal se concentra en un solo órgano: el pene que responde a una lógica lineal de búsqueda de satisfacción, para las mujeres, por el contrario, se trata de una erogeneidad múltiple y fluida.

A través de un discurso femenino que parte de referentes propios, Irigaray plantea un diálogo corporal donde “los labios se hablan entre sí,” donde la sangre fluye permanentemente dando luz a todos los colores a través de un cuerpo que puede experimentar múltiples posibilidades de placer desde sus diversas zonas erógenas; cuerpo susceptible de compartir su propia experiencia vital con aquellos elementos de la naturaleza con los que comparte la mecánica de sus fluidos y el ciclo vital en un tiempo circular, cósmico y no lineal como el que rige a los varones. Si bien es cierto que las ideas de Irigaray acerca de

14 P. Bourdieu, *op. cit.*, p. 40.

la erogeneidad femenina múltiple y fluida han resultado polémicas, puesto que, para algunas autoras, en especial para las llamadas antiesencialistas como Judith Butler,¹⁵ se sustentan en una noción de la feminidad *esencialista*, es decir, que plantea una subjetividad femenina única, universal e invariable del ser de las mujeres partiendo de la idea de un cuerpo naturalmente predeterminado para la gestación, anulando otras posibilidades de significación del cuerpo, considero que es relevante colocar la cuestión de la diferencia donde ella lo hace, es decir, desde referentes femeninos –incluyendo el cuerpo– para con ello romper con la cosmovisión occidental de un mundo monosubjetivo que, al no reconocerla, no permite a las mujeres el acceso a nuevas formas de subjetividad.

En este sentido, al aportar nuevos elementos sobre la constitución femenina, lo que Irigaray pretende es sacar a las mujeres del silencio y del laberinto subjetivo donde han sido colocadas en la historia, sin por ello necesariamente reivindicar una posición esencialista y predeterminada de su propia subjetividad. Por el contrario, moviéndolas de la posición de objeto sexual, portadoras de un cuerpo para la satisfacción del Otro, Irigaray las ubica ahora como sujetos dialógicos capaces de hablar y dialogar, en primera instancia, con el propio cuerpo para, desde allí, ser capaces de desarrollar nuevos lenguajes poéticos y creativos, porque así como el cuerpo femenino es fecundo y da vida dentro de sí, las mujeres también cuentan con mejores posibilidades de ser fecundas y creativas en su propia experiencia vital.

Al partir del reconocimiento del carácter dialógico del cuerpo femenino, plasmado en sus primeras obras, la línea de pensamiento de Luce Irigaray se vuelca desde entonces en afirmar la necesidad de transitar hacia el paradigma de la diferencia mediante dos vías principales: la refundación del lenguaje vigente para construir colectivamente un

15 J. Butler, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, trad. de Mónica Mosour y Laura Manríquez, Paidós, Madrid, 2001.

lenguaje dialógico y la revalorización de las genealogías femeninas para el restablecimiento de la doble genealogía, lo que permita reconocer los aportes de las mujeres a la vida colectiva.

Respecto de la refundación del lenguaje, Irigaray considera que la alienación ligada al género persiste a causa de la falta de códigos civiles y de instituciones que beneficjen a las mujeres, notablemente el lenguaje que funciona como uno de los principales medios de producción de sentido y rige los códigos de las relaciones sociales desde un carácter sexista, aun cuando, en el discurso social, se presenta como neutral cuando, en realidad, como toda construcción humana, el lenguaje es un fenómeno histórico que se modifica culturalmente y que hasta ahora ha privilegiado los valores masculinos sobre los femeninos.

La transformación del lenguaje vigente, con anterioridad codificado y que aparece como neutro –pero que en realidad no lo es en tanto responde a la lógica de un solo sujeto: el hombre–, consiste en crear uno nuevo basado en el diálogo a dos sujetos irreductiblemente diferentes: hombre y mujer. Es necesario crear un nuevo lenguaje que no sea normativo ni de mera transmisión de información, sino de diálogo entre dos seres diferentes que crean juntos nuevas significaciones; lenguaje que favorece el acto mismo de ir hablando, en el presente y más desde el verbo que desde el sustantivo; que no se da tampoco en el soliloquio femenino o en el silencio y el grito, en la penumbra de los propios laberintos sino, por el contrario, que se crea desde el intercambio fecundo entre dos seres diferentes, para compartir y descifrar con los/as otros/as lo existente, mediante formas creativas y no pasivas de comunicación. Lenguaje para, finalmente, *hablar con* en vez de *hablar de*. De lo que se trata la vía del amor, dice Irigaray, es de un trabajo conjunto hacia el diálogo y la construcción de espacios de encuentro entre sujetos diferentes, pero fieles a su propia subjetividad:

Necesitamos escuchar al otro desde su hablar presente, desde su irreductible diferencia, buscando la manera en que podemos corresponderle pero guardando fidelidad a nosotros mismos. Lo que está en

juego en la vía del amor es, pues, otra escenografía de la relación con el lenguaje, diciendo, hablando, dialogando.¹⁶

Respecto a la revalorización de las genealogías femeninas para el restablecimiento de la doble genealogía, Irigaray plantea que al igual que el carácter sexuado de nuestra cultura se manifiesta en la utilización de un lenguaje que privilegia lo masculino, las imágenes sociales de hombres y mujeres que se nos presentan como neutras en realidad reflejan al hombre como ciudadano, como representante del poder civil y religioso y a las mujeres como un bien de uso sexual al servicio del hombre. De esta manera, la ausencia de representaciones simbólicas femeninas que no muestren a la mujer como un simple objeto sexual, como un bien de consumo para los hombres promueve, así mismo, la separación de hombres y mujeres entre sí, particularmente a la madre de la hija, cuando la relación madre-hija es vital no sólo en la construcción identitaria del sujeto mujer sino en la transmisión de valores como la reciprocidad, la acogida, el respeto por la preservación de la vida y la naturaleza.

Esta falta de imágenes con las cuales identificarse implica para la niña, en su desarrollo subjetivo, una alienación en relación con su identidad como mujer puesto que carece de modelos femeninos sobre los cuales construir su propio devenir de tal manera que, desapareciendo la feminidad en el mundo simbólico, la niña queda sola, alienada de sí misma en la lengua, la familia y la cultura, su cuerpo se disocia de su palabra y el placer de su lenguaje. Queda, pues, privada de mediaciones culturales que le ayuden a referirse a su propio género. De ahí la importancia de la revaloración de los aportes que brindan las mujeres a la vida cultural, social y civil y de la restitución de la doble genealogía.

16 L. Irigaray, *The Way of Love*, Routledge, Londres-Nueva York, 2010, p. xi. (La traducción es mía.)

JULIA KRISTEVA: UNA A UNA, LA SINGULARIDAD Y LA GENIALIDAD FEMENINA

Al igual que Luce Irigaray, Julia Kristeva ahondará en las vías de exploración abiertas por Lacan para comprender la feminidad, en su caso poniendo el acento en las mejores capacidades con que cuentan las mujeres para la creación artística derivada precisamente de ese goce otro que le permite a la mujer, al no estar toda en el mundo simbólico, la genialidad creativa y el despliegue de su singularidad.

En su obra titulada *El genio femenino*, de 1998, Kristeva aborda el tema de la subjetividad femenina analizando, una a una, la obra de mujeres geniales, quienes fueron capaces de trascender la condición de inferioridad que les fue impuesta en el orden cultural de hegemonía masculina imperante, siguiendo para ello, al igual que Antígona, los dictámenes de su propio deseo, transgrediendo los límites fijados por las leyes masculinas para, de esta manera, poder construir nuevas subjetividades femeninas geniales, singulares y creativas.

Kristeva, al igual que Cornelius Castoriadis¹⁷ considera que la cuestión del ser humano y de su subjetividad ha de ser abordada en razón de su complejidad considerando que no existe un único e invariable camino a seguir para devenir sujeto(a). En este sentido, el advenimiento del(a) sujeto(a) puede no realizarse siempre, ni de la misma manera ni de forma automática. El advenimiento de la subjetividad sólo se consigue ejerciendo un trabajo permanente, nunca acabado, sobre uno(a) mismo(a), como también lo plantea Foucault y como lo han hecho a lo largo de la historia las genios mujeres.

El ser humano no nace sujeto, sino lo deviene como producto de una historia que, si bien lo marca, puede transformar mediante el ejercicio de su voluntad y de su capacidad para reflexionar, para afirmarse e

17 C. Castoriadis, "El sujeto hoy", *El psicoanálisis, proyecto y elucidación*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1992.

invertirse a sí mismo(a) de nuevas maneras creativas. Cada sujeto se posicionará pues, de manera singular, frente a su condición humana siendo así capaz de trascender el sexo biológico y los dictámenes de la cultura a la que pertenece.

En otra de sus obras, *Las nuevas enfermedades del alma*, de 1996, Kristeva también argumentará que precisamente porque la mujer no está toda atrapada en el mundo fálico del lenguaje, es más apta para desarrollar sus capacidades creadoras y, por ello, una a una, las mujeres, en lugar de concebirse como seres castrados o sometidos al lenguaje imperante, habrían de reconocerse en su carácter único y creativo. Ello les permitirá decir algo, si bien no todo, sobre sí mismas, en el ejercicio de construcción de su subjetividad desde referentes propios, tales como el lenguaje poético, musical, gráfico, etc.; es decir, a través de nuevos y diversos derroteros de significación en este mundo y no en otro más allá, siempre reconociendo el carácter inacabado de su condición humana.

En este sentido, para las mujeres: “La revolución tiene el sentido de una resurrección,” afirma Kristeva, en el sentido en que la transformación cultural comienza consigo mismas ya que habrán de recorrer un complejo camino de deconstrucción subjetiva para reconstruirse y crear nuevas formas de advenimiento como sujetos de su propio deseo. A diferencia del niño, para la niña las vicisitudes en su devenir mujer no transitan por la lógica de “tener o carecer”, sino por la del vacío y el lleno, del todo y la nada propios a su goce, y si bien no hay un significante para explicarlo, en inglés sí existe una palabra para aproximarse a la complejidad del todo/nada que enfrenta el sujeto barrado mujer: *whole/hole* (lleno, vacío), cuya imagen es el medio círculo, el vientre materno: lleno hacia adentro, vacío hacia afuera.

