



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

---

---

FACULTAD DE HUMANIDADES

**IDENTIDAD Y OTREDAD. CUATRO MUJERES POETAS DEL VALLE DE  
TOLUCA DESDE LA CRÍTICA LITERARIA FEMINISTA.**

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRA EN HUMANIDADES: ESTUDIOS LITERARIOS

PRESENTA:

MARTHA LUJANO VALENZUELA

**DRA. GUADALUPE I. CARRILLO TOREA**

DIRECTORA DE TESIS

**DRA. IRAIDA CASIQUE RODRÍGUEZ**

CO-DIRECTORA DE TESIS

OCTUBRE 2014



## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	4
<b>CAPÍTULO 1. Despertar. Distintos feminismos, múltiples sujetos femeninos.</b>	
Feminismos.....	10
Proceso identitario .....	17
Sujeto femenino.....	22
<b>CAPÍTULO 2. Una mujer frente al páramo.</b>	
<i>Senderos del sujeto femenino: Erizada piel</i> de Irma Tapia .....	26
<b>CAPÍTULO 3. A la orilla del mar.</b>	
Devenir mujer en <i>Ausencia del Marino</i> de Blanca Álvarez Caballero.....	43
<b>CAPÍTULO 4. Emerger de la conciencia.</b>	
Hacer y deber en <i>Tiempo diverso</i> de Guadalupe Cárdenas.....	59
<b>CAPÍTULO 5. Plenilunio.</b>	
Reapropiamiento sexual de la palabra en <i>El otro lado de la luna/ Los amores del Alba</i> de Obdulia Ortega .....	81
CONCLUSIONES .....	91
FUENTES DE CONSULTA.....	101

## **INTRODUCCIÓN**

## INTRODUCCIÓN

La poesía es un acto discursivo de profundas complejidades en interacción continua con procesos culturales en los que se encuentra inmersa. Procesos políticos, religiosos, sociales, literarios permean la creación poética para plasmar en ella modos de vida de los individuos según el momento histórico y la sociedad. En el ámbito del Estado de México, el quehacer de los poetas ha sido incentivado por tradición; no obstante, en el transcurso de su historia, la distribución de los roles sociales entre varones y mujeres propició que la actividad de las mujeres sólo adquiriera mayor visibilidad en los últimos años en términos de su incorporación a trabajos de interés público por la equidad de género (Vizcarra, 2002). La crítica literaria local ha señalado la dificultad de dar cuenta de una producción tan diversa: “Nueva o madura, joven, actual o reciente, cualquiera que sea el adjetivo, la poesía en el Estado de México tiene sin duda muchas vertientes” (Arreola, 2012:123).

Sin embargo, la expresión de las mujeres en la poesía mexiquense contemporánea no ha recibido inmediata atención crítica, a pesar de que ha derivado en una creciente producción poética donde la mujer se define como sujeto textual del poema, con rasgos temáticos, estructurales y discursivos que unifican esta escritura femenina. Es preciso que de esta literatura se encargue una crítica literaria feminista entendida no únicamente como “el análisis de los textos literarios que plantea el punto de vista de la mujer” (Segarra, 2000: 83) más bien como el instrumento que explique sus funciones y contextos para llegar a un sentido de esta expresión femenina y cómo es que produce o reproduce una ideología. Podemos comprender el comportamiento de hombres y mujeres como el producto de una ideología si se entiende por ella, las creencias que comparte un grupo y su relación con la legitimación del poder, considerando la hegemonía masculina o el también llamado *poder patriarcal* como una manifestación práctica y concreta de un sistema social que “excluye formas rivales de pensamiento” (Van

Dijk, 1978) como en la sociedad mexicana donde subyacen profundas ideologías y estructuras patriarcales.

La intención que prevalece en la poesía femenina moderna es el definir la identidad social y personal de la mujer dentro del medio ambiente de una sociedad aun masculina: todavía hoy, la mujer que escribe sigue enfrentándose al problema de la supervivencia como mujer y como artista en un campo literario dominado por el hombre. En el Estado de México, los creadores comparten los espacios culturales del Gobierno del Estado de México, la Universidad Autónoma del Estado de México y organismos particulares para configurar un sistema literario mexiquense con una cierta identidad que se caracteriza por el registro abundante de autores en los géneros: poesía, cuento, novela, ensayo, crónica y dramaturgia con una visión de conjunto que pretende la maduración cultural de la región. Se han instaurado dependencias públicas en el área de la promoción cultural, destacan entre ellas el Centro Toluqueño de Escritores (CTE), la Escuela de Escritores de la SOGEM y el Instituto Mexiquense de Cultura, donde se impulsa la actividad literaria individual, la creación de foros de relación gremial y proyectos editoriales colectivos. La aparición de públicos y la proliferación de talleres literarios dan muestra de un proceso dinámico que forma parte de la colectividad en la búsqueda del sentido de pertenencia (Herrera, 2011).

Las poetisas elegidas para este estudio provienen de esos nichos de creación literaria; representan estilos personales e íntimos donde se manifiesta la experiencia femenina desde la temática amorosa, la textualización del cuerpo, la revalorización del espacio femenino, la subversión de los estereotipos; experiencia siempre ligada a propósitos de denuncia de los territorios masculinos. Esta no es una poesía desprovista de valor social, trasciende lo puramente literario para penetrar en lo popular y generar una literatura más comprometida con el testimonio, además de dar voz a una visión por la igualdad en las relaciones entre el hombre y la mujer.

Las obras y autoras que se analizan son: “Los amores del alba/El otro lado de la luna” de Obdulía Ortega Rodríguez (2004), “Ausencia del marino” de Blanca Álvarez Caballero (2004), “Erizada Piel” de Irma Tapia (2007) y “Tiempo diverso” de Guadalupe García Cárdenas (2009).

Irma Tapia, nacida en Toluca, es egresada de la Facultad de Derecho de la Universidad Autónoma del Estado de México, ha sido antologada en varios libros de poesía y publicada y promovida por el Centro Toluqueño de Escritores.

Blanca Álvarez Caballero, nació en Toluca. Maestra en Humanidades por la Universidad Autónoma del Estado de México es docente y periodista cultural. Investigadora de poesía latinoamericana del siglo XX.

Guadalupe García Cárdenas es originaria del Distrito Federal, pero radica en la ciudad de Toluca desde 1970. Realizó estudios en la Academia de San Carlos y en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Ha colaborado en los suplementos culturales de El Nacional, Excélsior y El Gallo Ilustrado. Actualmente se dedica al periodismo cultural.

Obdulía Ortega Rodríguez nació en Villa Cuauhtémoc, Oztolotepec. Tuvo sus inicios como escritora en el taller “Josué Mirlo” del Instituto Mexiquense de Cultura. Ha publicado en “El Heraldo de Toluca” y “Semanario Lector 24”.

El estudio crítico de esta poesía ayudará a comprender problemas y preocupaciones que afectan a las mujeres, tan heterogéneas y diversas como pueden ser las habitantes del Estado de México, entidad definida desde lo institucional como un *mosaico de vocaciones, ideas y voluntades* (COESPO/IMEM, 2000: 9) donde participan activamente en los ámbitos de la vida productiva por lo que surge la necesidad de reconocer su probada capacidad a través de esta investigación.

Las autoras en estudio fueron seleccionadas por contar con obra poética publicada por el Instituto Mexiquense de Cultura y por ser reconocidas dentro del ámbito literario estatal. Para el análisis de su literatura como experiencia femenina fueron empleadas las técnicas deconstructivas de Jacques Derrida (1970), la semiótica de lo *femenino* de Julia Kristeva (1981), el “reapropiamiento sexual” de la palabra de Luce Irigaray (1993) y el “devenir mujer” de Gilles Deleuze (1996).

Para efectos del análisis del discurso poético y las marcas retóricas de las autoras seleccionadas se siguió, en todos los casos, un estudio de las micro y macroestructuras del poema a través del esquema propuesto por Benito Varela (1989), en el que considera el plano lingüístico en su nivel léxico (selección léxica, campo referencial, signos referenciales y metaforizados, selección adjetival y formas verbales), también el nivel morfosintáctico (estructura sintáctica, funciones nominales ampliadas, orden sintáctico, nexos y cláusulas principales) y el plano técnico estilístico para llegar a la interpretación en la que se considera cada poemario como una génesis propia; un crecimiento que se adapta a “la materia verbal, emocional y física de la que aspira a dar constancia” (Pulido, 2005: 38). La estructura total del discurso poético se ve modificada por reglas específicas de transformación conocidas como operaciones, las cuales son: supresión, sustitución, permutación y adición (Van Dijk, 1988). En el nivel de la sintaxis, se tuvo en cuenta la afectación de las reglas sintácticas normales por la aparición de esas marcas retóricas que contribuyen a crear un estilo poético “propio” de cada escritora, fue preciso dejar de lado el exhaustivo análisis retórico para privilegiar el uso de las herramientas postestructuralistas deconstructivas.

La poesía ejercida como un oficio por mujeres, es, pues, motivo de esta investigación así como el uso de una teoría consistente con su estudio y con la perspectiva de género. El conocimiento sobre un objeto de estudio como la literatura escrita por mujeres debe, como en todos los casos, delimitarse en su origen y justificación, como una construcción cultural de las mujeres; para este fin existe una epistemología feminista que discute cómo influye el género sobre los

métodos, conceptos y teorías y si es posible que la ciencia y la filosofía reproduzcan esquemas y prejuicios sociales de género, cómo se genera el conocimiento por mujeres investigadoras, cómo se llega a su obtención y los criterios por los cuales se le justifica o invalida. También determina cómo una feminista abordaría el objeto de estudio además de considerar el género influyendo así en sus propias concepciones del conocimiento (Blazquez Graf, 2010:23).

Sin embargo, la perspectiva feminista ha tratado fundamentalmente sobre lo histórico de la participación de las mujeres, de los efectos de su presencia o ausencia en el arte o en la ciencia. Aunque que ha existido un desarrollo de la crítica feminista; tras una antigua discusión, el feminismo sigue sin constituirse como un tema científico y se le piensa como un “pensamiento que no requiere legitimación” (Hierro,1995:7), a pesar de ello, en los círculos académicos se construye una nueva comprensión a partir del nacimiento del campo de estudio del feminismo filosófico en el cual “siempre queda lugar para una lucha por el conocimiento, por la búsqueda del sentido del mundo y de la realidad” (Bordieu,1998:7); la metodología en cada caso, depende de los intereses de la investigación.

Podemos decir que el conocimiento se ha “feminizado” (Maffia,1995:13), cualidades tradicionalmente atribuidas a las mujeres son ahora presentadas como cualidades de lo humano. Actualmente, lo femenino se entiende, en el mejor de los casos, como una construcción social y cultural que conforma una identidad que hace referencia a conductas públicas y privadas asociadas a las mujeres. La tarea feminista consiste en reconstruir el concepto de sujeto femenino, lograr discernir nuevas subjetividades femeninas para llegar al ejercicio del agenciamiento, siempre con un compromiso emancipador a partir de las circunstancias de muy diversas mujeres y muy diversas experiencias.

**CAPITULO 1.**

**Despertar.**

**Distintos feminismos, múltiples sujetos femeninos.**

## Feminismos

Hablar de feminismo es darle nombre a la búsqueda de uno de los diversos modos de ser mujer, especialmente aquel que supone el proceso de escribir en la sociedad actual, actividad de vida, íntimamente ligada a la supervivencia en un medio hegemónico, globalizante, cuyo instrumento indispensable para la interpretación de la realidad es el lenguaje. A través de la palabra modelamos una identidad, un discurso con el que ordenamos el medio en el que vivimos, el mundo en el que podemos leer los versos *En el lienzo de la tarde/una mujer hilvana la esperanza* de Irma Tapia (Tapia, 2007:18) y sutilmente intrigarnos, tener curiosidad sobre la mujer que en esa escritura se nos presenta en un poema; pensar de dónde proviene, qué representa, qué quiere, por qué está ahí y fundamentalmente quién la escribió así.

En la literatura, lo masculino y lo femenino no son hechos naturales o biológicos sino construcciones culturales. Escribir es uno de los modos esenciales en que la realidad social se organiza, se construye simbólicamente y se vive, pero se escribe también dentro de un orden obviado donde todavía lo masculino se considera público, productivo y lo femenino como privado, familiar. Hoy por hoy, las mujeres “siguen transgrediendo la cultura patriarcal por reeditar papeles tradicionales” (Fernandez Rius, 2010:110). Ello exige una resignificación de la escritura femenina así como de la crítica literaria feminista cuyo fin es, a grandes rasgos, develar estructuras simbólicas que han contribuido a crear ciertas concepciones del género femenino así como rescatar de la invisibilidad y el silencio la palabra de las mujeres y su papel en la actualidad, tal como lo proponen Marta Segarra y Ángels Carabí: “Ahora sabemos que un enfoque feminista de la realidad en sus diversos campos significa, antes que nada, prestar atención a las mujeres” (Segarra y Carabí, 2010:13). En general, el feminismo, como movimiento político que incorpora ideas de procedencias diversas pero que comparten las siguientes percepciones, propone que el género es una construcción social que oprime más a las mujeres que a los hombres, que el patriarcado ha modelado esta

construcción y que la experiencia y el acceso de las mujeres a la producción del conocimiento y del arte son la base para garantizar la existencia de una futura sociedad no sexista (Segarra y Carabí, 2010:14).

En la disciplina de la crítica literaria, no se puede pretender explicar el mundo para todas las mujeres, épocas y lugares, ya que las representaciones artísticas lo son de las diferencias entre hombres y mujeres, ya permeadas por el lenguaje mismo (Foucault, 1966:292). La posesión de este lenguaje y las obras literarias que con él se construyan es la tarea activa de la crítica literaria y en el caso de la crítica literaria feminista, esta tarea incluye el replantear el rostro de la mujer que de objeto pasa a ser sujeto a través de la escritura como espejo, como en el verso de Blanca Álvarez *Yo soy el vigilante: temeroso Proteo de su padre* (Álvarez, 2004:77)

La mirada femenina sobre la literatura tendrá que transformarse en una mirada escrutadora sobre un objetivo literario para determinar, como decía antes, una interpretación de la vida y la supervivencia. Esta nueva mirada a la que me refiero es un propio “punto de vista feminista”.

La teoría del *Punto de vista feminista* o *Feminist standpoint* sostiene que una persona está situada en un entorno ideológico y el conocimiento que genera refleja sus particulares perspectivas, mostrando cómo es que el género sitúa a otras personas. Esta es una aproximación crítica contraria a otras vertientes como la posmodernista y empirista, se basa en la experiencia de las mujeres que permite un punto de vista del mundo “distinto”, misma que les proporciona un particular reconocimiento de la realidad social: “Se deben usar los ojos de las mujeres para exponer al sistema opresivo” (Blazquez, 2010:30).

Esta corriente coexiste con el *Posmodernismo feminista*, postura en contraposición que hace notar que establecer un solo punto de vista desde el cual

todas las mujeres vean, hablen y conozcan, puede ser otra forma de pensamiento androcéntrico:

Decir sólo una verdad de la realidad no es deseable. No es posible porque las experiencias de las mujeres difieren según la edad, clase, raza, etnia, cultura, y no es deseable porque lo “único” y “verdadero” son mitos que se han utilizado para oscurecer y reprimir las diferencias que actualmente caracterizan a las personas. (Blazquez, 2010:33)

Para las posmodernistas, la diferencia (ser excluida, rechazada, marginal y con desventajas) les permite a las mujeres criticar normas, valores y prácticas de la cultura dominante que busca imponerse en todas las personas. El género está construido discursivamente, es un efecto de prácticas sociales y de sistemas de significado. Se señala que la posición epistémica del conocimiento se caracteriza por ser plural en su perspectiva ya que ahora las personas no están completamente atrapadas dentro de sus culturas, géneros, razas, etnias o cualquier otra identidad y pueden escoger pensar desde otras perspectivas.

Por otra parte, un tercer enfoque, el del *Empirismo feminista*, propone la generación del conocimiento a partir de la observación imparcial y racional, porque los pre-juicios pueden orillar a un sesgo en la investigación debido a la ideología de género y considera que la experiencia constituye la mejor forma de legitimar afirmaciones. Niegan que las mujeres sean un grupo totalmente oprimido o que tengan ciertas formas diferentes de conocer ligadas a su naturaleza o a su proceso de individuación y socialización. Por eso afirman que “la objetividad se maximiza en la confrontación de distintas subjetividades siempre bajo consenso alcanzado en una comunidad” (Blazquez, 2010:35). Las tres aproximaciones teóricas coinciden en el pluralismo y el rechazo de la totalización:

Por tanto, la teoría del Punto de vista feminista se ha movido en una dirección pluralista que reconoce una multiplicidad de puntos de vista situados. Al mismo tiempo, muchas teóricas del Punto de vista se han enfocado de manera más aguda en el valor epistémico de las experiencias de las mujeres subordinadas. El cambio al pluralismo representa una convergencia con las feministas posmodernistas; el cambio al pragmatismo y a la experiencia es una convergencia con las feministas empiristas” (Blazquez, 2010: 37).

La metodología feminista no debe llamarse así, sólo por la selección de los objetos de estudio. Es durante la fase investigadora donde se aplicó el método particular del punto de vista feminista y donde se desarrolló de tal manera que se dió prioridad al problema elegido para así poner de manifiesto las experiencias de las mujeres. En el caso de este trabajo, se investigó a escritoras locales para el rescate de su producción, al mismo tiempo que se indagó acerca de las condiciones en que son invisibles como actoras o creadoras. Significa que esta investigación emprendida con un *punto de vista feminista* no mira la realidad igual que otra investigación ajena a la problemática del género femenino y habrá de partir de preguntas distintas, como las que bien describe Eli Bartra:

Acerca de cuestiones que en general, no son consideradas relevantes por otras y otros investigadores. Por ejemplo, una de las interrogantes con las que ha arrancado a menudo la investigación feminista, es, simplemente ¿dónde están las mujeres? (Bartra, 2010:73)

La bibliografía existente en relación a la investigación feminista es abundante, coincide en decir que hay algunas cuestiones que el *Punto de vista feminista* adopta necesariamente para denominarse así, conceptos y categorías específicos que se utilizarán si se lleva a cabo una investigación de carácter feminista, por ejemplo; nociones y categorías como patriarcado, opresión y/o explotación de las mujeres, trabajo invisible, modo de producción patriarcal, discriminación sexual, sistema sexo/género, mujer (en singular y en plural), género, relaciones entre los géneros y empoderamiento ( Bartra, 2010: 69).

En materia de crítica literaria, retomé los puntos clave ofrecidos por Laura Borrás (2000) para consolidar una auténtica crítica literaria feminista. En primer lugar, se precisa revisar la historia literaria notando sus impronta patriarcal y mostrando la manera en que las mujeres son representadas en los textos de acuerdo con normas sociales, culturales e ideológicas con objeto de restaurar la visibilidad de las mujeres escritoras (que permanecían en un estado de invisibilidad cultural) o de formas orales que han sido rechazadas como extraliterarias .De igual manera se ofrecen pautas de lectura para una lectora que está acostumbrada a consumir productos producidos por hombres para así despertar una actuación de lectura

feminista con la posibilidad de crear un nuevo colectivo de lectura y escritura (Borrás, 2000:20).

La línea de pensamiento teórico que utilicé fue la postestructuralista, término complejo y amplio en la teoría de la literatura contemporánea, especialmente creyente en la presencia del sujeto y del significado. Subjetividad y significación son de lo más cuestionado y debatido en él. La etiqueta de “postestructuralista”, es sólo eso, una etiqueta nominal. No solamente hace referencia a la cronología sino a la consecuencia tardía de la crítica basada en la estructura y los sistemas lingüísticos.

El *Postestructuralismo* aparece a partir de los trabajos de Roland Barthes, Jacques Lacan, Julia Kristeva, Michael Foucault y Jacques Derrida (vinculados a la lingüística y/o al psicoanálisis) y su aparición se fecha entre 1966-1970 coincidiendo con la segunda ola del feminismo<sup>1</sup>. En general el *Postestructuralismo* no se empeña en sacar a la luz el significado oculto del texto, sino en estudiarlo como el resultado y a su vez el producto de los sistemas de representación bajo condición de que la lectura produzca el significado. La relación histórica y temática entre el *Estructuralismo*, el *Postestructuralismo*, la *Deconstrucción* y el *Feminismo* permanece confusa por la permeabilidad tanto de las personas que en algún momento han estado adscritas a uno u otro movimiento, como por la diversidad de los trabajos que se han agrupado bajo las respectivas etiquetas. (Carbonell, 2000:32)

La historia del término “postestructuralista” se remonta a la introducción del *Estructuralismo* en los Estados Unidos por parte de Jonathan Culler quien afirmaba que la crítica norteamericana había conocido primero al *Postestructuralismo* que al *Estructuralismo* y quien atinó rápidamente a hacer una

---

<sup>1</sup> Se entiende por primera ola del feminismo, el período de lucha que abarca los logros sufragistas de la primera mitad del S XX y se asume como segunda ola el período de actividad feminista que arranca en 1960 y se prolonga hasta finales de la década de 1970.

conexión entre las teorías europeas y la crítica feminista acudiendo a la experiencia potencial de la mujer lectora:

Para una mujer leer como una mujer no es repetir una identidad o una experiencia ya dada sino representar un papel que construye con referencia a su identidad como mujer, que también ha sido construida, de manera que la serie puede continuar: una mujer leyendo como una mujer leyendo como una mujer (Culler, 1998:61).

Más bien, esta combinación que llamó la atención de Culler (1998), consiste en llevar hasta las últimas consecuencias propuestas estructuralistas como las de Michael Foucault (1966) enunciadas en términos de lógica y lenguaje para lograr que el texto escrito por mujeres se enfrente a sí mismo. El trabajo crítico y teórico de Foucault definió la sexualidad como el producto y el principio generador del discurso sobre la misma sexualidad, mismo que debía su estructura a una serie de técnicas y figuras de discurso propias de las formas de producción y de factores sociales que construían la sexualidad, por lo que las llamó *tecnologías del sexo*. Para Foucault el discurso es un instrumento *ideologizante* que contiene en su interior procedimientos de exclusión, de separación y de ejercicio del poder (Foucault, 1966), lo que llevó, una década después de la publicación de *El orden del discurso*, a Teresa De Lauretis a analizar la categoría género a partir de la teoría foucaultiana y definirlo como “representación”, como el conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos, las relaciones sociales originados por una compleja tecnología política, que hace que su representación sea también su producción. Lo interesante de De Lauretis es que propone una definición de ideología proveniente de Louis Althusser, quien le confería a la ideología la función de constitución de los individuos concretos en sujetos a lo que De Lauretis añade “constitución de los individuos concretos en hombres y mujeres” (Mirizio, 2000:98).

La cuestión de elaborar la representación a partir de obras escritas por mujeres, no es nueva ni reciente, más bien se trata de un rescate continuo de evidencias de la experiencia femenina en la sociedad patriarcal. Si en el análisis textual de cómo las mujeres hablan de sí mismas, el argumento principal sostiene que la

experiencia marginal femenina en la literatura se debe al lugar secundario y derivativo de lo femenino en la cultura, el enfoque es conocido como “gínesis”; se distingue por evitar el esencialismo y teorizar sobre el orden paterno-materno, las autoras más representativas son Hélène Cixous, Julia Kristeva y Luce Irigaray. En general sus escritos parten del sometimiento del lenguaje al orden paterno y de la asociación de este con el orden del lenguaje, orden simbólico y semiótico. Para Cixous la *écriture féminine* es un ejercicio de alteridad donde se subvierten los espacios de representación y de poder. Irigaray propone la alteridad frente a la identidad. Kristeva privilegiará el arte y el lenguaje de la poesía como lugar semiótico en el que se rompe con los espacios de representación (Carbonell, 2000: 40) pero, de todos los autores asociados con el *Postestructuralismo* ha sido Jacques Derrida el más acogido en el mundo académico, la *Deconstrucción* asociada a su filosofía ya no mantiene intactas las estructuras sino que las des/estructura para poner bajo juicio los sistemas de representación tradicionales. La *Deconstrucción* ofrece una visión de la identidad que ya no es autopresencia sino diferencia obtenida con base en la exclusión “del otro” sea mujer o marginal (Andrés, 2000:143).

A pesar de todo, el feminismo no ha renunciado a la discusión sobre la identidad, por lo que actualmente tiende a moverse a teorías del sujeto, como la que sustenta Judith Butler apoyada en la “performatividad” y las relaciones de poder y posiciones que de ella derivan como la de Leonor Arfuch (2002) en su libro *Identidades, sujetos y subjetividades*, conceptos que me permitieron plantear una autorepresentación para cada autora que superara la convención genéricas A partir de las contradicciones que se presentan en los textos literarios objetos de este estudio, por ejemplo, el poema NO HAGO LO QUE DEBO de Guadalupe Cárdenas: *No hago lo que debo/ Lo sé.../no cumplo con la ancestral/ herencia de mi sexo* (Cárdenas, 2009:58), advierto que habré de recurrir a diferentes variantes de lo que Eli Bartra llama *distintos feminismos*: (...) de acuerdo con la forma en que se explique la división genérica de la sociedad y las posibles soluciones ante

la supremacía del género masculino, se darán las variantes dentro del feminismo o lo que se ha dado en llamar distintos *feminismos* (Bartra, 2010: 70).

La expresión contundente de las mujeres, hace permisible la utilización de las modalidades anteriormente descritas y la fuerza de su verso amerita el atrevimiento crítico como muestra Obdulia Ortega en este poema:

*Cuando agonice tu palabra  
Despedazaré mi cuerpo  
le quitaré la vida.  
-Morirás  
- ¡no importa  
mi poema vivirá!* (Ortega, 2004: 63)

Sin embargo, nuestra época está regida por la diversidad, la multiplicidad de expresiones de las que el pensamiento contemporáneo, tanto en el plano de la indagación conceptual como en el análisis de casos particulares se orienta por la determinación de identidades, sujetos, subjetividades triada que se reconfigura constantemente en nuestra época y su dimensión global (Arfuch, 2002; 5), por lo que procederé a explicar dichos procesos de identidad de género y subjetividad.

### **Proceso identitario**

Ante la pregunta “¿*Qué es ser mujer?*” insidioso cuestionamiento que alguna vez hiciera Simone de Beauvoir (1949) al que ella misma respondió con la frase “No se nace mujer se llega a serlo”, la identidad de género propone un camino que va más allá de una mera elección subjetiva.

La identidad proviene de la pregunta *¿quién soy?* o *¿quiénes somos?* Parte de un proceso de “extrañamiento”, como Carmen Trueba lo señala, proceso que en sociedades con “asignación de posiciones y contextos más o menos rígidos conduce a la ruptura de la asimilación de patrones y estereotipos de la cotidianidad, de la enajenación y demandas impuestas por la cultura” (Trueba, 2004:58).

La identidad está ligada a roles y a la interacción sistémica, se apoya en medios de control como el dinero y el poder, pero también hay una identidad comunicativa que se realiza a través del consenso social. Según Berger y Luckmann (1968) no es directa la percepción de “lo que soy Yo” ni está al alcance, es por vía reflexiva a través de la actitud del otro, “lo que soy” es una respuesta de espejo a las actitudes del Otro, se tiene una imagen del otro: hombre, mujer, mexicano, indígena, extranjero, esta es una concepción dual entre el sujeto y la sociedad, fabrica tipos del *yo* y del *tu* o estereotipos de los grupos de pertenencia.

Para otros investigadores, la descripción y el análisis de la identidad tendrá que sujetarse a la condición de que dicho concepto sea una construcción con sentido y se ajuste a las intuiciones de los individuos en las sociedades conocidas. En la teoría comunicativa de la identidad de Habermas, se afirma que la *reconstrucción sociológica* es la identificación primaria de los individuos con las personas de referencia: “Las personas pertenecen a la clase de entidades que pueden adoptar ellas mismas el papel de un hablante y utilizar la expresión Yo refiriéndose a sí mismas” (Trueba, 2004:59).

También existe la “explicación ontológica universal de la condición femenina”, (Ortner, 1979) propuesta por el feminismo de la diferencia, misma que lleva a los siguientes supuestos: que existe una homogeneidad entre las mujeres y su condición subordinada, que los términos mujer y mujeres son equivalentes, que la actividad natural y primaria de las mujeres ha sido la reproducción. También que la división de los ámbitos privado y público es transcultural y ahistórica. Además, lo político se concentra en el espacio público. Son los supuestos ontológicos del feminismo esencialista, sobre ellos, Teresa de Lauretis, en *Las tecnologías de Género* (1987) afirma que son limitaciones basadas en la diferencia sexual y hace referencia a que tienden a encerrar el pensamiento en el sistema discursivo tradicional; para Lauretis, las “tecnologías del género”:

son aquellos dispositivos culturales (tales como el cine, el teatro, la literatura, la filosofía, la medicina, la psiquiatría), las prácticas cotidianas

que construyen las representaciones, las experiencias y autorepresentaciones de los sujetos femeninos/masculinos, mujeres/hombres Dichas representaciones operan sobre los sujetos y tienden a configurar sus identidades, capacidades, habilidades, deseos, comportamientos, relaciones sociales, al igual que la autocomprensión de los sujetos mismos (Trueba, 2004:77).

Los sujetos de identidad se mueven en sociedades bipartitas. Elsa Muñiz (2004) propone la categoría “cultura de género” para describir la diferencia que parte de la división sexual del trabajo, originada en las diferencias biológicas que supone un tipo de relaciones interpersonales, una lógica del poder de la supremacía masculina en todos los ámbitos de la vida cotidiana. Esta cultura reproduce la noción de hegemonía de lo masculino, es decir, una clase se convierte en dirigente después de acumular las energías y capacidades necesarias y asumiendo el derecho a dirigir toda la sociedad en su conjunto. Esta cultura de género ha sido un proceso de larga duración donde se dirigen las acciones de los sujetos de género, desde su vida sexual hasta su participación política, pasando por su intervención en la vida productiva para llevar la vida privada al ámbito público; establece la normalidad y define la transgresión de los sujetos de género. Da cuenta de las formas de representación del mundo dentro de un grupo humano que transmite a los modelos culturales de la feminidad y la masculinidad que se imponen en un momento histórico en las sociedades:

(...) codifica y define la representación del mundo y en ella la construcción de lo femenino y lo masculino; desde las expresiones culturales como la pintura o la literatura, el sistema de valores, los diversos espacios de la vida cotidiana, como el trabajo y la diversión. Las explicaciones científicas, las construcciones intelectuales, las creencias y los sistemas religiosos: la transmisión está encomendada a la educación y a la instrucción tanto formal como informal (Muñiz, 2004:31).

Actualmente, la variable género se utiliza indistintamente como sinónimo entre las palabras mujer y género, y eso va a redefinir los estudios sobre las relaciones de poder entre hombres y mujeres como *estudios de género* en lugar de *estudios de la mujer* restringiendo los estudios de género a cuestiones relativas a las mujeres (Lamas,2000).

Sin embargo, la definición del concepto de “mujer” es necesaria lejos de la práctica feminista y su problema de relación entre teoría y política. Gerda Lerner (1971) señalaba como objetivo específico primario el diferenciar a las mujeres dentro de grupos específicos y definir su estatus económico, familiar, jurídico y legal así como su posición de clase, sin dejarse llevar por el mito, sino por la realidad con respecto al momento histórico, para evaluar los logros de las mujeres en el transcurso del tiempo y analizar los patrones en los papeles desempeñados por ellas; finalmente a analizar estos patrones así como la significación de sus cambios a través del tiempo. Después hubo una reorientación del enfoque feminista que logró hacerlo pasar del acontecimiento político y el espacio público a incluir aspectos como la familia, el hogar, las relaciones, la infancia y la salud para estudiar amplios sectores de la población, personas anónimas, ciclos femeninos, estructura familiar, comportamientos sexuales, modos de vida.

Con estudios como esos, se pudo demostrar que gran parte de las nuevas aportaciones al conocimiento sobre las mujeres en la sociedad contemporánea se hacen a partir de propuestas teóricas, y en cambio se ha descuidado el estudio de los procesos de transformación en las estructuras mentales y su relación con los cambios de las estructuras económicas y sociales así como su impacto en los detalles de la vida cotidiana. La crítica al papel tradicional de las mujeres se volvió una denuncia y en ocasiones sólo intentó desenmascarar las formas asumidas por el poder patriarcal.

Desde las aportaciones de la obra de Lacan y posteriormente con las contribuciones del *Postestructuralismo* francés se ha dado gran importancia al lenguaje y a las representaciones simbólicas en la construcción de identidad. Los análisis del lenguaje han intentado comprender cómo los términos de la diferencia sexual son expresados, adoptados e involuntariamente reproducidos en la mujer como “la otra” en su relación con el varón privilegiado.

Es hasta la aparición de la obra de Foucault que se replantea la relación del discurso con la teoría del sujeto, éste ya no es el núcleo central de conocimiento, no es un sujeto definitivo, sino el sujeto formado por la historia.

Según Michel Foucault las relaciones de poder están construidas por medio del discurso (tecnología e ideología) y existe un discurso histórico que niega a las mujeres, perpetúa su subordinación e imagen de receptoras pasivas de la acción de los demás.

Los discursos oficiales, institucionales o en palabras del mismo Foucault, “los discursos dichos” son: el religioso, el educativo el científico y el jurídico. Los encontramos en nuestra cultura en forma de catecismo, historia sagrada, códigos civiles y penales, las novelas, la poesía y también, de manera importante, los textos escolares y las disertaciones médicas, los manuales de urbanidad. Se encuentran en el ámbito familiar, la escuela, la calle, el medio laboral y por supuesto en las relaciones interpersonales como el noviazgo o el matrimonio y en la formación de nuevos espacios pedagógicos que son las familias. Lo que queda de manifiesto al dismantelar este armazón discursivo es su importancia para el sostenimiento del poder, ya que los discursos ponen en juego los signos; se “sitúan en el orden del significante” (Brooks,1997:48-49).