Y si bien es cierto que el deseo, para todo ser humano, necesita de regulación en aras de la convivencia social como lo planteara Freud, la transgresión es subjetivamente fundacional, en especial para las mujeres, porque para poder devenir como sujeto necesitan preservar por lo

menos algo de sí fuera de los límites que impone la cultura de tal forma que las mujeres devienen geniales justo cuando no se someten a ningún tipo de regulación masculina, cuando no sucumben ante las limitaciones impuestas por un orden hegemónico masculino, con lo cual devienen seres excepcionalmente creativos, como lo demuestran las genios femeninas, genios gemelos.

II. LAS GENIOS GEMELOS Y SUS OBRAS ÍNTIMAS

EN 1848, CAROLINA CORONADO, poeta española del romanticismo, escribía: “Safo busca la muerte en los mares, Teresa en la horrible penitencia que quebranta su cuerpo, y las dos sucumben al vértigo que las domina. Ambas desean morir”.¹⁸

Las *genios gemelos*, como las denomina Coronado, fueron, al igual que ella misma, mujeres geniales que en distintas épocas y latitudes experimentaron, y a veces sucumbieron, a ese otro goce, *vértigo que las domina deseando morir*. Explorando sus obras, sobre todo las más íntimas, es posible ir desentrañando, a partir de su propio discurso, los caminos que recorrieron para ir develando su propia experiencia subjetiva y singular como mujeres. Ellas se ocuparon de sí e iniciaron un recorrido vital de búsqueda de su verdad desde el precepto griego de “la inquietud de sí”, lo que les permitió trascender al silencio al que la sociedad de su tiempo quiso someterlas y a restablecer la doble genealogía femenina.

Las obras íntimas de las geniales mujeres que analizaré reflejan su imperiosa necesidad de reconstruirse a sí mismas recreando un discurso subjetivo propio, aun en su melancolía y, en algunos casos, en medio de perturbaciones mentales por las que quizá desearon morir y lo lograron. Pero no se irían de este mundo sin antes decir algo, a partir de nuevos lenguajes, sobre sí mismas, allanando con ello el camino de otras mujeres para lograr su propia resurrección subjetiva. Así, una a una, a través de la poesía, de la imagen fotográfica o bien de la narración de un sueño, de un amor perdido o de una mudanza interior, las genios gemelos de las que hablaré narran el recorrido que llevan a cabo desde

18 C. Coronado, *Los genios gemelos. Primer paralelo: Safo y Teresa de Jesús*, Div. Prov. Badajoz, España, 2001.

su propio ser y su goce en tanto experiencias de éxtasis, de amor total; de espejo y ventana, con el fin de poder mirarse a sí mismas y de experimentar una verdadera metamorfosis subjetiva, condición necesaria para que la sujeto pueda acceder a la verdad y al advenimiento de la propia subjetividad.

Me referiré a cinco obras íntimas de cinco mujeres que narran su recorrido singular de construcción subjetiva. La selección de estas mujeres no deriva del reconocimiento con que cuenta la calidad artística de su obra ni de su importancia en la historia del arte. Las he escogido porque a través de ellas reconozco los derroteros de su experiencia subjetiva, más allá de la época en la que les tocó vivir, de la corriente artística que desarrollaron y de su influencia en la comunidad científica y artística. Lo que pretendo es brindar algunos ejemplos de mujeres geniales y singulares de tal suerte que ello me permita analizar desde un nuevo ángulo las subjetividades femeninas y los caminos que otras mujeres, a partir de su legado, podemos recorrer para devenir, como ellas, mujeres más libres y creadoras.

Me referiré a Sor Juana Inés de la Cruz y a su obra *Primero sueño*, como una experiencia de autoconocimiento y de éxtasis; a Alejandra Pizarnik y a su poema “Caminos del espejo” como experiencia de reconstrucción subjetiva; a Alfonsina Storni y a su libro *Poemas de amor* como vivencia de amor total; a Francesca Woodman y a su serie fotográfica titulada *On being an Angel* (Siendo un ángel), como ejemplo de metamorfosis subjetiva en el devenir de niña a mujer; y, finalmente, haré alusión al poema de una joven poeta contemporánea, Alejandra Ilhuitzi Tena, titulado “Desde la quietud observo mi mudanza”, que alude también al proceso de transformación corporal de una adolescente; joven poeta de actualidad que nos permite reflexionar sobre las formas de restablecer la doble genealogía.

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ, *PRIMERO SUEÑO,*
DE LA EXPERIENCIA DE ÉXTASIS¹⁹

... quedando a la luz más cierta
el mundo iluminado y yo despierta.

SOR JUANA, *El Sueño*

COMO LO HE VENIDO DISCUTIENDO, para Lacan en tanto el goce otro, goce femenino no es simbolizable ya que carece de significante, las mujeres no pueden decir nada sobre sí ni regular su deseo que inevitablemente las sobrepasa. Para ello requerirán siempre de un hombre, todo fálico, que lo regule y le ponga límite; en el caso de las místicas, de Dios, el único hombre más allá del falo. Sin embargo, Sor Juana Inés de la Cruz, en los propios términos de ese otro goce que las mujeres pueden experimentar con más facilidad, es capaz de narrar su propia experiencia de éxtasis como placer y sufrimiento simultáneo en los límites de la existencia no para fundirse con un otro masculino, regulador del propio deseo, sino para autoconocerse y enfrentarse a su propio ser ante la nada, ante la propia falta que constituye la esencia de su humanidad como sujeto femenino.

En su obra titulada *El Sueño*, de 1691,²⁰ Sor Juana narra lo que he interpretado como una clara experiencia de éxtasis desde el goce femenino, misma que nos permite ahondar en los avatares de la subjetividad femenina, pues como lo planteara en su tiempo Octavio Paz: “Si hay un temperamento femenino en el más furioso sentido del término, ese es Sor Juana” (1982: 33).²¹

19 Una versión de este artículo fue publicada en *Tramas, Subjetividad y Procesos Sociales*, revista de la UAM-X, núm. 24, pp. 27-39, México, 2006.

20 Sor Juana Inés de la Cruz, *El Sueño*, 2a. ed., ed., introd., prosif. y n. de Alfonso Méndez Plancarte, UNAM, México, 1988.

21 O. Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, Seix Barral, Barcelona, 1982.

Sor Juana Inés de la Cruz, considerada hoy en día como una de las primeras y más grandes figuras literarias de América Latina, como la máxima exponente de la literatura barroca en lengua castellana y también como la primera escritora feminista en el Nuevo Mundo, escribe *El Sueño* pocos años antes de morir, en 1695. Esta singular obra ha sido analizada e interpretada de múltiples maneras, ya sea por su belleza poética o por su erudición filosófica y científica,²² pero lo cierto es que en el punto en que todos los analistas coinciden es en el hecho de que ésta representa el texto más íntimo y personal de Sor Juana, dado que ella misma así lo manifestara en su *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*: “no me acuerdo haber escrito por mi gusto, si no es un papelito que llaman *El Sueño*”.²³

Además de ser una de las máximas representantes de la literatura universal, en tanto figura mística y ser humano excepcionalmente genial, Sor Juana se nos presenta en su sueño no como una histérica ni como una santa o una iluminada, sino como una singular mujer capaz de experimentar lo *más furioso del temperamento femenino*, es decir, el otro goce, en tanto experiencia existencial frente al acto de conocer, aceptando sus limitaciones pero siendo capaz de ir más allá de la lógica fálica siguiendo su propio deseo, más allá de los límites del mundo simbólico, del silencio y del grito, logrando describir esta experiencia transformándola en poesía, en canción, sin necesidad de referentes masculinos que regulen su propia experiencia existencial.

Si seguimos nuevamente a Octavio Paz, existen muchas diferencias entre las experiencias que narran otras místicas y la narración del sueño de Sor Juana. En principio, y a diferencia de Santa Teresa de

22 Es importante precisar que Alejandro Soriano Vallès, en *El Primero Sueño de Sor Juana Inés de la Cruz. Bases Tomistas*, UNAM (2000), hace un análisis de esta obra desde la óptica de su influencia tomista y considera que *Primero sueño* describe, por un lado, un “sueño externo” en relación con el conocimiento humano y, por el otro, un *otro* sueño, “sueño interno”, su propio e íntimo sueño. Es en esta línea en la que ubico mi interpretación personal de esta singular obra.

23 Sor Juana Inés de la Cruz, *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, Fontamara, México, 1991.

Ávila, quien en *Su vida escrita por ella misma* se ve obligada a escribir su experiencia de “iluminación divina” a instancia de sus confesores –por supuesto hombres y bajo la amenaza del Tribunal de la Santa Inquisición–, *El Sueño* de Sor Juana es la única de sus obras que escribe por gusto y no por encargo. Siempre, desde luego, bajo la misma amenaza de la Inquisición, presente a lo largo de toda su vida y que le valió, al final de sus días, ser obligada, en este caso por su enemigo principal, el arzobispo de México, Francisco de Aguiar y Seijas, a declarar su arrepentimiento y a demostrar su humildad y obediencia renunciando a sus estudios y a escribir para dedicarse al cuidado de los enfermos. Además, tuvo que rubricar todas sus obras como “la más pecadora”.