Seguidor de este pensamiento, Jacques Derrida argumentará que el significado en el lenguaje es un producto de relaciones de diferencia, de pluralidad de sentido y hablará de deconstruir los enunciados logocéntricos; despegando del hecho de que el estructuralismo y la semiótica también son momentos de ruptura o subversión establecerá *la differance*. Estos trabajos fueron altamente compatibles con el feminismo francés y anglosajón; las técnicas deconstructivas de Derrida han conformado el trabajo de muchas feministas deconstructivistas incluyendo Luce Irigaray y Julia Kristeva, quien utiliza *lo femenino* como algo inespecífico de la mujer sino como semiótica ligada a lo material; en su significación, la semiótica femenina pone en duda la estabilidad y permanencia de estructuras económicas y sociales. La lectura feminista de la deconstrucción es una crítica al *falocentrismo*,

seguida de argumentación para encontrar el *hysterocentro*, para que el observador en sí, sea sorprendido en el otro lado de la diferencia sexual (actitud ambivalente). Derrida usa la metáfora de la mujer como subversión de la verdad y el orden debido a que no se le reconoce como un sujeto con una posición desde la que pueda hablar.

## **Sujeto Femenino**

En un “Excursus sobre la identidad”, Rosa María Rodríguez Magda (1999) analiza la cuestión de la identidad y habla de dos sentidos de la identidad en su relación con lo femenino: el lógico y el ontológico, siendo éste último más importante por tratarse de la identidad como una “razón identificadora”, un principio de correlación con la ontología. Afirma así que, ontológicamente, la identidad es que “toda cosa sea igual a sí misma”; la identidad puede ser neutra aplicable a ambos sexos, pero esta neutralidad tiende a sexualizarse o a constituirse en nacionalidad, familia, biografía, apellido, nombre, posesiones, profesiones, etc. El factor determinante de la desigual relación de cada sexo con su género es que la identidad masculina posee, la femenina, no. Esto ha provocado un doble discurso a lo largo de la historia, donde lo femenino no es universal. La idea común de que la mujer es un colectivo, no garantiza la individualidad, para ser individuo-mujer debe cursarse por un principio de individuación difícil de lograr, ya que

Antes de saber si se tiene una identidad, las mujeres la pensamos en un marco conceptual heredado y ajeno: Desconfiadas o creyentes, fluctuaremos entre los dos extremos que se dijeron nuestros: el genérico abstracto (naturaleza, especie, vida, maternidad) y su corolario moral (entrega, sacrificio, negación) o la multiplicidad inclasificable (materia, noche, diferencia, otredad) trampa silenciosa o palanca de rebeldías. La mujer dividida entre lo uno y lo otro, siempre viviendo en el Otro donde una idea identitaria es ajena, idénticas en la otredad. Lo que carece de una identidad propia se resuelve en la indefinición...si algo ha caracterizado a la mujer a lo largo de la historia, es precisamente ese no pertenecerse a sí misma (Rodríguez, 1999:115)

Por otra parte, la noción de sujeto en Foucault abre la posibilidad de la inclusión, de realizar un proceso de subjetivación que se produzca a sí mismo y que

promueva nuevas formas de subjetividad. Esta idea no está en contradicción con la muerte del sujeto que plasmara en *¿Qué es un autor?* (1969), ya que continúa hablando de la dicotomía poder/saber y cómo ante un poder omnipresente como lo sería el patriarcado, hay multiplicidades abiertas, principios de resistencia, prácticas de libertad, en el conocimiento y subversión de los campos del saber ante las estrategias de poder que configuran nuestra identidad.

Estas técnicas de dominación, y técnicas del yo junto con las tecnologías de la producción, permiten a los individuos tener pensamientos, conductas o formas de ser en su cuerpo y alma que inciden primordialmente en una serie de obligaciones del individuo con la verdad, con el descubrimiento de su propio yo. Sin embargo, la inclusión de Foucault en el postmodernismo, extendió la creencia de que rechazaba la noción de sujeto.

Declarar a la mujer como un sujeto lleva una serie de posicionamientos éticos; desde el determinar la adopción de posturas críticas para mostrar cómo se han formado epistemes hasta el descubrimiento de quién enuncia ciertos discursos y desde dónde. El feminismo asume esta crisis y propone una teoría del sujeto con perspectiva feminista; misma que intenta comprender las identidades sociales en su complejidad cultural y social. Linda Alcoff (1981), retomando aportaciones de Teresa de Lauretis, combina el concepto de identidad política con una concepción del sujeto a la que denomina posicional. Implica el rechazo de la metafísica tradicional mismo reducto que esa autora ve en el análisis del lenguaje de Derrida, la concepción del poder de Foucault e incluso en las críticas del postestructuralismo a las teorías humanistas y del sujeto:

El concepto <posicional> de sujeto que se propone para construir el de “mujer” acentúa el carácter no sustantivo sino relacional y el de producción de significado frente a la mera pasividad. El modelo de Alcoff propicia el reconocimiento de los/las iguales y la producción de la subjetividad, gestación del sujeto femenino (Rodríguez, 1999: 120)

La perspectiva feminista está situada en un humanismo y se apoya en discursos escritos por mujeres, con una teoría del sujeto que posibilita la formación cultural

de la identidad. Los estudios foucaultianos ofrecen elementos para desarrollar un modelo feminista: parte de la historicidad del saber, de prácticas discursivas, tecnologías, hermenéutica y reconoce al individuo como agente social y político del cambio. Definir una postura política a partir de Foucault nos reenvía a una elección dentro de una clasificación ya hecha, al mismo tiempo que permite imaginar “nuevos esquemas de politización remitiéndonos a organizaciones sociales y manifestaciones colectivas espontáneas. El feminismo es así una lucha “transversal” como la definiría Foucault, contra relaciones de poder/saber basadas en el género, reivindica formas de cultura, de sujeción al sexo de las mujeres (Rodríguez, 1999:130).

El peligro sería reivindicar la pura diferencia e ignorar totalmente la diferencia sexual, caer en la paradoja del impulso deconstructivo. Construir una categoría de mujer significa buscar a partir de la perspectiva feminista una reinterpretación en la que la identidad femenina puede ser múltiple, plural y unitaria a fin de evitar la anulación. Al escribir sobre las mujeres se adopta una postura política y de igual manera, el cómo se escriba y los resultados que se obtengan serán también una posición frente al poder.

**CAPÍTULO 2.**  
**Una mujer frente al páramo.**

## **Senderos del sujeto femenino: *Erizada piel* de Irma Tapia**

Si el ser mujer ya no radica en la obviedad de roles enseñados por madres y abuelas y si actualmente no se considera algo presente desde el nacimiento ya que se incorporan otros comportamientos, la femineidad como categoría tiene que ser interrogada y cuestionada. Lo femenino ha llegado hasta nuestros días como un arquetipo de rasgos que se le atribuyen a la mujer e igualmente a su literatura considerada *femenina*, la cual también deberá estudiarse como un proceso heterogéneo dentro de un sistema contradictorio y diferente.

La elección de un cuerpo textual para ejercer una crítica literaria feminista no debe fundamentarse en un sentido trivial o aplicado mecánicamente a todo poemario escrito por una mujer, sino a aquellas obras que expresen formas de experiencia ligadas a la situación de la mujer como construcción cultural de características variables. El objeto *poesía femenina* se inscribe dentro de “cierta topografía social y de muy precisas coordenadas históricas” (Reisz, 1995:25).

Corresponde a la crítica literaria feminista colocar las expresiones individuales en perspectiva para dar cuenta de la variabilidad de la experiencia de las mujeres en relación con su género y de la diversidad de las estrategias discursivas aptas para articular esa experiencia. En opinión de la propia Susana Reisz, no tiene mucho sentido tratar de identificar recursos literarios que sean per se “femeninos” o “feministas”, pero es epistemológicamente válido establecer conexiones causales entre ciertos procedimientos textuales y particulares medios sociales incluyendo el literario; con esto me refiero a grupos de escritores que comparten ciertos cánones.

La elección del corpus poético *Senderos. Antología poética 2001-2009* de Irma Tapia obedece a que en esta obra recopilatoria se muestra un lenguaje y una visión de mundo marcado por el estatuto de una mujer dentro de una cultura patriarcal que podría ayudarnos a definir una identidad regional. El libro se

compone de siete capítulos I. *El mar en vela*, II. *Desolación de la memoria*, III. *La palabra trastoca al mundo*, IV. *Las cítaras callan*, V. *De trinos y atabales*, VI. *Carmín en tierra* y VII. *Senderos* cada uno de los cuales proviene de la obra publicada por Tapia en el período referido: *Espigas en lo nuevo* (IMC-UAEM 2001), *Trinos y Atabales* (UAEM,2003), *Hilos de luna* (Praxis, 2004), *Vértigo del olvido* (IMC,2004), *Carmín en tierra* (Cargraphics,2005) y *Erizada Piel* (IMC,2007).

Las mujeres escritoras se encuentran ante la problemática de ejercer o no interpretaciones patriarcales. En el ámbito de la literatura femenina, el género favorece una identidad minoritaria, a veces desvalorizada, dispersa y carente de poder que una obra problematiza y afirma a la vez.

En los poemas de Irma Tapia, las señas de identidad se expresan minoritariamente en relación a un “lenguaje mayor” (siguiendo a Deleuze y Guattari), ya que emplea un lenguaje extraño o foráneo ya reconocido como autoridad, como lo es el de los hombres o del Hombre para adjudicarse autoridad al hablar; para darle a su discurso una percepción de realidad, hace uso de ese lenguaje autorizado que da por sentado que el texto que lo ostente será representativo de la humanidad. Por ejemplo, para iniciar *El mar en vela* utiliza una cita de Enrique González Martínez:

*Mientras vaticinaban las brisas en la fronda  
Los versos que el poeta un día ha de cantar,  
se me filtró en el alma una emoción más honda  
que el pavor de la noche y el asombro del mar.(p.11)*

Para enfatizar que ella puede ser ese poeta que un día ha de cantar, después de lo cual no nos hablará explícitamente por sí misma, sino a través de distintas formas de su ser poeta. Al inicio presenta una niña-poeta:

*Esa niña posa la mirada en el silencio, incendia el alba.  
Su palabra es lámpara de vida, elíxir de alhelí;  
la distancia abre la herida, es ortiga la mirada,  
como golondrina renace en la escalera de la tarde.  
(Tapia, 2009:18)*

A lo largo de los distintos poemas, la aparición de esta niña será recurrente durante el recorrido de los *Senderos* y prevalecerá a pesar de la destrucción del mundo nombrado:

*La grandeza de la Creación  
se derrama en la inmensidad.  
Entre nubes se encarama el pensamiento,  
la mirada de la niña incendia el paisaje.*(Tapia,2009:39)

*El río llora polvo. El mar ruge de sed  
Mientras la niña en las olas resplandece* (Tapia,2009:44)

Esta figura infantil se irá desvaneciendo a medida que cede la enunciación a la mujer poeta, una curiosa voz que no refiere a una posición propia:

*En el umbral de la desdicha me recuesto,  
clamo al amparo de las sombras: añoro  
los ojos de olivo de la niña, presiento su  
presencia: con la luz del alba se desvanece.*  
(Tapia, 2009:25)

Como en el epígrafe, un acantilado junto al mar se convertirá en sitio de la acción poética de este sujeto definiendo su naturaleza:

*Llegué al mar, arrojé el agua de mis ojos,  
la vida me volvió piedra, caminé perdida  
en la neblina del día. El oleaje arañó con  
sal mis tobillos, se llevó mi cuerpo de arena.*(Tapia,2009:22)

Estamos ante una escritora esmerada para la creación de ambientes y paisajes, quien hasta este momento comienza a hablar de sí misma pero sin mostrar su propia posición dentro del espectro social, es decir, no estamos ante un caso de representatividad de un colectivo femenino, ella se individualiza a través de un autotransformarse, lo que constituye también una auto reconstrucción:

*Navego, rompo el mástil contra la roca,  
el cuerpo anhela el cobijo de tus ojos.  
Enardecida  
me resguardo del rencor  
de la noche. Espejo triturado me asombro,  
me nombro.* (Tapia, 2009: 32)

Esta identidad femenina que vemos surgir, manifiesta una cierta complicidad con la cultura dominante que no permite escuchar una voz que pudiéramos considerar puramente femenina, sin embargo, Irma Tapia incorpora también en su poesía tonos amorosos tradicionales, moderaciones evocadoras de la feminidad asociada al acto amoroso:

*Al probar el néctar de tu cuerpo  
conseguí vuelo de jilguero.  
De tu mirada cautiva  
corté espigas en lo nuevo.*

*Te dije que al volver sólo encontrarías  
las tardes de verano,  
las huellas en penumbra,  
el silencio en silencio y el cántaro lleno  
de tus besos.(Tapia,2001:61)*

Estudios sobre la enunciación y el lenguaje (por ejemplo los efectuados por Mijail Bajtín) insisten en la idea de que todo enunciado se orienta hacia un oyente virtual que encarna la autoridad que el propio grupo social ejerce sobre cada individuo. Ese oyente es una especie de representante acreditado del lenguaje y del sistema de valores con los que el hablante se identifica, sin que exista coincidencia con algún interlocutor real. Así, ese oyente se enviste de poder moral y de capacidad de control. Este poder se expresa en *Para que nadie lo olvide* poema en el que la ausencia de un “alguien” masculino es una clave que permite entender el discurso de melancolía y el tema recurrente del sentimiento de pérdida:

*Su nombre lo canta la tierra  
Llega al río como escarcha.  
La brisa lo trae, con las bridas  
se curva, algarabía de potros.  
Racimos de corales le hacen  
aureolas, olivos lo escriben:  
en el mar, en el aire, en la voz,  
para que nadie jamás lo olvide. (Tapia, 2001:15)*

A partir de aquí, la poeta establece dos voces: una de la primera persona y otra voz del “distanciamiento” que podría funcionar como una tercer persona (una super-persona o un super-yo). Las personas gramaticales que utiliza interconectan semánticamente la masculinidad con la feminidad, es una relación dialéctica entre

ella y el Hombre ausente que adquiere diversos acercamientos según lo vivido, la experiencia personal del recuerdo y la observación directa como parte del yo:

*Bajo la sombra de los sauces  
espero al que aún no llega. (Tapia,2009:33)*

*La brisa trae el aroma de los nardos.  
Te nombro entre los pétalos.  
La montaña abre los brazos, recibe  
el clamor del niño, consuela el dolor  
del hombre... Mis brazos anhelan el juego de tus  
manos; me renuevo en el recuerdo, (Tapia,2009:35)*

Sin embargo hay otra parte condenatoria, portavoz del deber ser, lo que ella encuentra como reprobatorio. El enfoque feminista de esta crítica consiste en revelar el sesgo patriarcal de los pronunciamientos de esa voz a la que estamos considerando tercera persona. Esos dictámenes adversos al yo se fundan en un consenso cultural sobre las virtudes consideradas femeninas, resultado de la auto inhibición, falta de agresividad, docilidad, discreción, tendencia a colocarse en un segundo plano, voluntad de servicio o capacidad de sacrificarse por los demás. Estos juicios debilitan y hasta suprimen “el propio ser”, la voz de la primera persona se atreve cada vez menos a decir “yo”.

*Mi cuerpo ardió en la cera  
un temblor de soledad  
nubló mi vida, mi voz se fue apagando como el sol (Tapia,2009:31)*

Como una persona melancólica, cumple el mandato social de silenciar o subordinar sus emociones; ya que lo femenino se ejerce bajo distintos grados de presión social que obligan a representar el papel de mujer, emerge una feminidad más parecida a lo hegemónico, simbólicamente subordinada a la masculinidad del pensamiento, de lo intelectual por encima de lo sensorial:

*Su mirada se pierde en el océano,  
Las huellas presienten su llegada.  
Que las caricias duerman en los pliegues de la almohada, que el pensamiento  
encumbre la palabra (Tapia, 2009:42)*

Ante la impotencia de la reparación de lo vivido, la esperanza surge como único recurso de supervivencia en *Umbral*:

*Sangre en torbellino  
la desolación ronda mi cuerpo.  
Pero la esperanza me arrancó  
de las manos el hacha. (Tapia, 2001:5)*

Bajo la idea de que su voz femenina única y auténtica, está libre de temores en la distancia de lo subordinado, en la seguridad de lo hegemónico lírico, se erige como un nuevo ser arrasado por el lenguaje, pero creador y destructor de palabras, como el que describe en

#### IV

*El poeta cae contra la piedra,  
desgarra su voz en el desierto  
se hace polvo.  
En la tarde he oído su lamento  
y en niebla su relámpago. Invoca a Eliot y a Petrarca  
a transminarse en la palabra. (Tapia, 2001:20)*

Ella sobrevivirá para transformarse no en *Otra mujer*, sino en *Otro*, en el poeta:

#### V

*Lo sé, todo eso lo sé  
Yo anduve en el mismo sueño.  
Temblé en el carrusel del alba  
y en los senos de la diosa... Comí azucenas y bebí luceros.  
Una noche arañé la tierra,  
Roja, blanca, negra,  
Y me hice otro cuerpo. (Tapia,2001:20)*

Para definirse como poeta sin dejar de definirse como mujer, la obra sigue asumiéndose como femenina no por estar escrita por una mujer, más bien por romper el estereotipo de una “poetisa” con discurso sostenido por “una voz” identificable como propia de la autora: “Allí donde la voz que se expresa en el poema no permite al lector construir un personaje ni un cronotopo diferente de la situación de escritura, se tiende a pensar que es el poeta” (Reisz,1996: 43).