El Sueño es un poema en el cual Sor Juana describe la peregrinación del alma en las supraesferas lunares, mientras el cuerpo duerme. En esta experiencia y también a diferencia de otras narraciones, el cuerpo es separado de la mente no para perderse en el encuentro con Dios en un goce “fuera de sí misma, abismada, sumida, sin saber, sin ver ni comprender nada más que el ser una con él, gozar con él” como lo narra Hadewijch de Amberes en su *Visión de Dios*, citada por Pascale Melà,²⁴ sino, por el contrario, para experimentar, de manera consciente, la manera en que el alma aborda el acto de conocer, sola ante la inmensidad del universo. Para analizar este texto, que en realidad es bastante extenso, he seleccionado sólo algunas de sus estrofas que, considero, permiten abordar *El Sueño* desde la perspectiva descrita anteriormente.

El alma, liberándose del peso del cuerpo durante el sueño, permite el fluir de la fantasía. Sin embargo, el cuerpo no muere sino que permanece vivo y alerta, como un vigía nocturno, a partir del funcionamiento de órganos vitales como el corazón, los pulmones y el estómago:

El alma, pues, suspensa
del exterior gobierno, –en que ocupaba

24 P. Melà, *op. cit.*

en material empleo,
o bien o mal da el día por gastado-,
solamente dispensa
remota, si del todo separada
no, a los de muerte temporal opresos
lánguidos miembros, sosegados huesos,
los gajes del calor vegetativo,
el cuerpo siendo, en sosegada calma,
un cadáver con alma,
muerto a la vida y a la muerte vivo,
de lo segundo dando tardas señas
el del reloj humano
vital volante que, si no con mano,
con arterial concierto, unas pequeñas
muestras, pulsando, manifiesta lento
de su bien regulado movimiento.
[Sor Juana, 1691: 192-209]

[...] al cerebro enviaba
húmedos, mas tan claros los vapores
de los atemperados cuatro humores,
que con ellos no sólo no empeñaba
los simulacros que la estimativa
dio a la imaginativa
y aquésta, por custodia más segura,
en forma ya más pura
entregó a la memoria que, oficiosa,
grabó tenaz y guarda cuidadosa,
sino que daban a la fantasía
lugar de que formase
imágenes diversas.
[Sor Juana, 1691: 254-266]

La noche de Sor Juana no es, pues, una noche de fusión ni de evasión para perderse a sí misma, sino una noche intelectual, *otro* sueño para mirar la inmensidad con los propios ojos gozando, en tanto ser humano, de la *chispa* que Dios le dio a semejanza de sí gracias a la cual le nace el impulso de subir hacia el cielo, movida por el propio deseo y no llevada ahí obedeciendo la voluntad divina.

Sor Juana describe con singular belleza el placer que experimenta su alma en entera libertad, encumbrada en lo más alto de su sueño:

... haciendo cumbre de su propio vuelo,
en la más eminente
la encumbró parte de su propia mente,
de sí tan remontada, que creía
que a otra nueva región de sí salía.

En cuya casi elevación inmensa,
gozosa mas suspensa,
suspensa pero ufana,
y atónita aunque ufana, la suprema [el alma]
de lo sublunar Reina soberana,
la vista perspicaz, libre de anteojos,
de sus intelectuales bellos ojos,
(sin que distancia tema
ni de obstáculo opaco se recele,
de que interpuesto algún objeto cele),
libre tendió por todo lo criado:
[Sor Juana, 1691: 430-445]

Sin embargo, consciente de las limitaciones de su condición humana, una vez en la cima, el conocimiento no puede comprender toda la riqueza de la inmensidad del universo y retrocede. Como alguien que se expone repentinamente a la claridad de la luz luego de haber estado en

la oscuridad, de esta misma manera el alma se deslumbra ante una visión tan intensa y siente vértigo y duda, ante lo cual se regresa y da marcha atrás, hacia sí misma. No puede enfrentar la luz celestial, pues "... precisamente por mirarlo todo, nada veía [...] porque el exceso produce efectos contrarios en la débil potencia: el cual no puede recibir de nuevo la lumbre del Sol, por hallarse deshabituado, y contra esas ofensas de la luz apela a las tinieblas mismas que antes le eran obscuro obstáculo de su vista..." (Sor Juana, 1691: versión en prosa, 469 y 495).

No por ello el alma se da por vencida y regresa a su punto de partida como un barco de vela que habiendo sido destrozado regresa al mar ya recobrado y, ahora con cautela, estima más conveniente subir de nuevo utilizando un método, obligada por el limitado vigor del intelecto: ir estudiando separadamente, grupo tras grupo, las cosas por categorías para poder comprenderlas en sus relaciones.

Las velas, en efecto, recogidas,
 que fió inadvertidas
 traidor al mar, al viento ventilante,
 –buscando, desatento,
 al mar fidelidad, constancia al viento–,
 mal le hizo de su grado
 en la mental orilla
 dar fondo, destrozado,
 al timón roto,
 a la quebrada entena,
 besando arena a arena
 de la playa el bajel, astilla a astilla,
 donde –ya recobrado–
 el lugar usurpó de la carena
 cuerda refleja, reportado aviso
 de dictamen remisó:
 que, en su operación misma reportado,

más juzgó conveniente
a singular asunto reducirse,
o separadamente
una por una discurrir las cosas
que vienen a ceñirse
en las que artificiosas
dos veces cinco son Categorías::
[Sor Juana, 1691: 560, 570, 580]

Aun dudando pero movida por “esta sed desenfrenada del saber”, el alma continúa hacia delante ya que “no hay amenaza de ningún castigo que baste a remover (o disuadir) el segundo intento, o sea la renovada ambición de la misma hazaña”. Para ello, Sor Juana evoca a Phaeton, el joven humano que no cesó en su desafiante intento de conducir el carro del sol, ni siquiera cuando su padre Apolo le advirtió de los peligros que podría atravesar y quien, al final, terminó arrojado al fondo del mar destrozado por un rayo de Júpiter.

El éxtasis es alcanzado cuando el alma logra finalmente contemplar en toda su magnitud la belleza del Sol, aunque ello no sea más que una experiencia fugaz puesto que las imágenes se van desvaneciendo con la luz del día y el cuerpo comienza a despertar:

Llegó, en efecto, el Sol cerrando el giro
que esculpió de oro sobre azul zafiro:
de mil multiplicados
mil veces puntos, flujos mil dorados
–líneas, digo, de luz clara–, salían
de su circunferencia luminosa,
pautando al Cielo la cerúlea plana;
[...] Consiguió, al fin, la vista del Ocaso
el fugitivo paso,
y –en su mismo despeño recobrada

esforzando el aliento en la rüina-,
en la mitad del globo que ha dejado
el Sol desamparada,
segunda vez rebelde determina
mirarse coronada,
mientras nuestro Hemisferio la dorada
ilustraba del Sol madeja hermosa,
que con luz judiciosa
de orden distributivo, repartiendo
a las cosas visibles sus colores
iba, y restituyendo
entera a los sentidos exteriores
su operación, quedando a la luz más cierta
el mundo iluminado y yo despierta.
[Sor Juana: 1691: 943-949; 959-975]

De esta forma, cuando súbitamente el cuerpo despierta, no lo hace debido a los intensísimos dolores que nos narra Santa Teresa, sino que despierta dulcemente, con la luz del alba cuando el cuerpo necesita de nuevo alimentarse y desperezarse. Coincido con Paz en que Sor Juana “no está buscando llenar la falta con el lenguaje de falsos destellos de luz, sino penetrar en el ser”²⁵ y así “trasciende su destino personal e histórico, logra la victoria frente a la derrota y transforma el silencio en canción”.²⁶

Siguiendo el andar de Sor Juana, resulta claro que gozar del placer que brindan nuestros deseos no libra del sufrimiento que irremediablemente lo acompaña y que el camino que se ha de recorrer hacia el conocimiento de sí misma conduce, como en su sueño, a reconocer los propios límites y alcances, a mirar de frente los fantasmas internos y la

25 O. Paz, *op. cit.*, p. ii.

26 *Ibid.*, p. iii.

realidad externa que nos convoca y que, en muchas ocasiones, oprime. El objetivo es buscar formas de ampliar los propios horizontes de libertad siendo fieles a los propios deseos y sabiendo que es imprescindible recorrer el largo camino hacia arriba que ella nos describe: lleno de peligros y vicisitudes propias de cada historia singular, movidas por esa *chispa* o *centella* que hace único e irrepetible a cada ser humano.

ALEJANDRA PIZARNIK, *LOS CAMINOS DEL ESPEJO*, DE LA (RE) CONSTRUCCIÓN DE LA SUBJETIVIDAD FEMENINA²⁷

37

más allá de cualquier zona prohibida
hay un espejo para nuestra triste transparencia.

6

ella se desnuda en el paraíso
de su memoria
ella desconoce el feroz destino
de sus visiones
ella tiene miedo de no saber nombrar
lo que no existe.

ALEJANDRA PIZARNIK, "Árbol de Diana"

Si, como las mujeres geniales de las que habla Julia Kristeva, el resto de las mujeres lograsen hacer un uso fecundo de sus mejores capacidades para desarrollar su creatividad, sin duda lograrían reconstruir una subjetividad femenina propia trascendiendo la condición de silencio y desconocimiento sobre sí mismas al que se les ha condenado. Tal es el camino recorrido por otra singular y genial mujer: Alejandra Pizarnik,

²⁷ Una versión de este artículo fue publicada en *Clepsydra. Revista de Estudios del Género y Teoría Feminista*, núm. 8 (noviembre), pp. 81-89, Universidad de la Laguna, España, 2009.

poeta argentina nacida en la tercera década del siglo xx, quien a lo largo de su obra nos demuestra que es posible y deseable “desconocer el feroz destino de nuestro silencio” develando las profundidades del propio ser a través de la poesía, proceso al que ella misma denominara como el “peregrinaje sobre sí misma”.²⁸

Alejandra Pizarnik nació en Buenos Aires en 1936. Hoy en día es reconocida como una de las voces más representativas de la Generación del Sesenta y está considerada como una de las poetisas líricas y surrealistas más importantes de Argentina. En 1972, durante el año en que escribió “Caminos del espejo” y mientras pasaba un fin de semana fuera de la clínica psiquiátrica donde estaba internada, falleció a raíz de una sobredosis de seconal.

En su obra *Caminos del espejo*, que he interpretado como un recorrido especular hacia la construcción de una subjetividad autónoma, he convocado a Pizarnik en los términos en los que también lo hace José Manuel Roca,²⁹ es decir en “su cita con Alicia, arando su propio jardín encantado y poseída por las lilas”, porque, si bien es cierto que sus poemas transitan por una infancia y una vida dolorosa, por la muerte y el sufrimiento en noches oscuras de aullar de lobos que al final de sus días la llevó al suicidio, también lo es que, simultáneamente, su deseo la mueve a habitar un jardín propio y encantado donde abunda la luz, las flores, los pájaros, el viento: “He llamado al viento, / le confié mi deseo de ser”.³⁰

Hago un ejercicio de especulación sobre esta autora en el doble sentido del término, es decir, en tanto alude a su transitar por el espejo, pero también al proceso permanente de construcción del saber en tanto

28 A. Pizarnik, “Árbol de Diana”, *Poemas*, Ediciones Papel de Envolver, Argentina, 1982.

29 J. M. Roca, “Alejandra Pizarnik en el velorio del mundo”, *Centro Virtual Cervantes*, Instituto Cervantes, España, 2004-2009, <http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/pizarnik/acerca/roca.htm>.

30 A. Pizarnik, “Peregrinaje”, *Poesía completa (1955-1972)*, Ediciones Papel de Envolver, Argentina, 2000.

búsqueda de creación de sentido nunca acabado y lo que espejo es que su verdad poética nos dice que es posible refundar el lenguaje y que, en este ejercicio, las mujeres pueden devenir sujetos de su propio deseo.

La relación de Pizarnik con el lenguaje fue intensa y creativa, tanto que para algunos autores ella desarrolla un intenso *narcisismo del lenguaje* en el intento constante de escudriñar su yo: “Nada sino yo, este yo que muere [...] mi horrible, mi tenebroso amor a mi yo”.³¹ Pizarnik es, pues, una poeta que muere viviendo y vive muriendo en las profundidades del ser, entre la palabra y el silencio y, en este sentido, su suicidio se ha interpretado de diversas formas: como “experiencia del límite en una soledad sin fondo” (Cristina Piña);³² como “la armonía radical del silencio” (Blas Matamoro);³³ o bien, “la aspiración de seguir tocando en medio del velorio del mundo” (Juan Manuel Roca).³⁴

Para Pizarnik escribir consistió en un oficio amado pero también, simultáneamente, en un tormento cotidiano donde la letra se hace silencio y el silencio se hace letra y lo enfrentó como un desafío permanente para trascender el lenguaje y refundarlo: “No nombrar las cosas por sus nombres. Las cosas tienen bordes dentados, vegetación lujuriosa”.³⁵

Pizarnik parte de aquello que la sujeta, es decir, de su propia historia personal e intrapsíquica, para reapropiársela mediante el ejercicio del habla. Desconociendo su historia como destino para deconstruirla, no deja de reconocer, al mismo tiempo, el miedo que ello le provoca en tanto no ha encontrado aún las palabras que necesita para “configurarse

31 Tania Pleitez Vela, “La angustia de captar o rechazar el mundo. Los diarios de Alejandra Pizarnik”, *Centro Virtual Cervantes*, Instituto Cervantes, España, 2015, <http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/pizarnik/acerca/pleitez.htm>.

32 C. Piña, *Poesía y experiencia del límite. Leer a Alejandra Pizarnik*, Botella al Mar, Buenos Aires, 1999.

33 B. Matamoro, *Puesto fronterizo. Estudios sobre la novela familiar del escritor*, Síntesis, Madrid, 2003.

34 J. M. Roca, *op. cit.*

35 A. Pizarnik, “Continuidad”, *Extracción de la piedra de la locura*, Paidós, Buenos Aires, 1968.

a sí misma”. A falta de otros referentes, ha de comenzar, entonces, por escuchar sus propios silencios:

Escucho resonar el agua que cae en mi sueño. Las palabras caen como el agua yo caigo. Dibujo en mis ojos la forma de mis ojos, nado en mis aguas, me digo mis silencios. Toda la noche espero que mi lenguaje logre configurarme. Y pienso en el viento que viene a mí, permanece en mí. Toda la noche he caminado bajo la lluvia desconocida. A mí me han dado un silencio pleno de formas y visiones (dices). Y corres desolada como el único pájaro en el viento.³⁶

Escuchando su silencio no perfecto para penetrar en las profundidades de su ser, Pizarnik reconoce dentro de sí un mundo interno “pleno de formas y visiones”. Ello la mueve a correr “desolada como el único pájaro en el viento” para (re)construirse y terminar “sola lo que nadie comenzó”. Lo que busca es, en términos de Irigaray, reinventar el lenguaje para hablar *con* ella misma, en el subjuntivo, y no ya *de* ella misma, en un tiempo prefijado y lineal. Comienza así su inagotable transitar por el espejo.

Para su análisis, he dividido *Caminos del espejo* en cuatro momentos: el primero, donde parte del deseo de contemplarse a sí misma con una mirada nueva, como un nuevo comienzo para “configurarse a sí misma”; el segundo, de retorno a los orígenes, es decir, de (de)construcción para la subsecuente (re)construcción de su propia subjetividad; el tercero, el tránsito del silencio –pasando por el grito– hasta la palabra fecunda; y, finalmente, el uso fecundo de la palabra poética para devenir sujeto(a) autónomo(a).

36 A. Pizarnik, “L’obscurité des eaux”, *op. cit.*

PRIMER MOMENTO

I.

Y sobre todo mirar con inocencia. Como si no pasara nada, lo cual es cierto.

II.

Pero a ti quiero mirarte hasta que tu rostro se aleje de mi miedo como un pájaro del borde filoso de la noche.

III.

Como una niña de tiza rosada en un muro muy viejo súbitamente borrada por la lluvia.

IV.

Como cuando se abre una flor y revela el corazón que no tiene.

V.

Todos los gestos de mi cuerpo y de mi voz para hacer de mí la ofrenda, el ramo que abandona el viento en el umbral.

Sabemos a ciencia cierta que el espejo es el único medio con que contamos para observar la propia imagen. Destacadamente, Jacques Lacan ha enfatizado la importancia de lo especular en la conformación de la subjetividad humana y en este sentido es que Pizarnik evoca la especularidad como medio de autorreferencia, quizá el único a su alcance, para (re)configurarse a sí misma evocando su deseo de mirar con inocencia, es decir, sin ideas previas y preconcebidas, como si fuese un ritual de iniciación, o una resurrección subjetiva, en los términos de Julia Kristeva. Y esto es cierto y posible, como ella misma lo plantea, ya que de lo que se trata es de verse a sí misma con una mirada desposeída del miedo, borrando las imágenes previas para revelar el corazón que late en el interior de sí misma, como una flor que recién se abre a la vida.

SEGUNDO MOMENTO

VI.

Cubre la memoria de tu cara con la máscara de la que serás y asusta a la niña que fuiste.

VII.

La noche de los dos se dispersó con la niebla. Es la estación de los alimentos fríos.

VIII.

Y la sed, mi memoria es de la sed, yo abajo, en el fondo, en el pozo, yo bebía, recuerdo.

IX.

Caer como un animal herido en el lugar que iba a ser de revelaciones.

X.

Como quien no quiere la cosa. Ninguna cosa. Boca cosida. Párpados cosidos.

Me olvidé. Adentro el viento. Todo cerrado y el viento adentro.

XI.

Al negro sol del silencio las palabras se doraban.

Porque no es posible borrar el pasado y comenzar de cero y ella lo sabe, es inevitable que en el espejo encuentre recuerdos de infancia, de una niñez de noche en donde si bien hay dos, quizá un adulto y una niña, lo que se evoca es desamparo, sed y alimentos fríos, donde la niña busca agua en el fondo de un pozo que, sin embargo, aparece vacío: no hay nada allí, está todo cerrado. El sol es negro y no ilumina; y las palabras, en lugar de revelar nuevos significados, se queman dentro de sí. Es la imagen nítida del aislamiento y el sufrimiento

psíquico, del viento que ruge dentro sin otra posibilidad de salida que no sea el silencio.

Aun así, la memoria de dolor y sufrimiento de lo que ella fue de niña puede cubrirse autoconstruyéndose un devenir distinto formado “con la máscara de lo que serás”, es decir, desde una imagen de sí misma distinta de quien fue, que surgirá desde el silencio transformado en grito y en palabra fecunda.

TERCER MOMENTO

XII.

Pero el silencio es cierto. Por eso escribo. Estoy sola y escribo. No, no estoy sola. Hay alguien aquí que tiembla.

XIII.

Aun si digo sol y luna y estrella me refiero a cosas que me suceden.
¿Y qué deseaba yo?

Deseaba un silencio perfecto.

Por eso hablo.

XIV.

La noche tiene la forma de un grito de lobo.

XV.

Delicia de perderse en la imagen presentida. Yo me levanté de mi cadáver, yo fui en busca de quien soy. Peregrina de mí, he ido hacia la que duerme en un país al viento.

Porque ella no es silencio perfecto sino sujeto(a) que habla, para despertar a “la que duerme en un país al viento”, renace desde sus propias voces internas, porque tiembla, porque es sol, luna y estrella. Entre el silencio y la palabra fecunda aparece el grito en la noche. Así, ella se levanta de su cadáver en busca de sí misma.

CUARTO MOMENTO

XVI.

Mi caída sin fin a mi caída sin fin en donde nadie me aguardó pues al mirar quién me aguardaba no vi otra cosa que a mí misma.

XVII.

Algo caía en el silencio. Mi última palabra fue yo pero me refería al alba luminosa.

XVIII.

Flores amarillas constelan un círculo de tierra azul. El agua tiembla llena de viento.

XIX.