La coincidencia o afinidad entre una mujer que escribe poesía y su voz al interior de sus poemas arrastra consigo prejuicios y preceptos sociales que moldean la feminidad; cuando esta expresión no se ajusta a una preconcepción de lo femenino, viene una incompreensión del lector porque resulta difícil conectar el rol sexual del que enuncia con la desinencia gramatical y el tipo de discurso, es decir, asegurar que quien está enunciando el poema es una voz femenina.

Esta relación no es evidente; en poesía hay licencias de consecuencias diversas según el sexo de quien las utilice; algunos poemas delinear la voz enunciante como un personaje completamente independiente del autor, si hay alteración en el género gramatical y sexual también, nos preguntaremos si estamos ante el discurso de un poeta o de una poeta. Si una mujer introduce en su discurso poético mínimos cambios de género, la lectura se perturba, la gramática enseña que el sufijo masculino funciona como universal, sin marca, válido para ambos sexos, en la voz de una poeta no suena neutral ni metafórico, es un extrañamiento. Por eso Irma Tapia elige no nombrar a su ser poeta como un yo, sino como un él masculino, abstracto, y a medida que se interna en sí misma, el yo mujer se apodera de este ser:

*¿Dónde estás?  
¿A quién ofrendas tus presencias?  
¡Ven, Poeta, canta, rompe las cadenas  
que ciegan al océano!* (Tapia,2009:80)

*De la montaña baja el Poeta, en la noche danza...él convoca a la Palabra para  
trastocar al mundo.*(Tapia,2009:81)

La relación entre estos dos sujetos queda manifiesta en *Confusión*

: *¿Dónde está mi otro yo?  
¿Dónde se esconde de mí?  
Después de media tarde lo busco  
como quien llora a su madre.  
El miedo lo consume y me consume  
en grietas de agua fétida.  
Apenas puedo ver la sombra  
que lo cubre con mi sombra.  
Allá se ven las huellas,  
aquí las borró el aire  
(Ignoro si él soy yo)* (Tapia,2009:54)

Es por este indefinido sujeto lírico, que la poesía de Irma Tapia es difícil de leer en los bordes de los pactos sociales; se sirve de una sintaxis diferente, del lenguaje del sufrimiento en el que se atreve a decir lo que reconoce como deseo no resuelto, como repetición de ausencias, como aquella del cuerpo de la madre, una de las fundamentales en términos de J.Kristeva quien identificó el lenguaje poético como aquel lenguaje literario capaz de articular deseo y palabra: “El lenguaje poético y el arte en general representan la ocasión lingüística en que lo semiótico funciona como resultado de una transgresión de lo simbólico, como retorno al cuerpo nativo, materno que la ley del padre aleja” (Mirizio,2000:110).

Este orden simbólico es aquel que permite percibir y pensar los significados que una cultura establece a través del patriarcado, pero cuando se busca un retorno a la maternidad y la figura de la madre, se da un salto entre lo biológico y lo simbólico en búsqueda de significantes; en Tapia se asoma la visión kristeviana de la maternidad en la que la figura de la Madre no puede relacionarse con la hija:

*Búsqueda  
A mamá Margarita por la alegría de ser su hija  
Desde que asomé los ojos al mundo  
te busco en los otoños  
para ver si estás escondida en las hojas  
como pluma en el nido.  
Con la mirada abrazo el cuerpo de otras....  
Te sueño dormida en la almohada de otros  
tus brazos aprietan a otros hijos  
y les das amor sin que te lo pidan.  
Allí te nombran: Esthela o María  
Allí te dicen mamá.*

*III  
Dónde está la mujer que ofrendó su vientre para mi guarda? (Tapia,2001:39)*

La hija solo podrá reconciliarse con la madre cuando ella misma sea madre, cuando se someta a la ley del padre:

*XII  
ven, quiero tenerte en mi regazo. Sé que puedes mirarme... Soy la que  
viene a cobijarte con flores de pascua  
porque el creador me dio un hijo y me otorgó el don de ser madre. (Tapia,2001:43)*

A continuación, me interesa particularmente situarme en el análisis de algunos de los poemas de *Erizada Piel* (2007)<sup>2</sup> incluidos en el capítulo *Las cítaras callan* de esta misma antología *Senderos*, poemario donde el lenguaje se aparta totalmente de lo cotidiano, surge una nueva sintaxis que establece una ruta hacia lo simbólico que en conjunto hace emerger un mundo derivado de un proceso semiótico (de producción de sentido) constituido en y por el uso lingüístico.

Los aspectos sistemáticos de este lenguaje se irán presentando en su función de significantes, como dije, la materialidad del poema puede ser explícita o no; en la poesía de Tapia accederemos a la significación de lo femenino a través del análisis de su estructura. Como sabemos, la característica principal del poema es que conforma una unidad: formal y semántica. Cualquier componente del poema que apunte a un significado nuevo, a “algo más”, puede distinguirse fácilmente del resto de la representación. Esta unidad formal y semántica que incluye todos los índices de la indirección, M.Riffattere<sup>3</sup> la llama *significancia* (término antes acuñado por J. Kristeva) reservándose el término *significado* para la información transportada por el texto en un nivel mimético. Cualquier signo que al texto sea relevante o modifique su calidad poética, será aquel que exprese o refleje una modificación continua de la representación, sólo de esta manera puede discernirse la unidad: entre la multiplicidad de representaciones.

El signo relevante necesita no ser repetido, sino percibido como una variante en el paradigma, una variación sobre una invariante. La percepción del signo es sobre una agramaticalidad, aquella única palabra no dicha o no dada en su forma literal, palabra que desvía el contexto. Lo que constituye el mensaje del poema tiene poco que ver con el lenguaje que emplea, más bien, tiene que ver con la manera

---

<sup>2</sup> En adelante, sólo anotaré la fuente de estos poemas por la página de referencia.

<sup>3</sup> De acuerdo a Michael Riffaterrre (1978) el texto poético está estructurado de tal manera que repite muchas variantes de la misma invariante. La invariante es el núcleo semántico del texto (el síntoma del sinónimo o la perífrasis) al que llamará *hipograma*, determina y genera el poema escrito.

en que manifiesta un giro de los códigos para dar forma a su estructura. La estructura dada es una matriz y permanece visible solo en sus variantes agramaticales. En *Erizada piel*, dicha agramaticalidad o léxico desviante se manifiesta en reiteraciones:

*Gime la lluvia, brama la tormenta* (p.11)

*El que brama y ruge no es el mar* (p.12)

y en forma de comparaciones: *como pregonero con sus jaulas* (p.13), *como raja de la leña, aciagos años* (p.15), *como si ningún mendrugo de pan* (p.15), *como erizo pegado al arrecife* (p.16), los paradigmas de sinónimos más empleados son: abismo, desfiladero, barranca, camino, sendero.

La representación se construye a partir de contradicciones: *En la piedra se hunde la ternura, Sin agua se agrieta la fuente; Seco río de sed fenece* (p.25). Dichas contradicciones se integran en el sistema del texto para que el lector las perciba como comunes, haciendo que la agramaticalidad establezca nuevas relaciones y transfiera un signo de un nivel del discurso a otro; en este caso el agua, motivadora de vida, al faltar en el paisaje, provoca una completa sequía llevando el dominio semiótico del agua al de la sed, es decir, a otro nivel de significación.

Lo poético indirecto de lo que hablé anteriormente, lo presenta Irma Tapia en las siguientes tres , de acuerdo a Pérez y Zullo (1999):

Por desplazamiento; los signos cambian de un significado a otro, cuando una palabra se pone por otra (metáfora o metonimia):

*En la ceniza, hombres destrozados* (p.27, ceniza por fuego)

*Colmenar vacío, ave sin alas, el hombre se extravía en la discordia* (p.28, ave por hombre)

Por distorsión; hay ambigüedad, contradicción o sinsentido:

*Guarda silencio el silencio* (p.33)

*El día se escuda en las sombras* (p.12)

Por creación de significado: el espacio textual sirve como principio de organización para hacer símbolos, el poemario completo se presenta como una estadía en un paisaje desolador, las diferentes paradas por este paisaje corresponden a la simetría de la rima, versos libres acentuados en la quinta sílaba, a veces conformando un verso largo decasílabo, lo que lleva a la presentación de estrofa (*stanza*) como si fuera un alargamiento o vaivén del mar entre los acantilados:

*Frente al páramo  
tras la nube acecha  
escamas de estrellas  
en el espacio  
gime la lluvia  
brama la tormenta  
y el trueno se estremece.*

*Sin colores de arcoíris,  
sin luz de luna,  
en el viento su voz se enreda.  
Arranca la tierra, aspira el polvo,  
se arrastra cual serpiente.  
Sin el carmesí de los cerezos  
se desliza hacia el silencio.  
Apura el ajeno y el vino tinto.  
Y frente al páramo, escaso de benjuí,  
hurga en las sombras (p.11).*

Estos tres signos alteran la representación literaria ya que no es consistente con la verosimilitud o con aquello que el contexto le ofrece como expectativa al lector, se distorsiona por una variante gramatical (las contradicciones) a lo que hemos llamado agramaticalidad, en ocasiones llega a presentarse como una señal de sinsentido:

*El que sopla y bufa no es el viento.  
El que brama y ruge no es el mar.  
El que ladra y carne arranca  
es la desolación de la memoria.  
Se aleja el sueño. (p.12)*

La característica de esta mimesis alterada en *Erizada piel* produce un cambio semántico continuo, la referencialidad del lenguaje aleja la directa relación entre las palabras y las cosas (existente también entre el que habla y el lector). El texto

multiplica detalles y claves, cambia su enfoque para alcanzar un estado parecido de realidad, pero lo que está construyendo es un paisaje complejo, interior y humano. Para leer el poema y alcanzar la significación, el lector tiene que saltar el obstáculo de la representación, decodificar el poema.

Una primera etapa de la lectura (heurística, según Riffaterre) de principio a final del texto, de la parte inicial al final de la página, siguiendo el eje sintagmático, debe aprehender los significados, poner en acción la competencia lingüística del lector, la cual incluye asumir el lenguaje en lo referencial cuando las palabras parecen estar relacionadas a las cosas, incluyendo la habilidad del lector de percibir incompatibilidades entre palabras: identificar tropos y figuras, reconocer cuál palabra o frase no tiene sentido literal, como en los versos : “Me recargo en la esquina de la vida. En el polvo fantasmal del abandono...”(p.33).

El poema tiene sentido sólo cuando realiza un transferencia semántica (desciframiento doble del texto). En el poema *Buitres* no podemos pensar que el mundo que se describe está gobernado por buitres, debemos entender la transferencia del término *buitres* hacia *hombres*, como alusión al género humano; de igual forma, el lugar de Dios (templo), sangra en tanto sigue siendo un órgano vivo, la segunda transferencia es del término *sangre* a *agua* que inunda la tierra:

*Graznidos y picotazos.  
Con la hoz del poder se congregan  
para segar la Tierra. Como maduras mieses  
las cabezas se desploman.  
Llanto y pavor de todos se apoderan.  
Los buitres no sacian su furor.  
El clamor se desvanece, la voz se niega;  
apretados los labios, desmesurados los ojos,  
Locura y necesidad. Tinieblas del pensamiento  
como bestia lo envanecen.  
Del lugar de Dios  
La sangre brota. Se inunda la Tierra.  
Borollón de agua. (p.38)*

El poemario en sí mismo es agramatical, lo cual constituye una marca formal de la escritura poética, hecho generado por frases que excluyen de su secuencia verbal toda alusión al sujeto: los poemas están plagados del pronombre *se* como

una partícula refleja donde el sujeto expresado no produce la acción sino que la sufre (paciente) pero en la que el verbo va en voz activa:

*Se arrastra cual serpiente.*(p.11)  
*Se desliza hasta el silencio* (p.11)  
*Por el monte se aleja* (p.13)  
*Se encabrita* (p.15)  
*Se eriza la piel* (p.66)

Por otro lado, los sujetos que aparecen (emociones, pasiones y contravalores) toman la función nominal también acompañándose de predicados con la partícula *se* como pronombre reflexivo:

*El pensamiento se desgaja* (p.15)  
*La voz se debilita* (p.17)  
*El ocio se presenta* (p.18)  
*Se desgrana la desolación* (p.11)  
*Se estrella la esperanza* (p.19)  
*La soledad se asemeja al silencio* (p.20)

Hasta que la poeta es capaz de nombrar al sujeto intransitivo de estas construcciones verbales, El Hombre:

*El Hombre se extravía en la discordia* (p.28)

Estos modos verbales funcionan como huellas para responder las preguntas ¿de dónde proviene la voz del hablante, quién habla y desde dónde? El rompecabezas se resuelve, el poema comienza a ser un solo signo; cuando la voz enunciante se encuentra de nuevo, convertida en otra significación:

*Entre los escombros, la voz se escucha.* (p.15)  
*El clamor se desvanece, la voz se niega;* (p.38)

¿Es la voz humana, la del clamor, la del poeta?, aunque la significación es más que el significado deducible de las variantes, es también la transformación hecha por el lector. La experiencia circular secuencial alrededor de una palabra fundamental: voz. En esta indagación, hemos dejado de lado los versos:

*En el lienzo de la tarde  
una mujer hilvana la esperanza.* (p.28)

Como personaje, como testigo, hay una mujer que bien puede estar describiendo “frente al páramo” lo que ve. La representación impuesta al lector, a quien primero se le presenta un desierto descarnado para después pedirle que emplee sus hábitos lingüísticos para encontrar de quién es la voz que dirige el poema, requiere eliminar toda discrepancia. Estamos ante un modelo hipogramático o un texto con sistemas descriptivos incompletos, tal como:

*Los niños abren los ojos al terror  
y aun en el vientre la destrucción los persigue. (p.37)*

Únicamente la competencia literaria puede completar el poema y esta competencia literaria se basa en el conocimiento de sistemas descriptivos, temas, mitologías de sociedades, intertextualidad que se reconocen mediante una lectura retroactiva o hermenéutica; es decir, al progresar en la lectura, el lector recuerda lo que acaba de leer y modifica su entendimiento a la luz de la decodificación; repasa, revisa y compara. Conforme el lector se mueve en el texto, podemos reconocer por comparaciones o simplemente por la habilidad de colocar juntos los enunciados sucesivos y diferentes que primero se notaron como agramaticalidades pero que ahora aparecen como variantes de la misma matriz estructural, lo cual constituye una marca de identidad del texto poético.

El poema es una variación o modulación de una estructura (temática-simbólica) y está relacionado a una estructura constituyendo la significación. El efecto máximo de la lectura retroactiva es generar la significación al final del poema, la poesía o poeticidad es una función coextensiva con el texto, ligada al límite de realización del discurso, a su clausura y a su principio (Riffaterre, 1983).

Para identificar el significado de un poema debe haber un cambio de mentalidad, una verdadera semiosis. En una serie como la de *Erizada piel* no importa lo que sea que el poema diga, ya que es diferente a cualquier idea ordinaria acerca de lo real. El mensaje ha sido construido para que el lector salte la realidad como un obstáculo. En su poesía, Irma Tapia fabrica la realidad con base en construcciones verbales en las cuales, la naturaleza cobra vida:

*Ni yerba ni matorral. Reverdece,  
Duele el campo.  
Las montañas lamen los resabios de la tarde:  
Se ensombrece, lamen tierra. (p.21)*

Los paradigmas de sinónimos (o iteraciones), apuntan insistentemente a algo figurativo: todos los animales descritos son carroñeros; serpientes, buitres, cuervos, al igual que las plantas son venenosas; ortigas, zarzales.

*Erizada Piel* refleja en casi todo su contenido la distinción entre transitividad e intransitividad. Este hecho fundamental es la herramienta para determinar los lugares que el enunciado se otorga a sí mismo, a su destinatario y a sus enunciados, lo que nos permite aproximarnos a las condiciones de “su mundo” (Pérez-Zuyo, 1999).

Existe un componente reflexivo a través del cual, Tapia invierte el orden del constituyente de género ¿La categoría *El Hombre* corresponde a lo masculino, a lo femenino? El uso de “se” refleja transforma la oración de modo que la que enuncia sea depositaria de algo enseñado por el participante ausente: los hombres, la familia, el sistema educativo.

El más evidente aspecto de *Erizada piel* es la despersonalización ya que elide los causantes de este proceso de distanciamiento de su sujeto, origen de prohibiciones, no están explícitos. El contenido del poema no puede ser repuesto en el contexto lingüístico inmediato ya que este proceso ha sido elidido estratégicamente.

Los poemas de Irma Tapia construyen un sujeto sintáctico, resultado de una compleja transformación que parte de un atributo femenino y luego se absorbe en un proceso transactivo que vincula a los Hombres. El resultado se da por supuesto y puede incluirse en un sistema de valores ya clasificado e interpretado: la humanidad.