Deslumbramiento del día, pájaros amarillos en la mañana. Una mano desata tinieblas, una mano arrastra la cabellera de una ahogada que no cesa de pasar por el espejo. Volver a la memoria del cuerpo, he de volver a mis huesos en duelo, he de comprender lo que dice mi voz.

Pasando una y otra vez por el espejo, ella deja de caer en el abismo profundo del silencio y emprende el vuelo desde su palabra, que es alba luminosa, flores amarillas y tierra azul, porque ella no es sólo sed sino agua, porque no es pozo cerrado sino fuerza del viento. Vuelve, pues, a su memoria, pero esta vez, a la de su propio cuerpo, porque sólo “bajo la piel de su lenguaje encuentra su verdad”.³⁷ Así: “la muchacha halla la máscara del infinito y rompe el muro de la poesía”.³⁸

De esta bella manera, Pizarnik nos demuestra que, si bien es cierto que las mujeres han de transitar por abismos profundos y laberintos

37 J. M. Roca, *op. cit.*

38 A. Pizarnik, “Salvación”, *Poemas*, Ediciones Papel de Envolver, Argentina, 1982.

desconocidos para adentrarse en sí mismas, también es cierto que es posible nombrarlos y con ello crear nuevos lenguajes que permitan a las mujeres devenir sujetos.

ALFONSINA STORNI, *POEMAS DE AMOR*,
DEL (A)MAR LOCO DE LAS MUJERES³⁹

Mi corazón tiene apetitos, no razón.

ALFONSINA STORNI

El amor, en tanto constituye una experiencia subjetiva propiamente humana, es susceptible de ser experimentado en su doble cara: los amores diversos, derivados del goce fálico y el amor total, derivado del goce femenino, este último en los territorios del ser, como también lo plantea Colette Soler, destacada discípula de Lacan.⁴⁰ El amor, para las mujeres, es “amor ideal”, una suerte de amor loco que experimentan de forma absoluta y que, al rebasarlas, las coloca en los límites de la vida y la muerte subjetiva.

El amor arrasa con la mujer y la conduce irremediamente al vértigo y al abismo; por ello, dice Lacan, las mujeres se “atan” a amores diversos, terrenales, para mantenerse en este mundo. Sin embargo, para algunas mujeres, como Alfonsina Storni, poeta argentina del siglo pasado (1890-1938), es posible sobrevivir subjetivamente a la experiencia abismal y avasallante del amor total. Esta autora así lo plantea en su singular obra titulada *Poemas de amor*⁴¹ escrita en Buenos Aires, en unos cuantos días del año de 1926. Esta obra consta de sesenta y siete versos escritos casi por completo en tiempo verbal presente del indicativo. Es la

39 Una versión de este texto fue publicada en la revista *Clepsydra*, núm. 12, Instituto de las Mujeres de la Universidad de la Laguna, Tenerife, España, 2013.

40 C. Soler, *Lo que Lacan dijo de las mujeres. Estudio de psicoanálisis*, Paidós, México, 2006.

41 A. Storni, *Poemas de amor*, col. Poesía Hiperión, núm. 363, Ediciones Hiperión, Madrid, 1999.

única obra en prosa de Storni y es considerada por sus críticos (p. ej., Jesús Munárriz)⁴² como uno de sus libros más intensos y apasionados.

Alfonsina Storni es considerada uno de los íconos del posromanticismo latinoamericano. Este género literario se inspira en el romanticismo, movimiento literario que, como lo comenta María Jesús Soler,⁴³ ya desde el siglo XVIII prestara atención a los procesos psicológicos, a los estados del yo y a sus impulsos, sacando a la luz las complejidades de la intimidad, incluido el amor y el erotismo. Una de las biógrafas de Alfonsina Storni, Josefina Delgado,⁴⁴ plantea que en la poesía de esta autora destaca la audacia con la que aborda los temas románticos, principalmente la perspectiva femenina del amor.

Para su autora, *Poemas de amor* no pretendía convertirse en una gran obra literaria ni en el mero relato de un sentimiento amoroso sino, más bien, en la exploración de la pasión amorosa desde su propio dolor humano. Así lo escribe en la presentación de este texto: “Estos poemas son simples frases de estados de amor escritos en pocos días hace ya algún tiempo. No es pues tan pequeño volumen obra literaria ni lo pretende. Apenas si se atreve a ser una de las tantas lágrimas caídas de los ojos humanos” (p. 15).

Poemas de amor es, pues, una obra que trasciende una historia de amor concreta y se convierte en una experiencia subjetiva del amor, a la manera del éxtasis: “¿Quién es el que amo? No lo sabréis jamás. Me miraréis a los ojos para descubrirlo y no veréis más que el fulgor del éxtasis”. (II, p. 20). *Fulgor del éxtasis* que implica la aniquilación del sujeto durante un instante, desde la angustia profunda que desorienta y rebasa, pero que es posible superar traspasando las barreras del silencio y del grito. Por eso, ella escribe estos poemas en el presente de indicativo: “Escribo estas líneas

42 J. Munárriz, Nota editorial de *Poemas de amor*, op. cit.

43 M. J. Soler, “Safo en las poetisas románticas españolas”, revista electrónica *Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras*, vol. 8 (octubre), pp. 1-20, Universidad de Sevilla, 2009.

44 J. Delgado, *Alfonsina Storni. Una biografía esencial*, Debolsillo, Buenos Aires, 2012.

como un médium, bajo el dictado de seres misteriosos que me revelaran los pensamientos. No tengo tiempo de razonarlos. Se atropellan y bajan a mi mano a grandes saltos. Tiemblo y tengo miedo” (xxiv, p. 42).

Alfonsina Storni, cuyo nombre quiere decir *dispuesta a todo*, ama porque siente “deseos de hacer algo extraordinario [...] ¿Para qué amo [...] si no es para hacer algo grande, nuevo, desconocido?” (xix, p. 37). Así, sin límites ni fronteras, siguiendo fielmente su deseo, teje y desteje su destino: vagando fuera de la vida, soñando con un amor total: amor que fuera la vida toda, toda la poesía, amor infinito.

Navegando, pues, en el terreno de los fluidos y sus múltiples significados, universos femeninos de *acqua marina* teorizados por Luce Irigaray,⁴⁵ Storni explora los misterios del *amor loco*, como experiencia subjetiva que le permite, desde el fondo y el vacío, reemerger como sujeto para habitar un espacio propio ubicado en el fondo del (a)mar, de ese lugar que ella tanto amó y en cuyas aguas, finalmente, murió.

A diferencia del amor fálico, amor a un otro a semblanza del uno y, por ende, con posibilidad de simbolización, dice Soler, allí donde el Otro del amor es absoluto, es estrago que aniquila al sujeto:

La mayor consecuencia subjetiva del goce otro, incluso más allá de los efectos del afecto, debe buscarse del lado de la posición de una mujer con relación al amor. Lo formulo así: su goce la compromete en una lógica de la absolutización del amor, que la empuja hacia una insaciable búsqueda del Otro [...] El goce otro hace estragos en ella como sujeto y le provoca desde la más liviana desorientación hasta la angustia profunda, pasando por todos los grados de la confusión y la evitación. No hay nada parecido del lado del hombre porque el goce fálico, lejos de estar en oposición con el cimientio identificatorio del sujeto, al contrario, lo constituye.⁴⁶

45 L. Irigaray, *Amante marine de Friedrich Nietzsche*, Les Éditions de Minuit, París, 1980.

46 C. Soler, *op. cit.*, p. 269.

El amor infinito es, pues, amor total, muerte, vacío, abismo, estrago, vértigo: “¿Oyes tú la vehemencia de mis palabras? Esto es cuando estoy lejos de él, un poco libertada. Pero a su lado ni hablo, ni me muevo, ni pienso, ni acaricio. No hago más que morir” (xvii, p. 35).

A *su lado*, es decir, del lado del amor loco, el sujeto *no hace más que* morir transitando entre la plenitud y el vacío. Para Storni, la experiencia de amor consiste en un pasaje subjetivo que va del ensueño a la plenitud y a la agonía para desembocar, finalmente, en la noche. En estos cuatro momentos divide *Poemas de amor*, es decir: ensueño, plenitud, agonía y noche.

En el inicio, la experiencia amorosa es plenitud, destellos de luz, un mundo nuevo donde todo lo que habita se borra para evocar al amor siempre anhelado: “...al compás de una embriagadora música de primavera” (xxiii, p. 41); ella entra en ese estado de desorientación, de abolición de sí en el Otro que plantea Soler: “Venid a verme. Mis ojos relampaguean y mi cara se ha transfigurado. Si me miráis muy fijo os tatuaré en los ojos su rostro que llevo en los míos. Lo llevaréis estampado allí hasta que mi amor se seque y el encanto se rompa” (xx, p. 38). “Estoy en ti. Me llevas y me gastas. En cuanto miras, en cuanto tocas, vas dejando algo de mí. Porque yo me siento morir como una vena que se desangra” (xi, p. 29).

Este primer momento de ensueño es el prelude del éxtasis y la plenitud: “¡Amo! ¡Amo!... Quiero correr sobre la tierra y de una sola carrera dar vuelta alrededor de ella y volver al punto de partida. No estoy loca, pero lo parezco. Mi locura es divina y contagia. Apártate” (xxix, p. 49). Plenitud, segundo momento del a(mar) absoluto, de fluidos y tempestades: “Oye: yo era como un mar dormido. Me despertaste y la tempestad ha estallado. Sacudo mis olas, hundo mis buques, subo al cielo y castigo estrellas, me avergüenzo y me escondo entre mis pliegues, enloquezco y mato mis peces. No me mires con miedo. Tú lo has querido” (xxxii, p. 52). Pero la plenitud irremediabilmente deviene en agonía, justo porque la realidad se desdibuja, porque no hay asideros

ni cimientos de los cuales agarrarse, porque el amor arrasa con la sujeto: “Tenías miedo de mi carne mortal y en ella buscabas el alma inmortal. Para encontrarla, a palabras duras, me abrías grandes heridas. Entonces te inclinabas sobre ellas y aspirabas, terrible, el olor de mi sangre” (LVI, p. 78).