El sujeto lírico en Irma Tapia es el resultado de un proceso de cambio y de adopción de la visión de mundo de un grupo social cuyo lenguaje logra persuadir a la autora de mayor legitimidad, además, en su expresión surge un conflicto que desemboca en la desaparición de toda estabilidad del punto de enunciación, lo que en términos ideológicos es caracterizable como un distanciamiento o disolución. Podríamos considerar que esta poeta parte del supuesto de que la poesía mayor es la hecha por hombres en la cual el discurso no es masculino, ni femenino sino universal:

El hecho no tiene nada de sorprendente cuando se recuerda que ésta es una estrategia usual en quienes no pueden apoyarse en una tradición de larga data ni están seguros de ser aceptados por sus solos méritos (Reisz, 1996:71)

Sin embargo, el sujeto femenino se produce, se revela en su heterogeneidad, en este caso la voz adquiere un valor fundamental y la escritura es un modo en que esta voz se acerca a lo semiótico ya que la construcción de los textos poéticos de Irma Tapia nos conduce a un mundo hecho con palabras, paraje abierto con un carácter universal donde la elección del lenguaje poético expresa un deseo de revelación, de dilucidación de la condición humana. La significación surge del texto al mostrarnos un paisaje desolador del que se rescata la figura de la poeta como guía en el caos. No sólo el varón es sujeto de experiencia humana o es capaz de nombrar el mundo, representar la realidad y significar a la mujer. Al hacer estilización de un lenguaje social, utiliza el prestigio de la palabra canonizada para validar su propia voz. Como producto, esta poesía ha ingresado en un sistema literario que interactúa con el sistema dominante con el que convive reinterpretando lo femenino.

**CAPITULO 3.**  
**A la orilla del mar.**

## **Devenir mujer en *Ausencia del Marino* de Blanca Álvarez Caballero.**

Cuando una persona asume su condición genérica, acepta una identidad y los rasgos asociados a ella. Las identidades dominantes: *hombre, blanco, occidental*, nutren las acciones y los ideales de los que son acordes con ellas, estableciendo "identidades ideales". Es el caso de las mujeres, culturalmente obligadas a cumplir contenidos de género que definen su existencia y la codifican.

La conocida frase de Simone de Beauvoir : "On ne naît pas femme, on la devienne" de *El Segundo Sexo*, cobra un sentido renovado a la luz de los conceptos de Gilles Deleuze para quien *hombre* es una construcción cerrada y *mujer* puede ir más allá de sí misma para convertirse en otro. Este *devenir* consiste en un proceso social que se impone sobre la diferencia biológica y cada individuo puede desarrollar un modo particular de éste de acuerdo a sus posibilidades y a sus experiencias. Estos devenires se eslabonan unos con otros de acuerdo con una sucesión de eventos en particular. El devenir no puede ser preciso, sino que ocurre en transformaciones sucesivas, como las que vemos aparecer en el poemario *Ausencia del marino* de Blanca Álvarez Caballero (2004, IMC) <sup>4</sup>. Lejos de interpretaciones personalistas propongo el devenir *mujer* del sujeto<sup>5</sup> enunciante de los textos de dicho poemario en un recorrido de cinco partes llamadas *Ausencia del Marino, Palmera y Mujer, Soledad, Agua Marina y Principio y fin*, que abarcan estadios emocionales opuestos, binarismos, como: ausencia-presencia, espera-deseesperación, amor-desamor y que tienen como eje la figura del marino; hombre, heterosexual, ausente, incapaz del compromiso de vivir en tierra.

*Ausencia del marino* presume algo más que una descarga de neurosis personal, es un espacio vacío que se llena con un lenguaje esforzado en alcanzar un tono femenino. La primera parte del poemario, misma que da nombre al libro, consiste

---

<sup>4</sup> A partir de ahora, sólo citaré el número de página de este libro.

<sup>5</sup> Este sería un *sujeto* en devenir y su expresión: la Hacciedad de Deleuze, transformación lógica que determina a los individuos como devenires, en adelante, mi referencia a *sujeto* será en este sentido.

en doce poemas de versos endecasílabos. Esta forma literaria elegida por la autora constituye un camino indirecto para mostrar una pericia de mujer en el ejercicio de una tradición marcada por la voz poética de género masculino<sup>6</sup>.

La sintaxis alterada de estos poemas consiste en que casi todos sus versos en hipébaton funcionan como vehículo para hacer escuchar la voz femenina que rompe con la expectativa que se han hecho otros sobre su nombre:

I  
Pertinaz silabario de mi nombre  
grita furioso el mar por tu partida.  
Largo arribar de proas: no es mi hombre;  
desgarro mis cabellos encendida.  
Tu mirada no llega con timones;  
vuelta de popas que me dejan ida.  
Petrificada estatua soy de bronce  
en medio de palmeras consumida.  
Vetas de sol tus gestos en el muelle,  
arden recuerdos en el cielo añiles.  
Rocas en corazón se agolpan fuerte.  
Yo me deshago, arena que disuelve  
definitivas conclusiones viles,  
*mientras salada, líquida es mi muerte.* (p.11)

Álvarez Caballero parece configurar en su poesía una cartografía del deseo, disfrazado bajo la forma de espera:

*Cual pez que fuera de agua muerto  
yace, fémica sigue pasos de un  
marino. Obcecación de ser constante  
en mares,  
y en caricias intenso, fugitivo.* (p.13)

Esta espera por Otro no es deseada, es impuesta por las reglas de las diversas formas del amor patriarcal, esta vez, la del marino que pasa temporadas enteras en la mar, de impredecible retorno. Esperarlo, la convierte en una disidente vital:

*Por tu carta de meses no entrañable con  
insomnio me tiene indiferencia y la vida  
convierte detestable.*

---

<sup>6</sup> Gilbert y Gubar muestran cómo la retórica e ideología machistas dominantes presenta la creatividad artística como una cualidad específicamente masculina. El escritor es “el padre” de su texto, a imagen y semejanza del Creador Divino, él se convierte en el Autor, el único origen y total significado de su trabajo. (Moi, 1987, 68)

*Aunque no ames resulta quebrantable  
sangrar el agua herida por tu ausencia de no  
saber si vives indomable. (p.16)*

Considerando que hay un desplazamiento de la delimitación del territorio de la que espera, hablaríamos más bien de una desterritorialización ya que considera su territorio, un intersticio: la orilla del mar. Todo sucede ahí; en el muelle, la playa, la naturaleza marítima, lo que existe en el intermedio entre el agua y la tierra, por lo mismo no representa un mundo cerrado sobre sí mismo, sino que produce un paisaje abierto, que no le pertenece y al que tiene algún día que renunciar: *Distancia protegida por blindaje:/entre tú y yo el océano acorazado (p.16), A tierra de mi asfalto daré vuelta (p.20).*

En este proceso de desterritorialización, ella construye un nuevo lugar de espera junto al mar, este será un cuerpo femenino donde se desarrollan las experiencias; por lo tanto, a través de la creación de esta cartografía, puede seguirse la circulación de los flujos de deseo a los fines de delimitar una primera línea de fuga; el erotismo, comprendido como una búsqueda psicológica independiente de la actividad sexual para la reproducción:

||  
*Anquilosada quedo por tu olvido  
en mundo de caricias que perviven  
en fondo de mi cuerpo sin cumplidos. (p.12)*

El erotismo se manifiesta, como una zona de indiscernibilidad, de indiferenciación entre lo marítimo y lo terrestre (un coral se puede entender como una prolongación del cuerpo: *Mis corales reclaman/humedades nocturnas. /En medio de la costa/Soy cántaro vacío./Isla de deseos sin explorar (p.33).* Teniendo al cuerpo como protagonista, las diferentes experiencias que afectan al sujeto de los poemas se vinculan estrechamente con la manifestación del erotismo en su escritura. El propio cuerpo se convierte en zona limítrofe utilizando el recurso literario necesario; sinécdoque, metáfora, prosopopeya para compararse con el elemento *natura*, preparando su devenir:

Incluso cuando es una mujer la que deviene, ésta posee un devenir-mujer y este devenir nada tiene que ver con un estado que ella podría reivindicar. Devenir no es alcanzar una forma, (identificación, imitación, mimesis) sino encontrar una zona de indiscernibilidad o de indiferenciación tal que ya no quepa distinguirse de una mujer, un animal o de una molécula (Deleuze, 1996:11).

El deseo circula libremente por su cuerpo asumiendo varias manifestaciones singulares, éstas se enuncian en la voz de un sujeto que deviene-mujer, tomando distancia de una simple observadora. Simplemente ya no existe distinción hombre-naturaleza, la esencia masculina de la naturaleza (el sol, los pájaros, el viento, todos ellos configurando *Caín acuático*) no afecta las experiencias que sí afectan el anhelo de la mujer enunciante.

V

*Antes que el sol derribe alianza en  
tierra, que pájaros despierten con sus  
trinos  
y alejamos el viento nos advierta;  
antes que Caín acuático  
destierra amarras en castigo a  
luz abierta,  
forjemos, marinero, otro destino.(p.15)*

El territorio de indistinción es una región de ambigüedades, donde devenir-mujer no implica una transformación, una evolución o un proceso de identificación hacia una forma femenina definida. El sujeto deviene mujer dejando afectar su cuerpo por una multiplicidad de modos vitales como en **EL MAR Y SUS MOTIVOS:**

I

*Tiempo de muchachos  
que juegan bajo  
sábanas  
A verter el mar entre sus  
cuerpos. Sobre sus ojos sol  
despierta*

II

*Mi mar retoza en surcos  
Abandonados a la  
entrepierna*

### III

*Mis ojos se diluyen en gestos  
masculinos pero tu mar está negado:  
mi arena, seca.*

### IV

*Vendrá el crepúsculo sin perpetuar  
amores. La mano bajo el vientre;  
Sonrisa a solas. (p.28)*

Experiencias biológicas relacionadas con la sexualidad (juego preliminar, lubricación, eyaculación, masturbación) refieren directamente a una esencia femenina activa. Por lo tanto, su escritura parece diluir la oposición hombre-mujer, para dar lugar únicamente al proceso de producción del deseo:

### UNO EN EL OTRO

*Uno en el otro nos amamos con la vista  
lo que palabras cortadas -impotentes-,  
lo que los labios prohibidos aún no  
dicen.*

*Caemos en la simpleza de respirar nuestros alientos;  
el aroma del otro bajo el crepúsculo de entonces.  
O tal vez sólo te aprisionas a cotidiana convivencia  
de lecho sin riesgos sorpresivos.  
o tal vez sólo me he arrojado, elevo, caigo  
en este degustar tus ojos y tu pecho (p.38)*

El sujeto deviene mujer mediante las experiencias corporales que se inscriben en el texto, pero también lo hace en un retorno enunciativo, donde nunca se produce el *Retorno* de lo mismo. Por eso, la voz poética incorpora pequeños acrósticos que funcionan a la manera de rondas, que pretenden nombrar el territorio de la relación sexual al que recurre mostrándose continuamente en un control de los elementos naturales en la escritura, produciéndolos, dando cuenta como de ellos, como otros flujos de deseo; arena, sirena, esponja, palmera, como éstos, dedicados a la arena:

Ágata  
Rondas  
En  
Naciente  
Albura

Amatista  
Reposas  
En  
Nácar  
Asoleada (p.60)

Luego llegará al roce con lo animal en *IV: Nostalgia por no ser pez de agua dulce, que en piruetas al sol cuánto lo bebe y en su piel sus destellos se traslucen* (p.14). En consecuencia, esta voz deviene-mujer dejándose afectar por una multiplicidad de experiencias del erotismo, donde los elementos marítimos se cargan de significado sexual. Así, como algunas aves para marcar su territorio, esta mujer canta sobre el mar, las piedras, las olas, los corales: consideremos que "el territorio no es anterior con relación a la marca cualitativa, es la marca la que crea el territorio de manera dimensional, pero no es una medida, es un ritmo" (Deleuze y Guattari, 2008:322). Un ritmo que, mediante la repetición, marca, delinea un territorio donde el sujeto deviene-mujer inventando otra fuga, la *disolución*.

El hombre permanece, en la distancia, el otro masculino es potencia absoluta, voluntad de volver cuando quiera. Ella huye retrocediendo, de vuelta a lo urbano, representación de un orden establecido: *al asfalto en que pernocto*. En su enunciación literaria, el Yo de la enunciación poética tiene en su interior una nueva persona, que había sido desposeída del poder de decir Yo, pero que ahora puede decir *Esta mujer* aunque sea en un sentido de resignación:

XI

*Mar que te recibe, dejando tu  
ciudad, que poco importa. Ya tu  
mujer en soledad convive  
con ruido del asfalto en que  
pernocta, sin más recuerdo tuyo  
que mitigue Que arena indiferente  
en vieja copa. Sabía la espera. Su  
coraza extiende  
a paseo de cuervos del insomnio,  
que acechan noche a noche hasta  
perderte. Nada de lloriquear por no  
tenerte,  
ni de quebrar acuario por suplicio.  
Esta mujer decide ser paciente. (p.21)*

Ahora, veamos de cerca el poema *Toda esta puta, puta vida*, en el que la semántica de la palabra *puta* alude a un amor que no coincide con la regla establecida, revela la amoralidad, el intercambio sexual y el abandono sufrido en una relación amorosa que le es vital, pero nociva:

*Toda esta puta, puta vida  
de estar entre tu ausencia y el deseo.  
Toda esta vida de sonrisas,  
de máscaras, destellos,  
de lunas atrapadas en Marte y otros astros  
anunciando presagios de tu olvido.  
Toda esta ausencia de tu vientre  
tendido entre mis piernas,  
de tu pecho cansado, oscuro,  
dejando develarse por mis dedos.  
Toda esta puta, puta angustia,  
del te irás al caer la noche.  
El agua al fondo ya te lava,  
se acoge entre tus dedos:  
Murmura en el silencio amargo que incomoda  
a mis flácidos muslos que esperan a que salgas mojado,  
como siempre:  
limpio, limpísimo. Y yo de sal.  
Y yo la estatua impotente que te mira callado,  
que reclama tu tiempo. Tú sonrías.  
Toda esta puta, puta efervescencia total o a medias.  
Todo este juego de extrañeces sutiles.  
Esta puta nostalgia absurda, anticipada;  
el terror del adiós y la palabra Blanca. (p.25)*

En el anterior poema, la carga semántica se condensa en una sola palabra: *puta* término que revela el rechazo al rol pasivo de la mujer en una relación donde el otro sale complacido y ella es sujeto pasivo, a la espera de un regreso o un final previsto; situación donde el deseo es perturbador porque está amenazado, sentenciado. Esta palabra repetitiva, conectada a la palabra *vida*, denuncia esa condición de sexo-ganancia o sexo-retribución que no es sino una angustia de pérdida de los atributos del poder masculino, los flácidos muslos esperan la salida de lo erguido, mojado, que a diferencia de ella, sale limpio. Sonriente. En esta partida erótica se disuelve una forma constituída (monogámica-heterosexual) y el devenir sexual se dará como un proceso del deseo que a su vez está reflejado en la escritura, de igual manera se realiza una denuncia de las “leyes tácitas” para

consolidar esas formas de opresión, refiriéndose explícitamente a la ausencia del hombre deseado; temática recurrente en la autora como veremos en el texto *Que te acompañen mis poemas* contenido en la *Antología de Poesía Hispanoamericana Actual* (Zavala,2010); el sujeto femenino desafiando el estereotipo cultural, elige reubicarse como la Otra para llevar a cabo su autorepresentación en una crítica a su historia y con conciencia de la propia posición, continuidad en su feminismo, al saber a qué tipo de poder se enfrenta, el del orden social establecido bajo la figura del matrimonio hegemónico confrontado a su propia subjetividad:

*Que te acompañen mis poemas*

*Cuando al fin te despiertes  
tras el graznido de cuervos de cierta madrugada,  
picoteando las sienes de tu angustia  
porque el bulto de a un lado ya no te reconoce;  
cuando el ronquido aquel que tanto tolerabas  
y la sopa salada a diario compartida  
dejen de parecerte placenteros;  
cuando el reloj, los gallos,  
y el tan temido amanecer jalen corceles a tus ojos;  
tus ojos como platos intactos en la luna,  
helados por el aire de la ventana hasta tu sombra.  
Que te acompañen mis poemas  
cuando esquives su foto,  
el espejo quebrado hace dos horas  
y el cepillo de dientes que no utilizas más  
porque no comes ni cenarás más-en-la-casa  
cuando tomes maletas, papeles en el auto,  
ella no hará, ya no, el más liviano gesto,  
y tú andarás mis pasos. (Zelada,2011:47)*

El sujeto de enunciación de los poemas es el soporte pasivo de múltiples intentos de devenires concomitantes, incluso el de la frustración por ese papel de objeto; se convierte en una mujer diferente, Magdalena ,en DISFRAZ DE MAGDALENA:

*Noche de San Juan como ninguna.  
Noche de San Antonio: súplicas al  
aire.  
Noche del nazareno: corazón de culpas y  
omisiones. Noche en que no te alcanzan los  
rezos sofocados para menguar agua lustral en  
tus mejillas.  
Vale, mujer, soltar disfraz de Magdalena.  
Al fin y al cabo tu Jesús es imposible. (p.27)*

Si el inconsciente es máquina, ésta se manifiesta en la circulación libre de los flujos deseantes que fundan la experiencia de lo erótico en estos devenires-mujer que afectan al cuerpo de la voz femenina. Devenires que impugnan toda idea de evolución o transformación hacia una forma femenina consolidada.

La noción de *máquina deseante* que emergería aquí, involucra al deseo, al objeto y a su producción, en *Ausencia del marino* estamos ante la eterna carencia del sujeto de un objeto: la mujer carece del hombre y no es que el deseo carezca por él mismo, el deseo tiene un objeto. Es más bien el sujeto quien carece de objeto, se inmoviliza cuando cree poseerlo; no hay más sujeto fijo que por la represión (Deleuze y Guattari, 1994:33). El deseo y su objeto forman una unidad: la máquina deseante, cuyo producto, aquí, es poesía. De esta forma, el deseo no consiste en la representación de la imposibilidad del sujeto-mujer de acceder a su objeto. Este deseo se manifiesta en la poesía de su espera amorosa. Espera del hombre, del padre, de quien se va al encuentro al final de un viaje, como dentro de un sueño, en una concepción de una Penélope casi infantil en el que llega a afirmar "mi hombre", en una fantasía posesiva, para querer decir, un hombre, persona aparente.

#### *MI HOMBRE*

*Mi hombre es poesía  
cuando tendido sobre el lecho boca  
abajo su desnudez es brillo al alba que  
se asoma.  
Mi hombre es sonrisa apenas dibujada  
cuando a su pelo quieto mueven mis caricias.  
Cuando en sus brazos arde un oleaje  
cadencioso que mi piel absorbe  
lentamente. (p.54)*

El deseo dicta, como un principio de producción, el deseo la empuja a la posesión, de su hombre, y con él a poseer la poesía, en un proceso, una *máquina* que sólo funciona conectada con otras *máquinas*. Otras mujeres que han esperado un marino. Otras poetas. Otras Penélopes, como la que aparecerá después en *Odiseo Regresa* (2008) de la misma autora. Este es el punto donde todos los

flujos se conjugan, una mujer parada sin sentido, en el puerto, viviendo lo invivible, destejendo lo tejido durante los días, con el cuerpo como estatua, esperando a un marino. Incoherencia de las mujeres, volcadas en la afectividad, en esa necia discordancia entre realidad y posibilidad, esta mujer se entrega al predominio de la vida interior y a la producción de la palabra como monólogo

*Monologo ríos de ausencia tuya  
en barca que no lleva a ningún  
puerto. Atesoro tus ecos que  
murmuran  
un adiós para siempre y van al  
viento. Toda vez que te odio sé  
que miento,  
que con voz de jilguero el sueño arrullas. (p.18)*

El sujeto femenino que habla en los poemas sufrirá otra transformación; ahora se compara con una palmera, no erguida, yace, tiende a lo imperceptible evidenciando que eso que distingue a lo humano de lo animal o lo vegetal es sólo una potencia que se manifiesta en el cuerpo.

*Yazgo en la arena de ámbar  
encendida. Soy la palmera  
quejumbrosa por la noche, el mar de  
tus cabellos apagados:  
lirios muertos (p.32)*

El sujeto de estos poemas está reconociendo la disolución del acuerdo de fidelidad en una pareja, y esto está a punto de producir una fuga que transformaría el código y los contenidos mayores que aprisionan lo que debe decir y hacer. Ya no puede ser la mujer que espera; algo sucede, *mueren los lirios*, línea de ruptura, de la que uno diría que nada ha cambiado, pero que hace girar el territorio, el plan ya no es el mismo:

#### *LIRIOS MUERTOS*

*Yazgo en el eco del  
teléfono y tu mensaje de  
"te llamaré el fin de  
semana". (p.51)*

Los flujos del deseo se dirigirán ahora en el mar, en una faceta-humanoide, mar al que la mujer puede hablar empoderándose,

MAR

*Espejo de agua  
en que el sol funde mis  
deseos Oleaje matinal  
que en párpados  
descansa. Infinitud de  
arena  
Yo, tu estatua. (p.52)*

Superior al marino, el mar, es el padre grandilocuente de éste. La poeta transferirá su relación amorosa hacia el mar y logra así una transferencia que le permite seguir alimentado al deseo:

*Suena, mar sueña  
que tus aguas de ámbar bañan mi deseo  
escondido entre tus sábanas de arena.  
Que lanzamos desprecios al olvido infinito.  
Que la piel de tu amor renueva antiguos  
rostros que me besan el vientre y son más  
que nostalgia.  
Que en intensa marea sólo tu voz me  
 nombra Luna, Blanca, Estrella.  
(p.42)*

En la forma, en el tono poético, hay una caracterización de la mujer que habla; movilidad de la mujer como una entidad implacable, profética, a partir de ahora, es una maquinaria racional, de diferenciación, ajena, devino la Otra del hombre:

LOS HOMBRES SON EL MAR

*Cuando por su cuerpo suben las  
montañas que bordean la bahía que  
protege al azul. Son espuma de oleaje  
siempre cadencioso. Vaivén anclado al  
vientre de mareas.  
Su boca coralina exhala los gemidos del centro de la tierra:  
agua que hierve espesa sobre su costa límpida, liviana o fuerte.  
Enroscados moluscos al fin descansan al sol de la arena  
complacida (p.44).*

Por lo tanto esta la línea de fuga resultó destructiva, solitaria, para que la vida circule hay que salir de la lógica binaria hombre-mujer y asumir la carencia de una figura protecto-amorosa:

*Nadie que me despierte con un beso bajo el cuello.  
Con tiritar de invierno prepare la bañera.  
Con pijama de gatos caliente chocolate.  
Con neblina en los dedos la bolsa con pan traiga  
Nadie que encienda el radio y me dedique sinfonías  
Que suavice mi pelo, mis manos, mis temores.  
Que me lleve al trabajo protegida de nuestra lluvia.  
Que sorprenda mi tarde con grandes crisantemos.  
Que a lo oscuro del cielo su sonrisa me abrace.  
Que en silencio, en la cama, suspire ante mi rostro (p.48)*

La máquina literaria no se deja recluir en las formas de representación de las "identidades y de los roles dispuestos por los códigos culturales" (Navarro, 2001:51), en su producción experimenta, sobre las líneas duras del ser mujer aceptada por el hombre, por otras mujeres patriarcales. La mujer que enuncia los poemas abandonó su territorio sin moverse, en la parte final del poemario *Principio y Fin* ya es múltiple, lista para emprender nuevas líneas de fuga, el mundo huye, ella devino palabra poderosa, ahora habla de Aquiles, Tántalo y Aqueronte, literatura-delirio "desplazamiento de razas y continentes", aparece el mito griego a través de la enunciación de un sujeto liberado de la autorepresentación y los constreñimientos de la identidad, desplazado de la ideología de su momento sociohistórico y de la realidad, *sujeto difuso-descentrado o deconstruido, ciertamente no femenino* como lo describe Toril Moi (1987) que representa paradójicamente este proceso de desplazamiento conocido bajo el término devenir-femme:

VI

*Dijiste ser Aquiles; tendón a prueba de coraje.  
El de los pies ligeros, bello y esbelto, no cedió ante Paris.  
El de los pies ligeros y el cerebro de hierro desafió  
mis designos  
Entonces no hay barcaza que salve egocentrismo  
(p.80)*

## VII

*Tántalo: Vaivén de la impotencia en agua que no es tuya.*(p.81)

## VIII

*Tantas veces perviertes el agua de mi cuerpo;  
Caronte artificial ya no te asusta ..  
Aqueronte tu sed sorbe tus pútridos sollozos';  
Aqueronte de huesos, umbrío en el pantano. / No más luz.*(p.82)

Objetivo último de la literatura, mostrarse como la posibilidad de un mundo comunicante, lenguaje de la vida que la creó, traza continuamente un territorio hecho de palabras. Cuando mujer deviene mujer, aparece como “ejeto” o *sujeto ya devenido*, trae consigo individuación, captura de fuerza, intensidad:

*Yo soy el eco cavernoso camuflado en dorada superficie.  
Canto de las sirenas que tragan a marinos para saciar raíces primitivas  
(p.77)*

Sin centro, transfigurada en hija marina, elige entre abandonar la minoridad: “*Yo soy el vigilante: temeroso Proteo de su padre*”, nuevamente mito mezclado con cotidianeidad, tema que desarrollará extensamente en *Odiseo regresa* (2008):

### *Odiseo regresa*

*Tú no te has ido, Ulises, no te has ido.  
Quisiera que te fueras,  
que emprendieras el viaje sin retorno  
por esas Ítacas que sólo tú conoces* (Zelada,2011:46)

Acostumbrados a identificar la feminidad como la dibuja el discurso dominante, tal vez no sea fácil reconocer una mujer real, oprimida por la sexualidad cuya línea de escape sea el adoptar un sujeto radicalmente Otro, descentrado, como forma de resistencia a la opresión de lo social. La crítica literaria feminista detecta los discursos dominantes creando nuevas interpretaciones del discurso, otra perspectiva que se dé en el texto y que funcione como representación que ya no reproduzca estereotipos de lo hegemónico.

Este proceso es el devenir: *como un tipo de despertar, este tipo de encendido, este tipo de apertura que te deriva* (Braidotti,1999: 26) La historia propia con conciencia de la propia posición, a la que se pertenece voluntariamente y con lo que se conforma la propia subjetividad y el estilo. El estilo de cada mujer que escribe es una búsqueda de un modelo de representación apropiado para cada quien, porque los modelos que ya se conocen del feminismo pueden ya no ser pertinentes y se reemplazan a través de la creatividad.

De la poesía de Álvarez Caballero se desprenden, no la totalidad de los sentidos socialmente compartidos, pero sí aquellos que dan la idea de lo femenino en un contexto social dado, el de su entorno académico y su vida de escritora. Ella misma privilegia su voz lírica, mantiene un solo punto de vista, el del sujeto hablante. Se trata de una escritora que nos habla con voz de mujer o con voz marcada por el género. Cuando escuchamos la voz femenina ésta llega a ser cotidiana, natural, tal como se muestra en la serie de poemas *Utopías (en la escuela)*, recopiladas en La Colmena No.57:

I  
*La gente que me gusta  
no cree que todo es blanco o negro,  
frío o cálido;  
ni que la luna es gris y el sol siempre amarillo.  
Aplaudes con Éluard que la tierra es azul como una naranja.  
Acoges al Principito, a Samsa y a Mijalko.  
La gente que me gusta  
no trata con vedettes, ni divas, ni lacayos.  
A la falsa sonrisa opone la mirada penetrante;  
la frase trillada, el puñetazo del silencio.*

...  
II  
*Mi alumno me pregunta:  
¿Qué es aquello que se repite una vez cada segundo,  
dos en cada momento,  
Y no sucede nunca ni en la vida ni en la muerte?  
Yo le contesto que las tetas firmes de Miss Universo  
Después de cuatro intensos lustros,  
Que ganar el Premio Nobel de Literatura,  
La Copa de Oro o la Copa América por los mexicanos,  
Que reducir los grados IMECA en el DF,  
Disminuir la comida-basura en USA  
Y la pérdida de peces en peligro de extinción. (Álvarez,2008)*

La poeta crea un constructo determinado por dos espacios: uno lingüístico y otro cultural, con inscripciones sociales y su propia tautología con un lenguaje muy crítico que puede llegar a fracturar los supuestos constitutivos de la poesía femenina como: claridad, pureza, propiedad, sonoridad, placer, todos rasgos asociados con la figura femenina.

Blanca Álvarez activa elementos del lenguaje (pronombres, por ejemplo: tú, él, ella) para reflejar un espacio social ya que sabe que la enunciación se construye entre personas socialmente organizadas aun en ausencia de un receptor real.

Entre los elementos activos podemos mencionar: alusiones al género, diferentes tonos, resonancias sociales, lo coloquial, todo esto para creación dialógica de significado y la sugerencia de opresiones patriarcales mediante la interconexión de dominios sociales y verbales. Es decir, la escritora se muestra como sujeto hablante y al mismo tiempo como sujeto cultural, mujer-ser-secundario a veces al servicio de los varones, en condición de Otra, opuesta al estereotipo “casada o prostituta”.

Ya en 1971 Elaine Showalter había abogado por un estudio de la literatura de las mujeres que incluyera su historia, sus relaciones con el mercado literario y los efectos de los cambios sociales, tratándose de escritoras como Blanca Álvarez, quien ha participado en diversos eventos nacionales e internacionales sobre literatura y ha publicado poemas, artículos y ensayos desenvolviéndose en el ámbito de la crítica literaria y el medio editorial, se advierte que el anverso de la idealización masculina de la mujer es un miedo a la feminidad. Por tanto, en el caso de esta poesía, su desafío ante la opresión ha consistido en negarse a aceptar modelos de escritura y feminidad considerados como convencionales.

**CAPÍTULO 4.**  
**Emerger de la conciencia.**

## Hacer y deber en *Tiempo diverso* de Guadalupe Cárdenas.

La obra poética es un fenómeno de estudio complejo al que es preciso estudiar como el resultado de un sistema de representación dependiente de la tradición literaria, la formación cultural y la sensibilidad personal. No obstante, la poesía es realidad, anímica o psíquica, la poesía es comunicación y medio de conocimiento, *es una sensación interna, espiritual, producida por lo armonioso* (Talens, 1988:69) puesta de manifiesto por el lenguaje. Seamos hombres o mujeres, el pensamiento se manifiesta por nuestra palabra enunciada. La palabra constituye la acepción del mundo interior y exterior porque el sujeto aprehende el mundo a través del lenguaje en su uso ilimitado, generando un discurso que confiere el poder de entablar una relación con el mundo al nombrarlo.

Mi análisis literario en esta ocasión se hace con base en la teoría de Jacques Derrida y la *deconstrucción* asociada a su filosofía, que nos permite abordar las estructuras del discurso, no para dejarlas intactas sino para desestructurarlas y ponerlas en evidencia como en el caso del sistema patriarcal, en los casos que provoca la invisibilidad de las mujeres y su representación en la obra escrita. La repercusión de la deconstrucción en la crítica literaria feminista denominada como postestructuralista fue definitiva a partir del concepto de *logocentrismo* implícito en lo patriarcal y su *lógica binaria* de oposición privilegiada entre el hombre y la mujer. Esta forma de pensamiento ha permitido el entendimiento de la experiencia de la mujer, reivindicando a las mujeres como productoras y receptoras de textos y su propósito fundamental es el hacer visible cualquier tipo de marginación. En palabras de G. Nichols:

Para ser una crítica literaria feminista hace falta orientar las estrategias de interpretación a fines políticos, reconocer y amplificar las voces sumergidas...Es enseñar a leer lo anómalo, los súbitos silencios en el discurso, los pequeños rotos o descosidos en el tejido, entender cómo el ser pasivo (mujer y otro marginado) disfraza -literalmente- su actividad, el silenciado -literariamente- su grito y hacerlo hasta que no sea necesario gritar para que se escuche este susurro que cuenta lo femenino (Nichols, 1992:26)

*Tiempo diverso*<sup>7</sup> (IMC, 2009) es un acto de expresión poética de la autoría de Guadalupe Cárdenas García en el que se conjuntan posibilidades y experiencias de mujer que desarrollan una literatura femenina:

Un producto cultural de aquella mujer que no renuncia a tener su propia personalidad, que actúa según su iniciativa, que tiene una historia que contar, en resumen, una mujer que rechaza el papel sumiso que el machismo le ha asignado (Moi, 1987:70).

La deconstrucción de un texto literario señala desde dentro del texto mismo lo “no dicho” de su propia lógica binaria: presencia/ausencia, habla/escritura, hombre/mujer, colocándose siempre en favor del segundo término. Bajo esta perspectiva mi aproximación crítica se ocupará del rescate de la evidencia de la experiencia femenina en los poemas de Guadalupe Cárdenas y la investigación de su contenido derivada de la aplicación de los principios derridianos como la autorepresentación, la alteridad, la posición de la subjetividad femenina, y la relación entre sujeto femenino y cultura. Para tal propósito, abordaré en primera instancia el poema *No hago lo que debo*, debido a que considero a este poema como un precursor del punto de vista feminista de la autora, mismo que se consolida en el tiempo que transcurre entre la publicación de *Heraldos de Niebla* (1987) y la aparición de *Tiempo diverso* (2009)<sup>8</sup>. La deconstrucción hace a estos textos inseparables, ligados e injertados por el tiempo. El título *Tiempo diverso* no nos da la idea de un tiempo limitado, se refiere al entretiempos de la escritura que se revela contra el tiempo lineal para dar una apariencia falsa de presente y forjar una poesía que pretende la intemporalidad.