En este tercer momento de agonía, el dolor se vuelve, de nuevo, humano en tanto la experiencia de amor es *una de tantas lágrimas caídas de los ojos humanos* y allí ya no hay más vencedores ni vencidos, muertos o inmorales, dominados y dominantes:

Adherida a tu cuello, al fin, más que la piel al músculo, la uña a los dedos y la miseria a los hombres, a pesar de ti y de mí, y de mi alma y la tuya, mi cabeza se niveló a tu cabeza, y de tu boca a la mía se trasvasó la amargura y la dicha, el odio y el amor, la vergüenza y el orgullo, inmortales y ya muertos, vencidos y vencedores, dominados y dominantes, reducidos e irreductibles, pulverizados y rehechos (LIX, p. 81).

Lo que queda, luego del vértigo del amor no es sino la noche y sus fantasmas, el vacío:

... De tu ser mortal extraigo, ahora, ya distantes, el fantasma aeriforme que mira con tus ojos y acaricia con tus manos, pero que no te pertenece. Es mío, totalmente mío. Me encierro con él en mi cuarto y cuando nadie, ni yo misma, oye, y cuando nadie, ni yo misma, ve, y cuando nadie, ni yo misma, lo sabe, tomo el fantasma entre mis brazos y con el antiguo modo de péndulo, largo, grave y solemne, mezo el vacío... (LXVII, p. 91).

Poemas de amor termina con la imagen de ella misma meciendo el vacío, como un péndulo largo y grave que, sin embargo, termina en puntos suspensivos, con lo cual se hace evidente que este instante no es el momento final de la experiencia subjetiva. Quizá porque el vacío también es el lugar del origen, desde este vacío, que también es fondo,

ella puede renacer como sujeto a partir de la elaboración de la experiencia de amor total que, a pesar de haberla rebasado, no la aniquila como sujeto. El fondo es también espacio fundante del ser como el color negro que es el origen de todos los colores y el vientre materno es el origen de la vida: (*whole*) lleno, hacia adentro y (*hole*) vacío, hacia afuera.

Alfonsina sigue los dictámenes de su deseo más allá del amor loco y de los asideros de los amores diversos que la atan a este mundo pero no para fundirse con Dios, como Teresa y las místicas, sino para transitar a otro espacio en el cual habitar, en su caso, al igual que Safo,⁴⁷ en el fondo del (a)mar. Así, algunos años después de haber escrito *Poemas de amor*, afligida por una enfermedad cancerígena, Alfonsina Storni cae al mar del Plata desde un muelle en el año de 1938, no se sabe si de manera accidental o intencional, y se ahoga. Afortunadamente, antes de morir alcanza a decir algo, si bien no todo, sobre ese lugar en el que ahora habita a través de otro de sus poemas titulado: “Yo en el fondo del mar”:

En el fondo del mar
hay una casa de cristal.

A una avenida
de madreporas
da.

Un gran pez de oro,
a las cinco,
me viene a saludar.

47 Tal y como la describe María Jesús Soler, *op. cit.*, Safo fue una renombrada poeta griega de Lesbos, cuya vida se conoce muy poco. La leyenda cuenta que para buscar remedio a su pasión desgraciada por Faón se va a Léucade y, cumpliendo el oráculo que allí se le predice, se avienta al mar, a manera de un sacrificio que consagra a sus dioses para, descendiendo a los mares, subir al Olimpo.

Me trae
un rojo ramo
de flores de coral.

Duermo en una cama
un poco más azul
que el mar.

Un pulpo
me hace guiños
a través del cristal.

En el bosque verde
que me circunda
-din don... din dan-
se balancean y cantan
las sirenas
de nácar verdemar.

Y sobre mi cabeza
arden, en el crepúsculo,
las erizadas puntas del mar.⁴⁸

Así, desatando los amarres que la atan a este mundo, más allá de los amores diversos que para muchas mujeres funcionan como asideros que les permiten escapar del vértigo y el abismo, Alfonsina Storni nos demuestra que las mujeres, una a una, pueden construir habitaciones propias donde habitar para ampliar sus horizontes de libertad y de autonomía, en la plenitud y en la agonía, para devenir sujetas desugetadas tanto en este mundo todo fálico y más allá de este mundo todo fálico.

48 A. Storni, "Yo en el fondo del mar", *Mundo de siete pozos*, Tor, Buenos Aires, 1935.

FRANCESCA WOODMAN, ON BEING AN ANGEL, DE LA METAMORFOSIS Y EL DEVENIR DE NIÑA EN ÁNGEL⁴⁹

Como bien lo expresara Paul Ricoeur, “podemos vivir el cuerpo, como la cárcel del alma o como su manifestación externa. Vivirlo con sospecha o gozo, como una limitación o como un medio para la libertad y la expresión de nuestro modo de ser”.⁵⁰ Francesca Woodman optó por lo segundo. Nacida en 1958 fue una fotógrafa norteamericana precoz que realizó su producción artística en su adolescencia y juventud. Sus primeras fotografías datan de la edad de 13 años y las últimas, de los 22. En 1981, se suicidó arrojándose por la ventana de un edificio neoyorquino.

Su obra comprende una serie de fotografías muy intensas, gran parte de ellas autorretratos de su cuerpo en blanco y negro, generalmente al desnudo, con el rostro velado o cubierto. Mediante espejos, juegos de luces y sombras, su cuerpo se fragmenta y camufla entre objetos de la naturaleza y de su entorno cotidiano, ya sea entre las ramas de los árboles o las raíces en el agua.

Estas fotos son una especie de diario que va dando cuenta del desarrollo de la artista desde su debut adolescente hasta sus últimas imágenes juveniles, mucho más poéticas. A este periodo corresponde su última serie realizada en cianotipias, donde predomina el azul, característico de este proceso. Utilizando la lente de su cámara como medio, Francesca Woodman desarrolla un proceso dialógico mediante una serie de autorretratos donde ubica su cuerpo de mujer joven en distintos escenarios que le son familiares, como las habitaciones donde habita en Roma o en Nueva York, o los bosques y los lagos de la Toscana italiana. Colocándose generalmente en los ángulos y en los bordes de la imagen, construye un modelo comunicativo en el cual, al mismo tiempo que se

49 Una versión de este artículo fue publicada en la revista *La Palabra y el Hombre*, núm. 18 (oct-dic), pp. 51-56, uv, México, 2011.

50 P. Ricoeur, *Sí mismo como otro*, trad. de Agustín Neira Calvo, Siglo XXI, Madrid, 1996.

nos presenta, nos adentra en sus reflexiones acerca de su propia experiencia vital. Sus fotos son, en palabras de Gianni Romano: “auténticos retratos psicológicos, no en el sentido de recorridos visuales de acontecimientos de su vida diaria, sino más bien episodios psíquicos en los cuales la capacidad de expresión de la artista y su imaginación creadora se entretajan con la riqueza de su vida íntima”.⁵¹

El cuerpo es para Woodman un lugar de encuentro entre sí misma y el resto del mundo mediante el cual proyecta imágenes, símbolos, miedos y anhelos propios (foto 1). En sus imágenes incluye, en ocasiones, frases sugerentes sobre los pensamientos y las inquietudes que llegan a su mente, tales como la angustia de desvanecimiento y no existencia si no es mirada. Y todo ello como si fuesen notas con las cuales ella va creando piezas musicales: “Después, en un determinado momento, no necesité traducir las notas, ellas vinieron directo a mis manos”. *Do I still exist if you don't see me?* (¿Sigo existiendo aunque no me mires?)

Su obra refleja un deseo y una urgencia permanente de explorar en toda su intensidad las posibilidades de la fotografía como medio para dialogar con su cuerpo, de tal suerte que este es representado como un laboratorio sobre sí misma en el cual habita como si fuese un lugar “de cosas delicadas” que el tiempo y la vejez, pensaba, de manera inevitable tenderían a borrar. Así lo escribió: “Mi vida en este punto es como un sedimento muy viejo en una taza de café y preferiría morir joven dejando varias realizaciones... en vez de ir borrando atropelladamente todas estas cosas delicadas...”⁵²

Esta manera de representar su cuerpo de mujer joven se aleja del exhibicionismo corporal que comúnmente encontramos en otras representaciones dolorosas y desgarradoras con las que suele asociarse. Por

51 G. Romano, “Francesca Woodman On being an Angel”, 2001, recuperado de internet, en abril de 2009, en <http://photoart.com/journal/romano/woodman>, p. 2.

52 Palabras de Francesca Woodman escritas en una carta dirigida a un amigo de la escuela, Sloan Rankin, antes de suicidarse. “Francesca Woodman”, *Wikipedia*, https://es.wikipedia.org/wiki/Francesca_Woodman.



FORO 1. On being an Angel, núm. 1, Providence, Rhode Island, 1977.

el contrario, en la obra de Woodman,⁵³ el cuerpo se transforma y deconstruye con constancia a la manera de Penélope, quien cada noche deshace el tejido que hiló durante el día en espera de Ulises. De este mismo modo, su cuerpo se nos presenta y ausenta simultáneamente autorrepresentándose y autoborrándose, en el siempre inacabado proceso de construcción subjetiva para, al final, traspasar sus propios límites corporales y salir de la crisálida de la infancia y de la adolescencia, pero no como mujer sino como ángel.

He afirmado que la representación corporal es un elemento fundante de la subjetividad humana, puesto que para el ser humano el cuerpo

53 Ch. Townsend y George Woodman (ed.), *Francesca Woodman. Scattered in Space and Time*, Phaidón, Nueva York, 2006.

es siempre cuerpo simbolizado. El yo, instancia psíquica que nos permite lograr una representación de nosotros(as) mismos(as), más o menos acabada como sujetos singulares, es decir, diferente de los otros, es, en primera instancia, corporal, como bien lo afirmara Sigmund Freud. Por ello, como lo plantea también Luce Irigaray, la consolidación de la subjetividad pasa necesariamente por la apropiación del propio cuerpo.