El poema NO HAGO LO QUE DEBO está contenido en *Heraldos de niebla*, pieza que obtuvo el primer lugar del Premio Universitario de Literatura UAEM 1987. NO HAGO LO QUE DEBO recoge en sí mismo la expresión de una voz enunciativa que encierra un Yo poético que se configura como femenino desde la postura feminista:

---

<sup>7</sup> *Tiempo diverso* consta de cinco partes, la primera, llamada como el poemario en general; las otras cuatro secciones tituladas *Heraldos de niebla*, *La lucha por el alba* (Cuadernos de Malinalco,1997), *Texturas* y *Quetzalcóatl: Dios Quetzalcóatl: Hombre* (Cuadernos Mexiquenses 2005).

<sup>8</sup> En lo sucesivo, sólo mencionaré el número de página como referencia.

**NO HAGO LO QUE DEBO**  
*No hago lo que debo*  
*Lo sé...*  
*no cumplo con la ancestral*  
*herencia de mi sexo:*  
*ser una casa abierta*  
*para el hombre altivo*  
*que sólo quiere hallar*  
*un ovillo azul de mansedumbre.*  
*Tampoco uso el dinero con sensatez*  
*ni lo gano en cantidades suficientes,*  
*mas empeño mi vida en las cosas verdaderas,*  
*para vivir me basta*  
*un grano de arroz y una canción*  
*inventada al amanecer;*  
*me sumo y hago eco*  
*a los espíritus simples,*  
*jamás me uní a los mercaderes*  
*profanadores de la conciencia humana.( p.58)*

Como la deconstrucción es ante todo una paradoja, no tiene resolución, se resiste a la tematización, al establecimiento definitivo de la identidad de un texto o la del sujeto que discurre, podríamos simplemente preguntar ¿Quién habla en este poema?, ¿Una mujer? ¿Una mujer que habla como mujer? La textualidad la iremos reconstruyendo a partir de contradicciones: Hacer lo que se debe/ no hacer lo que se debe. ¿Qué es lo que ignora quién nos habla? Un deber, el impuesto ancestralmente a su sexo. ¿Heredado por quién, heredable a quién? Por los hombres a las mujeres. Aquí hace su aparición la primera huella: ¿Cuál es el sexo de quien nos habla? Asumiremos que es una mujer por el referente que hace a un sexo abierto, anatómicamente abierto en contradicción con una anatomía cerrada y masculina. Habla ya, dentro de la deconstrucción pues relaciona las fragmentaciones propias del sexo femenino: casa abierta como representación del espacio doméstico y ovillo azul por labor sublimada, subvencionada al hombre que sólo quiere mansedumbre.

Jacques Derrida escribe que la identidad se lleva inscrita como condición de posibilidad de la alteridad: A puede ser A y no-A a la vez. Ella puede ser Ella y no-Ella, *La que no hace lo que debe* y *La que hace lo que debe*. Frente a un sujeto que reconoce su identidad a partir del reconocimiento evidente de su presencia, la

que habla no se reconoce presente, sino ausente en su deber. Su otra, *La que hace lo que debe* es la Alteridad, principio de cualquier forma de identidad. ¿Con cuál procede la identificación? Desde el *Punto de vista feminista*, con aquel sujeto que rompe multifacéticamente con el sistema de representación tradicional. Si aunado a esto recordamos que la poesía rompe con la supuesta racionalidad de los conceptos en plenitud vivencial del sujeto, este poema, como acción artística, es una toma de conciencia para decir “lo indecible”. Se impone entonces recuperar el discurso de este sujeto-mujer, su igualdad desde el reconocimiento de su individualización y su diferencia, su pluralidad y su diversidad, porque no sabemos de dónde proviene la que habla, de qué sector o sectores de la población o la economía o su nacionalidad, edad, tipo racial, en fin.

El primer verso arranca con un espaciamiento regular, confesional, “un modo de ser mujer a partir de lo que no hace y debería hacer”, origen del conflicto. Aparecen tres puntos suspensivos en el segundo verso. La cadencia se da con la descripción que no es simplemente una descripción de las cosas atribuibles a la herencia de su sexo, es una escritura que se describe y al mismo tiempo se desescribe: lo que debiera y no es.

Vemos aquí un ejemplo del desplazamiento de la escritura, no solo un juego del significante (Derrida, 1970), donde la oposición entre habla y escritura no puede controlar el texto que deliberadamente la contradice cuando escribe *mas empeño mi vida en las cosas verdaderas*, avisa entonces que todo lo anteriormente dicho ¿no es verdadero? Así se abre la pregunta de lo que pasa o no pasa entre literatura (escritura) y verdad, entre el texto-poema intitulado y el acontecimiento vital cuya ausencia observamos. La mujer que habla rechaza la herencia de su sexo, del sistema heredado. Aquí aparece la simulación; ella no desea que el sistema de control se trastoque al enterarse de su rebeldía, que *el hombre altivo* que lo representa tampoco, ya que dominio no va a cambiar según su perspectiva.

Esta jerarquía implícita, la encontramos en los bordes de la propia historia, de los roles atribuidos a la mujer mexicana, controlada desde la sujeción al hogar, a las labores de mantenimiento interiores de la familia, a las dobles y triples jornadas no reconocidas; sujeción a otro salario, el del padre o marido o bien a la precariedad económica de un salario individual: *Tampoco uso el dinero con sensatez/ni lo gano en cantidades suficientes*. Esta situación de sumisión exigida, de la doble moral del “piensa lo que quieras pero no lo digas”, origina el cuestionamiento siguiente acerca de esa historia, si tiene interpretación en esta literatura que estamos analizando, no la historia del autora en un momento dado de su vida, sino el todo de una historia, en este caso, la de las mujeres que no aceptan las leyes hegemónicas heredables como aquella de la desigualdad del dinero recibido por una actividad remunerable. Esa historia de las mujeres tiene un sentido para una comunidad en la que tenga lectura *No HAGO LO QUE DEBO* y para esa comunidad el poema está inscrito en el límite entre literatura y realidad.

Como escritura, el poema es un vehículo capaz de verdad, es imagen de una escritura psíquica que no permite el olvido. El tiempo en el poema lo podemos plantear como tiempo presente de la esperanza de que su condición de mujer transgresora no sea revelada o suprimida, pues habla desde una temporalidad aceptada y no interrumpida en el pasado o en este presente: *me sumo y hago eco/a los espíritus simples,/jamás me uní a los mercaderes*. En la sintaxis, podemos encontrar una *doble marca* que se sustrae a la autoridad de la verdad. Si la verdad es que nuestro sujeto-mujer es una transgresora, *la doble marca* juega con esa verdad para que la escritura haga un desplazamiento: *No hago lo que debo/Lo sé...*

Ella sabe la verdad, o sabe que hace lo que no debe pero ese desplazamiento no ha sucedido como acontecimiento. El desplazamiento o dislocación de Cárdenas es que lo escribe sin que sea un acontecimiento. Se trata de una ficción literaria cuya escritura verbal sobreviene después de otra o de otras escrituras (feministas) traídas al espacio del poema como anamnesis (la memoria de cierto pasado),

formas de ser mujer que sí pasan y que la poeta sabe que comparte o al menos, informa que comparte bajo una apariencia falsa de presente. El simulacro de una poeta feminista está separado de la mujer feminista por un velo apenas perceptible, pero no es sobre todo cierto.

Como decía Derrida: " Toda escritura que remite a sí misma nos traslada a la vez a otra escritura cerrada, a la vez abierta" (Derrida, 1970). El hecho que los textos están atravesados o injertados por otros textos o por imaginación material injertada a la manera de un fantasma: el asumirse mujer libre, es la puesta en escena a la que acudimos aquí, *el nombre del no-ser mujer subordinada, es lo no-real, lo no presente.*

Como escritura el poema es una construcción formal, sintáctica, expresión de un sujeto-mujer, contiene el acontecimiento ser mujer, parecerlo, ejercerlo, estar expuesta a ser por tanto un sujeto penetrable, discriminable, silenciado; aunque no pierde su carácter estructural de simulacro, en el poema nada ocurre: todo en el texto corresponde a **NO HAGO LO QUE DEBO**, su estructura misma es transgresión explícita.

Todo lo que evoca el poema pasa en la mente del lector, esta puesta en escena de Guadalupe Cárdenas ilustra a un ser confuso, una mujer indeterminada entre el presente y el no-presente. El efecto que se produce es el de la indeterminación entre ser mujer feminista, diferenciada, puesta en el lugar de la otra o no hacer y limitarse a obedecer lo que el patriarcado impone. Pero entre estas dos posibilidades feminismo/opresión, ya no hay diferencia sino identidad. Ya no hay distancia entre el deseo y el cumplimiento, gracias a la confusión y continuidad entre lo dicho y lo no dicho, se inscribe una diferencia. La *differance* se produce por aplazamiento (Culler, 1998) por la infinidad de textos en los cuales las mujeres han presentado su experiencia escritora y lectora ante la disyuntiva de someterse al poder masculino o no.

Como nada es lo que parece, las palabras *No hago lo que debo*, se diseminan a lo largo del poema. Lo que “debo” es cumplir, ser lo que se me exige, usar y permitir ser usada en la economía patriarcal, lo que “no debo” es saber, vivir, inventar. La palabra *debo* es aquella que sufre silepsia entre el significado moral del deber y la deuda adquirida. La diseminación aquí mostrada es la de un ser desposeído de una materialidad de un patrimonio y que además *debe* algo. Por el simple hecho de nacer mujer se adquiere una deuda y con ella la disyuntiva de su pago o su omisión. Sintácticamente, el texto representa una declaración de moratoria, semánticamente, esa declaración podría tener consecuencias frente al poder. Las frases pueden ser leídas en dos sentidos, *lo que debo* es lo correcto para un sistema instaurado y lo incorrecto para una mujer que se demanda libre, optar por lo natural o lo apropiado, o por lo liberador, pudiendo cada uno de los objetos mencionados en el poema ser un atributo femenino o un signo de control masculino: la casa/el hogar, la servidumbre/el ovillo, la comida/el arroz, la vida/el dinero, en este movimiento, se desplazan las palabras, otras tratan de suprimir este desfile: *una canción inventada al amanecer* se transforma en una salvación en un tiempo futuro ya instalado, o más bien una intemporalidad, un estado ideal alcanzable, donde el espíritu simple sea superior al mercadeo capitalista y patriarcal. Estamos ante un poema que opera versátilmente desplazando versos, aquellos donde niega lo que es y explica lo que no es, la que habla se incluye en un sexo que no profana las conciencias y no en el sexo por oposición, *mercader profanador* al que *jamás* se ha unido.

El aquí y ahora de la mujer del poema se configura en una imagen de espejo donde se representa a un ser mental, ya que el poema funciona como un retrato ético. Este es el asunto de la identidad imaginaria discutido por todos los feminismos desde la aparición de los aportes psicoanalíticos y sociológicos, tan vigente en la discusión contemporánea, regido por la condición de “lo diverso” y “lo múltiple”. La identidad como dimensión personal configura una nueva subjetividad que a través del arte pretende explicar el mundo. Como arte, la literatura permite ver el objeto (en este caso la misma mujer) mediante el lenguaje para que

podamos alcanzar su reflejo en una especie de espejo que nos permite simplemente ver que el objeto mujer adquiere la forma del texto, antes que significante indecible aparece como reunión de versos.

Escribir, en el contexto derridiano, consiste fundamentalmente en la elaboración de un texto a partir de la inserción, insertar un injerto, introducir un texto en un escrito. ¿Qué puede estar atravesado en *NO HAGO LO QUE DEBO*? Una de las escrituras más a la mano, más simbólicas y reconocidas en México la podemos leer en Rosario Castellanos, acerquémonos a *Autorretrato: Yo soy una señora: tratamiento/ arduo de conseguir, y en mi caso, y más útil/ para alternar con los demás que un título/ extendido a mi nombre en cualquier academia.* (Castellanos, 1972:297)

Porque esto es lo que pretende la autoafirmación incipiente, un decálogo de proposiciones para ser una mujer que se respete como sujeto en franca desalienación del sistema, peligrosa aceptación que tiene que disimularse con la negación como también lo acostumbraba Castellanos, como en su juego de negatividades en *Poesía no eres tú: Porque si tú existieras/tendría que existir yo también. /Y eso es mentira* (Castellanos,1972:311).

La receta aplicada en *NO HAGO LO QUE DEBO* por Cárdenas, es fallida, fútil, todavía hay un consenso opresor que no permite la pronunciación diáfana de *sí soy mujer-sí soy oprimida*; una mujer que se niega para existir, que niega su oficio, su ser poesía, su ser equiparado en la enunciación. Una última joya de Rosario Castellanos, poeta más compleja que nuestra autora local; en su poema *Pasaporte* es posible distinguir las contradicciones puras de la mujer que se está autosubjetivando, que se mira en su propio reflejo: *Pero si es necesaria una definición/ para el papel de identidad, apunte/ que soy mujer de buenas intenciones/ que he pavimentado/ un camino directo y fácil al infierno.* (Castellanos, 1972:339)

Si fuera preciso describir una escena sería esta última, un infierno donde se pagan culpas, donde se liquida la deuda de *no hacer lo que se debe*, y se paga con la moneda de la mansedumbre o con el empeño de la vida, ya que una cosa es permisiblemente *no hacer lo debido* y otra muy distinta *hacer lo indebido*, acontecimiento que no escapa a la ley de lo establecido, insisto, ley mercantil del hombre. La mujer poeta de **NO HAGO LO QUE DEBO** despliega aquí su temor más implícito, miedo que la desplaza y la hace girar para reinventarse en un amanecer siempre nuevo que la rescata de la noche, que la redibuje en una canción. Su militancia, una canción. Su propia canción, acaso este poema con su propia tonalidad; mezcla de heptasílabos con otras longitudes versales, que le dan celeridad, brevedad, pero que obligan al reposo en los versos más largos: *mas empeño mi vida en las cosas verdaderas*, alejandrino duplicador de la intensidad y el remate en *profanadores de la conciencia humana* designación metonímica de la masculinidad. Canción antitética, de no-sentido, declaración en voz alta que tal vez nadie escuche ni dé cuenta de ella. Lugar poético que no tiene lugar más que en el poema.

A pesar de su fragilidad, al enunciarse, **NO HAGO LO QUE DEBO** constituye la posibilidad de lo decible al mismo tiempo que simula reescribirse con la fuerza necesaria para ser escuchada y en eso nada iguala a la poesía en su operación suplementaria de ser una escritura dudosa de la que se puede descubrir lo que no es aun. El yo que asume sus deberes se explica a través de la crítica de orientación feminista como “otra perspectiva más a través de la cual se revela el hablante” (Carrillo, 2001:109).

Derrida enseñó a “leer el abanico” es decir, todas las unidades sémicas que se hubieran podido identificar en el texto que se abre y se cierra en un margen de sentido: siempre representado por una metáfora o metonimia que nos muestre las posibilidades de la palabra; el microcosmos u obra pura donde se diluya el poeta, en este poema, para esta poeta, se dibuja como un pequeño purgatorio de la indeterminación que pudo surgir a la manera del dicho popular “pueblo chico,

infierno grande” del territorio cultural donde vive, herencia también de tierra patriarcal, el pequeño país donde convive con los otros, los profanadores, la conciencia del sexo. Evidentemente la noción del feminismo en este poema y en otros tiene un valor en un sistema más extenso de otros poemas y autoras que compartan la temática y la forma. La misma Guadalupe Cárdenas desarrolla la misma significación en otros poemas del poemario *Tiempo diverso* que corresponden a su deseo de expresión y que pueden ser explorados como niveles de experiencia y representación.

La poesía de Guadalupe Cárdenas rompe con el perfil que configura a la mujer subordinada. Sus poemas cuestionan los estereotipos tradicionales de la función controladora y económica del patriarcado, transgrediendo así la normatividad del sistema de control. A continuación realizaré un análisis de mi lectura de *Tiempo diverso* en la lógica de la subversión y con base en una perspectiva feminista. Planteo que su escritura está constituida por una serie de contradicciones que hacen posible la textualidad, ya que para esta poeta, la mujer es un ser que siente, expresa el mundo inmediato y se caracteriza al manifestarse dentro del discurso literario, pero es un sujeto que se asume perteneciente al sexo femenino a través de su rechazo a representaciones simbólicas.