Devenir ser para sí habitando el propio cuerpo, explorando sus lenguajes en tanto múltiples posibilidades de expresión para acceder a una subjetividad singular propia, como lo plantea esta autora y como lo intentara incansablemente Woodman, no es, sin embargo, tarea sencilla. Ella llevó a cabo este proceso de deconstrucción y reconstrucción subjetiva a través de una autorrepresentación de su cuerpo, en un recorrido especular esta vez mediado por la lente fotográfica que seguía sólo los dictámenes de su deseo, como lo decía, ya que lo que pretendía era que las imágenes aparecieran en su mente con libertad para luego traducirlas en fotografías.

Puesto que requería configurarse a sí misma mediante su propia imagen, no encontraba otro modelo que no fuera ella misma para transmitir sus inquietudes personales y artísticas de tal suerte que al tiempo que exploraba su propio devenir subjetivo cuestionaba la práctica fotográfica como arte.

En este transitar, pareciera que Francesca no deseaba devenir de niña a mujer sino permanecer suspendida en el tiempo y en el espacio y para ello habría de realizar un ejercicio de metamorfosis para convertirse en un ángel etéreo traspasando sus propios límites corporales. Porque se exploraba incansablemente desde la imperiosa necesidad de transformarse para encontrar su verdad, realizó una fascinante serie fotográfica titulada *On being an Angel* (Siendo un ángel) (véanse fotos 2, 3 y 4); poco tiempo después, ya transformada en ángel, voló saltando por la ventana de su departamento hacia el abismo; hacia ese otro espacio etéreo, sin fondo, sin límites ni bordes, espacio de quietud donde ya no hacen falta nuevas metamorfosis.



Foro 2. De la serie Ángel, Roma, Italia, 1977.



Foro 3. De la serie Ángel, Roma, Italia, 1977.



FORO 4. De la serie Ángel, Roma, Italia, 1977.

La trayectoria de metamorfosis corporal de Woodman nos permite reconocer elementos que son propios a la conformación de la subjetividad desde una posición femenina, pues en ella reconocemos espacios que no son lineales ni planos, sino múltiples y profundos, como lo son sus placeres y sufrimientos; es por eso que ella se confunde con los objetos que la rodean, trastocándolos, haciéndolos girar y moverse en este tiempo cíclico femenino, que deconstruye y reconstruye su propio cuerpo confundido y camuflado entre ellos para, finalmente, colocarse frente a nosotros y frente a sí misma como una figura etérea, suspendida entre dos mundos (foto 5), siempre movida por un deseo que no “ces(x)a” de manifestarse, como diría Lacan, en tanto ser sexuado, incompleto, atravesado por la falta constitutiva, lo que la llevara en definitiva a traspasar sus propios límites corporales saliendo de su propio caparazón (foto 6) para volar hacia otro tiempo y otro espacio infinitos y con transformadas alas de ángel.



Foto 5. Sin título, colonia MacDowell, Peterborough, New Hampshire, 1980.



Foto 6. Sin título, Providence, Rhode Island, 1975-1978.

La representación psíquica del cuerpo que nos muestra Woodman permite reconocer y valorar esos *otros* lenguajes que no pasan necesariamente por la lógica simbólica ni por los valores asociados a la masculinidad. Lenguajes corporales que transitan por *otra* lógica femenina y singular que las mujeres podrían experimentar para enriquecer su vida en tanto las palabras no bastan para descifrar los múltiples significados de la feminidad.

ALEJANDRA ILHUITZI, “EN LA QUIETUD, CONTEMPLO MI MUDANZA”, DEL RESTABLECIMIENTO DE LA DOBLE GENEALOGÍA

A diferencia de las autoras anteriores, todas ellas ya fallecidas, Alejandra Ilhuitzi es una joven poeta que vive en el estado de Veracruz y cuya trayectoria artística recién comienza. “En la quietud, contemplo mi mudanza” es un poema que le valió el premio estatal de los Juegos Florales, llevado a cabo con motivo del bicentenario-centenario de la Revolución mexicana y que se encuentra en su primer libro titulado *El colibrí azul contempla mi mudanza*.⁵⁴ Esta obra de carácter íntimo nos demuestra que los caminos para devenir criaturas creadoras están abiertos a cualquier mujer. Además de que se transmiten a las siguientes generaciones los saberes de mujer a mujer acumulados desde tiempos remotos, es posible restablecer la doble genealogía enfatizando la importancia que tiene, para devenir sujetos libres y fecundas, el empeñarse, permanentemente, en mantener un tiempo y un espacio para ocuparse de sí.

He afirmado que el proceso de deconstrucción, construcción y reconstrucción subjetiva es de constante movimiento e inquietud. Sin embargo, en este andar también hay espacio para la quietud, para con-

54 A. Ilhuitzi Tena Gasca, *El colibrí azul contempla mi mudanza*, Conaculta-Instituto Veracruzano de la Cultura, México, 2010.

templar desde fuera los adentros y las mudanzas internas, como en el caso del poema de Alejandra Ilhuitzi.

Así, “En la quietud, contemplo mi mudanza”, todo comienza con los sueños soles de una niña-adolescente que se pregunta si, aun siendo tan frágiles, vale la pena no abandonarlos para no perderlos y, por ello, los guarda dentro de sí, entre los pliegues de su falda:

I

Vagabundean sueños soles
Sollozan en la cáscara de la tarde
¿Cómo les explico que a esa hora sólo quedan migajas del día?

Los veo tan frágiles que, los prendo en el pliegue de mi falda azul
y al escudo de mi blusa blanca
(desgastado uniforme del colegio).
¿Será que en el bus encuentre quien los adopte en cuerpo y alma?

Suelta mi corazón una lágrima
mañana volverá a ser lo mismo:
Huérfanos, otros sueños soles... hallaré.

Me pregunto ¿por qué abandonarlos a su suerte,
si la suerte de quienes los abandonan está
precisamente en hacer suyos los sueños imposibles?

Cuando la niña se va transformando en mujer, las preguntas sobre sí se multiplican buscando respuestas entre los libros, intentando encontrar en ellos la sabiduría anhelada sólo para, al final, reconocer que esa sabiduría se encuentra dentro de sí: porque ella es agua que corre con prisa por vivir, cascada llena de historias que contar:

II

Ahora que las interrogantes se han multiplicado
bebo a grandes sorbos letras nacionales y extranjeras
que se vuelven miel y a veces hiel cuando salen de mi boca.
Convoco e invoco a los grandes escritores,
para volver agua de mi agua su sabiduría
e inundar el vacío que va dejando esta prisa por vivir.

Imagínome, entonces, como una cascada llena de historias
que se derraman por el mundo de puro gusto.
Soñando que son libres unas de las otras
y que crecen entre los dedos de los quirománticos
como acuarelas fantasiosas del asombro.

¿Cómo podría resistir el encanto de la imaginación
o contener su catarsis,
si en esa espiral va mi nombre:
“Colibrí Azul”?

La adolescente contempla la mudanza en su propio cuerpo desnudo que se transforma en cuerpo de mujer. Necesita respirar hondo, dejar atrás la nostalgia por la niñez y permitir que la luz interna del sol/luna la ilumine para que el milagro acontezca y ella logre convertirse en la mujer que anhela ser. Porque “busca el corazón *la verdad*”, desde la inquietud de sí la niña puede devenir sujeto, agente de su propia vida:

III

Amanece
y vuelvo en mí,
para bendecir las entidades
de los cuatro costados de mi vida.

Suspiro de nostalgia por los cantos de cuna
que no escucho más en la adolescencia.

Ahora me respiro hondo... hondo y

IV

en los poros de la quietud, contemplo mi mudanza
busca el corazón *la verdad*
desnuda soledad que entra y sale
por las ventanas del sol/luna,
desnuda, porque a cualquier hora del día
el milagro puede darse.

Al igual que nuestras genios gemelos, esta joven autora nos recuerda que necesitamos refundar el lenguaje para “liberar la poesía dentro de sí” y, desde ahí, transmitir nuevos saberes de mujer a mujer y de una generación a la otra. Este nuevo lenguaje, al que ella denomina *Lenguaje de mí*, implica una resurrección personal, tal como ella la describe en otro de sus escritos, titulado, precisamente “El lenguaje de mí:⁵⁵

Por mi parte, creo estar en camino de deshacerme del estereotipo de ser mujer:

La madre sacrifica todo por su hijo.

Antes de ser madre se es esposa.

Sólo se es feliz de esposa si te casas con un príncipe.

Y la menstruación es impura.

Ya he decidido que desde ahora en adelante seré Alejandra Ilhuitzi Tena Gasca.

¿Qué cómo es una Alejandra Ilhuitzi Tena Gazca?, busco en mi pasado pues sé que allí está la respuesta.

55 Documento original que no ha sido publicado.

Se me otorgó desde el momento que nací con un nombre. Mis padres otorgaron un significante a éste. Y estoy por revelarlo. Porque estoy consciente. Que todo esto es cultura internalizada. Y que no soy más que lo que los otros han puesto sobre mí.

Mi tarea es utilizar de ahora en adelante las herramientas para que los otros otorguen a mí el significado que en mi mente se encuentra de mí. Por eso he decidido liberar la poesía, para tener la misma herramienta que el entorno. El lenguaje.

REFLEXIONES FINALES

SUBJETIVIDAD(ES) FEMENINA(S)

DESDE EL NACIMIENTO DEL PSICOANÁLISIS, la cuestión de la subjetividad femenina se ha planteado como una interrogante y considero que ahí donde se le ha colocado, en el *Aun* de Lacan, es oportuno mantenerla, es decir, en términos de una pregunta siempre inacabada, susceptible de ser reformulada, deconstruida, construida y reconstruida. Para abordarla, es necesario ir incorporando nuevos elementos de análisis transdisciplinar desde la filosofía, la lingüística, la literatura y los estudios de género, entre otros, tal y como como lo han venido haciendo autoras contemporáneas como Luce Irigaray y Julia Kristeva. En mi caso, siguiendo los aportes de estas autoras, he formulado una pregunta alrededor de la cuestión de la subjetividad femenina y me he abocado a abonar ideas a este respecto: ¿cómo pueden las mujeres construir una subjetividad propia? Mi propuesta es que las mujeres han de transitar del silencio al lenguaje fecundo para lograr devenir sujetos más libres, autónomas y creadoras. Y para comprender este tránsito decidí acercarme a obras singulares de mujeres singulares que me brindasen elementos para saber algo, si no todo, sobre su propio proceso de construcción subjetiva.

Aun y cuando en el mundo simbólico la feminidad carece de signifiicante ya que el lenguaje tal y como ha sido construido socialmente se regula desde la lógica de la dominación masculina, esto no impide que las mujeres puedan experimentar su propio ser y que logren decir algo sobre sí mismas, de tal suerte que sean nombradas, una a una, desde lenguajes alternativos como el arte y la poesía. Es precisamente en la experiencia de vida, como bien diría Virginia Woolf, y en el incesante transitar por los caminos del espejo al que alude el poema de Pizarnik,

donde cada una, en el mejor de los casos, encontrará respuesta a su singular cuestionamiento sobre lo que significa devenir mujer.

Si la lógica femenina es cíclica fluida y si las mujeres transitan en su experiencia de vida entre la plenitud y el vacío, en el vértigo y el fondo, lo hacen también en un universo que se expande hacia nuevos espacios. En el ejercicio permanente de la “inquietud de sí” es, entonces, como las mujeres podrán devenir sujetos de su propio deseo para arribar hacia nuevas subjetividades más libres y creadoras, reinstaurando la doble genealogía, perdida desde hace siglos, y reestableciendo así las mediaciones culturales que ayuden a las mujeres de las generaciones por venir a revalorar los aportes de sus ancestas⁵⁶ a la vida social en tanto modelos femeninos sobre los cuales construir la propia identidad, acercándose las unas a las otras.

CREATURAS CREADORAS

Las mujeres habremos, pues, de liberar la poesía y el lenguaje que habita dentro de cada una, rehusándonos a habitar el lugar seguro que se nos ha asignado bajo la protección de un hombre y de su palabra, atreviéndonos a vivir suspendidas en el vértigo de la pregunta sobre nosotras mismas para desde ahí construir una subjetividad propia, que no es estática sino en permanente proceso de construcción, en devenir constante. Ello no nos conducirá a la salvación ni nos brindará una respuesta única e inacabada sobre la feminidad, tampoco nos garantizará la felicidad, pero sí nos permitirá mantener un espacio permanente para ocuparnos de nosotras mismas y devenir creaturas creadoras, capaces de transitar del silencio a la palabra fecunda en el mismo proceso de ir escribiendo, hablando, creando, a partir de nuestra propia experiencia vital, en la narración sobre la vida misma, tal y como va aconteciendo,

56 Al escribir este texto en pleno siglo XXI, en la computadora, el corrector automático me señaló que la palabra “ancestra” no es correcta, que habría que cambiarla por “ancestro”, subrayándomela con color rojo. Sin embargo, prefiero el uso de ancestas.

en el presente subjuntivo del tiempo cósmico del que hablan Kristeva e Irigaray, es decir: mientras voy sintiendo, mientras voy viviendo, mientras voy intentando entenderme, mientras contemplo mi mudanza o caigo hacia el fondo, hacia otro lugar, habitando el propio cuerpo y nuevos espacios, creando nuevas realidades en la superficie y en el fondo; en el eterno transitar por el espejo y en la permanente obsesión por colocarnos en un lugar en el concierto del mundo de Pizarnik; en la ventana de Woodman volando como ángel etéreo; en el sueño y en el despertar de Sor Juana; en la experiencia de amor y de mar de Alfonsina Storni; en la mudanza interior de Alejandra Ilhuitzi, entre otros muchos espacios encantados.

La subjetividad femenina transita por los terrenos de la propia existencia, entre la vida y la muerte: en el cotidiano del ser y la nada, en este mundo y en este presente, en el tiempo y en el espacio cósmico confuso, sin límites precisos, sin tiempos lineales, en un vaivén de idas y venidas, de vueltas en elipse, de vértigo constante, de plenitud y sufrimiento, de fondo y de nada. Se trata de un recorrido interminable de acceso a la verdad como sujetos racionales siempre en acción, en movimiento, en la quietud y en la contemplación de nosotras mismas y de nuestro devenir, insertas en un tiempo cíclico, propio al universo femenino en permanente proceso de expansión.

LA MUERTE DE LA SUJETO

A lo largo de este trabajo me he colocado del lado de la vida subjetiva y de la autonomía y de la libertad humana desde la palabra generadora que refunda el lenguaje creando nuevos significados, pues considero que es el silencio el que anula la subjetividad humana, particularmente el que se ha impuesto a las mujeres durante siglos. En este sentido, como bien afirma Pizarnik, el silencio perfecto no es sino la muerte subjetiva, y mientras haya vida nunca será perfecto porque vivir es respirar, emitir sonidos, murmurar, gritar; y a partir de allí, inevitable y felizmente,

nacerá la palabra creadora y el “lenguaje de mí”, al que también se refiere Alejandra Ilhuitzi.

Sin embargo, a lo largo de la historia ha sido evidente que enunciar un discurso sobre una misma y sobre la propia subjetividad femenina es, en sí mismo, un acto de transgresión al orden de dominación masculina imperante. Desde las épocas de Antígona hasta nuestros días, el costo que muchas mujeres han debido asumir por seguir los dictámenes de su propio deseo ha sido muy alto y, en muchos casos, les ha significado la muerte. El ejemplo de Sor Juana es muy claro en este sentido, ya que si bien no se le condenó a muerte por escribir, el hecho de obligarle a no hacerlo y a dedicarse a curar a los enfermos la condenó a un silencio tal que moriría pocos años después.

Pero la muerte subjetiva desde la lógica femenina también habría de mirarse desde otra lente, como la de Woodman, que necesitó capturar y retener las imágenes de su cuerpo adolescente para asegurarse de ser mirada como un ángel etéreo, antes que enfrentarse a una lente-espejo que, en sus palabras, “borrase todas esas huellas delicadas”. También Storni y Pizarnik parecen haber elegido el suicidio antes que enfrentarse al deterioro físico por la enfermedad física que padecía la primera y mental la segunda. ¿Es, entonces, la muerte el precio a pagar por la creatividad? No lo creo, más bien me parece que en este tránsito hacia un universo expandido hay que asegurarle a cada ser humano su propio espacio. Por ello, la relevancia de ampliar y crear, en este mundo, habitaciones propias, como las nombrara Virginia Woolf, donde las mujeres puedan explorar su propia subjetividad más libremente sin temor a que por ello sean encerradas, negadas, destruidas, violentadas, acalladas, sujetadas, utilizadas, dominadas, tal y como, desafortunadamente, todavía acontece en pleno siglo XXI.

Pero también es cierto que algunas de nuestras genios gemelos y muchísimas otras han buscado la muerte en los (a)mares porque también la vida y la muerte son referentes femeninos insistentes. El (a)mar pudiera interpretarse como una reinsertión en la lógica de los fluidos, a

la vez fondo y lugar de origen que caracteriza a la feminidad porque, como dice Storni, incluso cuando ella ama, “La sujeto no hace más que morir”. De nuevo, la lógica del inicio y del fin, lineal y vertical, es masculina. La femenina es cíclica y fluida, lo que alude, también, al morir viviendo y al vivir muriendo, a la existencia entre los confines de la plenitud y el vacío.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 9

I. LA SUJETO MUJER 13

MICHAEL FOUCAULT Y “LA INQUIETUD DE SÍ” 13

LUCE IRIGARAY: ÉL, UNO Y CONCRETO, 18

ELLA, MÚLTIPLE Y FLUIDA 18

JULIA KRISTEVA: UNA A UNA, LA SINGULARIDAD 23

Y LA GENIALIDAD FEMENINA 23

II. LAS GENIOS GEMELOS Y SUS OBRAS ÍNTIMAS 27

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ, PRIMERO SUEÑO, 29

DE LA EXPERIENCIA DE ÉXTASIS 29

ALEJANDRA PIZARNIK, LOS CAMINOS DEL ESPEJO, DE LA 37

(RE) CONSTRUCCIÓN DE LA SUBJETIVIDAD FEMENINA 37

ALFONSINA STORNI, POEMAS DE AMOR, 45

DEL (A)MAR LOCO DE LAS MUJERES 45

FRANCESCA WOODMAN, ON BEING AN ANGEL, DE LA

FRANCESCA WOODMAN, ON BEING AN ANGEL, DE LA

METAMORFOSIS Y EL DEVENIR DE NIÑA EN ÁNGEL 52

ALEJANDRA ILHUITZI, “EN LA QUIETUD, CONTEMPLO MI

MUDANZA”, DEL RESTABLECIMIENTO DE LA DOBLE

GENEALOGÍA 59

REFLEXIONES FINALES 65

SUBJETIVIDAD(ES) FEMENINA(S) 65

CREATURAS CREADORAS 66

LA MUERTE DE LA SUJETO 67

Siendo rectora de la Universidad Veracruzana
la doctora Sara Ladrón de Guevara,
LAS MUJERES Y SU GOCE: DEL SILENCIO AL LENGUAJE FECUNDO,
de María José García Oramas,
se terminó de imprimir en noviembre de 2015,
en los talleres de Master Copy S. A. de C. V.,
av. Coyoacán núm. 1450, col. Del Valle, del. Benito Juárez,
CP 03220, México, DF, tel. 55242383.
La edición fue impresa en papel book cream de 60 g.
En su composición se usaron tipos Minion y Myriad Pro.
Cuidado de la edición: Angélica María Guerra Dauzón.
Maquetación: Lizeth Pedregal Ortiz.