En el poema RETORNO AL ORIGEN asistimos a la creación del sujeto femenino, el cual se construye a partir de la percepción de sí misma: sujeto poético femenino que surge de elementos naturales (los surcos de la tierra, la luna, la semilla, aves) en un proceso que asemeja el brote de una planta, metáfora de la fertilidad y la fecundación de la que surge una entidad a la que ella misma ha alumbrado:

*1) Tendida sobre los surcos primordiales  
pies manos hacia adentro  
como raíces de menguada fuerza.  
Mi rostro -lunado girasol- se desgaja  
al contacto furioso de las lluvias.  
De mi tronco yerto levantaron el vuelo  
los pájaros del sueño  
y vuelvo a ser semilla retornando a la tierra  
bajo el surco agostado al medio día.*

*(II) El cálido vientre de la madre común  
me estrecha, rasga mi vestido núbil.  
Su abrazo ahoga mi protesta  
vencida y despojada me abandono  
y un hálito de fuego me inunda con su beso  
me propaga su aliento  
y un escozor de vida circula por mis venas.*

*(III) Mi cintura se ensancha  
y el parto milagroso sobreviene...  
La vieja envoltura queda exangüe,  
pero una nueva savia late en las sienas  
de un tallo diminuto  
que mañana surgirá rotundo  
camino a las estrellas.(p.11)*

Sin embargo, la construcción de lo femenino en Cárdenas no se apega solamente a lo natural sino a la autoconciencia de un rol social, instituido desde la cultura. Nos presenta las figuras del hombre y la mujer en sus roles de género en la sociedad y dictados por la cultura de convivencia heterosexual:

En este sentido, los patrones culturales son establecidos de acuerdo a la naturaleza socio-cultural que las personas logren percibir en el transcurso de su vida, en esto influye la orientación sexual, la identidad y la condición de sujeto bajo la cual se identifica social y culturalmente un individuo. (Sanabria, 2010)

La autora posee gran conciencia de los propios estereotipos de un sujeto plenamente identificado con patrones sociales y la inversión que puede hacer de éstos, por ejemplo en el soneto A TU LADO VIVÍ donde rompe el lazo de dependencia en una relación amorosa:

*A tu lado viví como una hiedra  
no me culpes a mí, bastante quise  
hacerte entender cuanto yo hice  
mas nunca la razón tocó la piedra.*

*No sé si digo bien o si la hiedra  
fuiste tú y fui yo el arbusto sano  
que no pudo crecer entre tu mano  
-nostálgica de sol el alma medra-.*

*Mas algo, ya tú ves, debe alegrarme  
ya que pude romper la ligadura  
retaba hasta sangrarme.*

*Y así de rostro alto, piel curada,  
voy logrando alcanzar ya la estatura  
que en mi semilla iba dibujada. (p.14)*

Los patrones de conducta de los roles desempeñados en una relación de pareja dentro de la sociedad suelen ser aprendidos de comportamientos tradicionales, por lo que rebelarse ante el yugo masculino, de la posición subordinada de la mujer con respecto al hombre de una manera consciente es un comportamiento innovador con el que la mujer desea restaurarse socialmente.

Esta autodeterminación puede entenderse como rebeldía, la mujer deja de ser para Otro ya que *pudo romper la ligadura del lazo que la apretaba hasta sangrarse*, aquí recupero la pertinencia del uso de categorías como la *Mujer Sola* propuesta por Graciela Hierro: “La Mujer Sola es la mujer que deja de ser para otro, y se ha construido como ser para sí, como sujeto de conciencia y creadora de símbolos” (Hierro, 2012:51).

Una Mujer Sola es creadora de una nueva gama de símbolos, ya que los existentes construyen y mantienen la conciencia patriarcal. Mujer que no ha consolidado una pareja precisamente por no seguir lo que su cultura espera de una mujer, en todos los casos, jugar un papel subordinado en la relación con el hombre, lo que la lleva al desencuentro consigo, busca resarcir esta pérdida a través del diálogo con El Otro, como posibilidad de reencuentro con lo masculino, como en *SUEÑO*

*con un rostro de amante te imagino.  
...encuentro los besos que aún guardas  
la sentencia que callas...  
Y en mi locura  
ofrendo lo que tengo:  
yo, mi casa, mi desnuda palabra (p.15)*

El anhelo de una relación amorosa hace discurrir entre un interlocutor ideal y el ejecutor real del desamor en **RETROSPECTIVA**: *Tomamos el camino por el que no se*

*vuelve/ Y sé que no mentiste, /el amor fue verdad.../El sueño es esta hora* (p.18). El deseo devuelve la autoridad directamente al hombre para determinar la realidad de lo vivido. Hay un vínculo intrínseco entre el sometimiento de la mujer y el orden masculino. Una mirada a esta masculinidad con la que convive se puede apreciar en el poema **EL TAUMATURGO**, en el cual Cárdenas retoma el tema de la jerarquía como organización conceptual del hombre, privilegio masculino. En donde interviene una ordenación, una ley organiza lo pensable por oposiciones (duales, irreconciliables o reconstruibles, dialécticas). El logocentrismo somete al pensamiento, todos los conceptos, códigos, valores los reduce a un sistema de dos términos: hombre/mujer, milagro/realidad, pasión/acción, lo dicho/lo no dicho:

*Caminabas solo  
con tu mundo auestas.  
Eres el taumaturgo de mis días  
convocas el sueño, lo encuentras, lo reinventas  
...pero el canto que nace en lo profundo,  
la voz original, la no medida,  
no ha sido dicha para mí.  
Tu sombra tus designios  
han marcado mi vida  
... Yo sólo soy el vaso  
Eres tan parte mía  
que el fuego en que te pierdes  
me condena  
He roto aquí los cánones,  
me purifico y te ofrezco  
esta manera única de amarte* (p.28)

Las experiencias del sujeto se inscriben en un discurso perteneciente a una cultura donde la mujer "buena", es la que "resiste" bastante tiempo para que el hombre pueda experimentar en ella su fuerza y su deseo:

Todas las mujeres han vivido, más o menos la experiencia de esta condicionalidad del deseo masculino. Y de todos sus efectos secundarios. Fragilidad que debe (aparentar) matar a su objeto, ley de apropiación, apropiación falocéntrica (Cixous, 1987:37)

Él es un agente en la escena pública en la que tienen lugar las transformaciones mientras ella representa la resistencia a ese tiempo y lugar activo (el de la separación) ella actuará primero como un principio de constancia, deseando otro lugar y otro tiempo; así lo vemos en **CISTERNA**: *Debe haber algún sitio amor,*

*/dónde dejar la sed...Debe haber un ámbito en donde la voz calle/y sólo cante/aquella agua lustral de tu caricia* (p.16). El lugar de sujeto con libre albedrío está reservado para el hombre, él puede trascender los mandatos naturales y convertirlos en elementos de opresión como el rechazo y el abandono y otras formas de control presentes en el machismo. Después el sujeto femenino de estos poemas va a rebelarse con actitud particular según cada ámbito donde se subordinaba de manera cotidiana al orden masculino, ya sea en el hogar, la maternidad o la pareja.

El dolor está presente en la mayoría de los poemas de *Tiempo Diverso*, tal como lo afirma en su prólogo Sol Arguedas: "Presiento tanto dolor sumergido en su alma" (Arguedas,1981), dolor como reacción ante la pérdida de sentido, lo que origina una perspectiva de evaluación de la propia conducta, que hará que nos presente más bien a un sujeto femenino nostálgico como el que se muestra en **NO SOY YO, ES SOLO LA TARDE**: *No, no estoy lo que se llama triste/Es sólo que la tarde malhumorada y fría/me involucra en su danza funeral* (p.19) y en el poema **MUERTE** pide: *pero no,/no lloren por mí; hay muertes necesarias/por eso, les ruego, desde ahora:/me dejen vivir como yo quiera* (p.22). Se trata como da cuenta Heléne Cixous (1987) en La risa de la Medusa, del "precio de separarse del estereotipo, de transgredir un modo tradicional, la relación con el hombre inevitable para su crecimiento, la organización familiar tradicional y los valores patriarcales".

Sin embargo, Guadalupe Cárdenas no renuncia a expresar lo cotidiano en lo literario, muestra lo privado de la subjetividad femenina. Como sabemos, el lugar femenino no es, no ha sido público sino privado "carente de reconocimiento social. Sin forma, sin apellido, sin historia" (Rodríguez Magda, 2000). Los límites entre la exterioridad y la interioridad, son bruscamente atravesados por ella; de hablar de un tono público social, pasa a aspectos relacionados con la domesticidad y la cotidianidad, entendida como ese conjunto de actividades realizadas en el marco específico de lo personal, de lo íntimo. El sentido de lo transitorio y lo limitado es

una de las categorías que constituyen la cotidianidad y la domesticidad. Es a través de ellas que se puede ingresar a la poesía femenina para formular, entre otras preguntas, de qué manera es asumida esa cotidianidad (Carrillo, 2001:9), realmente como resistencia o como aceptación pasiva de productos impuestos por otros:

*UN DIA COMO TODOS*

*Llega el día como un pequeño fauno[...]  
Tal vez este día será más largo que otros;  
pero estamos aquí dispuestos a ganar  
el cotidiano bocado  
[...]*

*Después... sólo la noche, el esqueleto molido,  
una almohada acaso...y la ambicionada paz de la conciencia (p.32)*

*BLUES*

*es un blues que atraviesa los sentidos  
e invade neciamente los espacios vitales,  
no existe ya la ansiedad ni el miedo;  
sólo la apacible nostalgia  
Quédate conmigo, blues,  
y tiéndeme un columpio al olvido. (p.33)*

Algunos poemas ilustran una serie de lazos discursivos con los que se dirige a otras mujeres a las que advierte el peligro del orden simbólico. A estas especiales mujeres las une el reconocimiento de la feminidad, la propia y la ajena; la primera de ellas es su hija; a quien dedica **ÉXODO**:

*Yo asistí al milagro de tu nacimiento  
por conocer -como una sacerdotisa  
con el espíritu en unción-  
el rito del origen  
y tu niñez llenó mi vacío  
como un acto de fe.  
En un tiempo hubo  
un reducto de paz,  
mas las Furias apagaron  
el fuego en el hogar.  
Vino el éxodo y después  
el camino desértico o sombrío  
y marchamos por senderos distintos.  
Y como Ifigenia, fuiste  
víctima propicia de los dioses oscuros  
esos dioses que inventaron  
la soledad y el miedo.  
(Cárdenas,2009:34)*

*Yo, a mi vez, fui  
un guerrero vencido,  
luché y la espada  
se volvió contra mí.  
Pero no estamos ajenas  
sino unidas en un vértice.  
Por eso hoy  
firmo ante los escribas mi legado para ti  
-el único posible-  
y te heredo  
la voluntad de ser mano  
que siembra y edifica;  
la aspiración de ser oleaje  
y no adornada espuma;  
la pasión de abrir puertas y saber,  
ya que conservas ese oculto sentido  
que define la esencia de las cosas.  
(p.34)*

En **ÉXODO**, Cárdenas realiza su propia reflexión de la maternidad en contraposición con el ser mujer, se asume una madre distanciada: *Yo asistí al milagro de tu nacimiento/por conocer -como una sacerdotisa/con el espíritu en unción-/ el rito del origen/y tu niñez llenó mi vacío/como un acto de fe* (p.34). Mujer ajena a la maternidad, en la cual se vive sin cuestionar la supremacía del sentimiento maternal para transmitirlo a hijos e hijas. En su lugar, presenta la imagen de una sacerdotisa presente mas no involucrada con el rito del nacimiento *del* origen. Al mostrar una maternidad diferente, es decir, aquella que critica la crianza como una obra insuperable realizada por una mujer, se llega a un punto de exposición de la relación madre-criatura desde el ser en sí mismas y consigo mismas, se mira esta relación desde otra posición. Ser madre se convirtió paulatinamente en un índice calificador del desarrollo de vida de las mujeres asimilado de manera cultural; la imposición consiste en exigir relaciones entre madres e hijos, mandando sobre los cuerpos en pro de una exigencia cultural.

En este poema, se presume un hogar dividido: *mas las Furias apagaron el fuego en el hogar* y una vida doméstica interrumpida; *Vino el éxodo y después/ el camino desértico o sombrío y marchamos por senderos distintos*; separación de la cual se perfilan dos maneras distintas de reaccionar ante el conflicto. La madre no afronta las adversidades, se declara *un guerrero vencido*, renunciando momentáneamente el yo poético a su identidad femenina, pero asumiéndose en unión con la hija: *Pero no estamos ajenas/sino unidas en un vértice*, a quien transmite el legado: *mi legado para ti –el único posible-*, la voluntad, la aspiración, la pasión, atributos compatibles con la libertad, valor en el que se refleja la madre.

Un poema más, dedicado a una amiga, nos muestra el lado femenino de la amistad, *sororidad* o solidaridad con énfasis en la identidad femenina. Al mismo tiempo, sugiere ciertas condiciones de supremacía que el patriarcado impone dentro de un sistema de dominio normativo donde las mujeres son un sector marcado casi siempre por la subordinación que busca recrear nuevas

servidumbres de las mujeres para aumentar el beneficio patriarcal. La mujer trabajadora, aun cuando ha ganado autosuficiencia, no deja de caer en la disyuntiva de ganar un sustento o contar con la tranquilidad de un hogar organizado:

*ESTE SUEÑO QUE NOS LLEVA  
DE LA MANO*

*Una identidad en nuestras vidas  
nos hermana, dulce amiga,  
ambas tuvimos una niñez de mar salobre  
...y aún alquilamos nuestros brazos y mentes  
Pero un día  
nos quitaremos la etiqueta de la resignación  
nos revelaremos contra las palmaditas en la espalda  
y el "sigue caminando sin ser tu"  
Afrontamos una lucha peor  
de carteras vacías y sueños intranquilos,  
enjuiciamos los problemas domésticos  
pero sonrío, amiga porque llegará el tiempo  
de los manjares en la mesa  
de la tranquila digestión  
...tranquilidad acurrucada a nuestros pies  
y veremos crecer a nuestros hijos (p.40)*

En **LAS CIUDADES SON CASAS**, el espacio externo y los entornos contribuyen a definir a la mujer como un ente insertado en lo urbano: *Esta ciudad me trata/como a una pariente pobre/y extraña soy en un lugar de gelideces/donde, en las macetas del corredor/se da el absurdo/el dolor nos domestica/y ata la limpia rebeldía (p.45).* En su afán de tránsito, la ciudad se convierte en problematización, en lugar que se habita irremediabilmente: *Yo voy por el mundo caminando/a golpes de mazo/y no he sido capaz de comprar mi libertad,/solo el sustento/Vivo litúrgicamente/la vida del buen ciudadano/* y en significación; símbolo de modernidad, pero también de represión del mundo social:

La ciudad es entonces, significación; y es, también como parte de ella, fragmentación. Decir significación es hablar de lo sustancial. Todos estos rasgos se manifiestan en la ciudad, pero junto a ellos debemos incluir a uno de los elementos más característicos de la modernidad, esto es, la fragmentación, que supone la ruptura de lo establecido, de lo convencional. (Carrillo, 2001:19)

La ausencia de acontecimiento es el *no tiempo y no lugar de Tiempo diverso*, en el poema **CONTESTACION A LA CARTA DE UN AMIGO QUE DICE QUE EN SU PUEBLO NO SUCEDE NADA** tenemos un ejemplo de este *no acontecer* que a la poeta le parece trascendente hasta la aclaración, pero que no guarda realidad con lo contrastado *Veintiocho de abril/del año que tú quieras./Estimado amigo:/dices que en tu pueblo/no sucede nada* (p.42). Será el poema el que ayude al florecimiento de la contestación al Otro, *Estimado amigo* dos puntos. Las palabras amigo, pueblo, poeta, hombre, paria, introducen al interés por estas nociones para poner en evidencia las formas discursivas, como la epistolar, por la cual, la voz poética accede a la autorización de su palabra escrita.

Cárdenas emplea la descripción como representación, especialmente cuando habla del observador de la atmósfera pueblerina [*estimado amigo*] *que contemplas los lilas de la tarde/desde un mullido asiento en los portales;* contrapuesta a un ambiente de ciudad *paisaje donde brotan edificios/de hierro y de cristal, a cada rato, /cimentados en brazos miserables* (p.43). La descripción no es simplemente una descripción de las cosas, es una escritura que describe y al mismo tiempo se desescribe en su regreso al género epistolar: *Y acaso -pienso yo-, en una urna alientas/para conservación eterna./Pero amigo, deja que yo te cuente* (p.43), en un falso diálogo propiciado por la falta de la presencia del otro que busca reconstruir por sustitución con la presencia de Otros y al mismo tiempo dar satisfacción a la voz, monólogo que sustituye así el diálogo vivo: *aquí todos los días reinventamos nuestras calles;/las quemamos nuestros pies/y al otro día,/ellos están ahí... como si nada* (p.42).

El espacio descrito no vale nada por sí mismo, no es ni bueno ni malo, ni verdadero ni falso. Sólo hasta que la poeta transcribe un habla regresada con determinada relación de verdad (o semejanza) o de falsedad (o desemejanza) con respecto a las cosas, se apropia de un argumento sobre el espacio urbano y de su carácter ciudadano como si tratara de un colectivo orgulloso de su separación de lo natural:

*Sí, a veces,  
se alegran nuestros ojos  
con la amapola morada  
surgida en algún resquicio de la ciudad.  
Y el cielo y el aire nos dan su mirada cómplice. (p.43)*

En esta sintaxis, hay una doble marca que se sustrae a la autoridad de la verdad, porque la poeta se muestra como una versión colectiva de la que ella es una pieza, sesgo de conciencia social que manifiesta así: *yo hablo por mí, /por mis hermanos de lucha cotidiana* (p.43). Contesta una carta con un poema que representa una doble escena, en dos lugares absolutamente diferentes, dos teatros, donde significa una dualidad de clases sociales:

*Es cierto,  
existe el otro lado de la feria;  
el lujo, la abundancia,  
panza llena en los bares de moda o veraneo,  
los clubes exclusivos,  
los paseos por Europa y Nueva York,  
la moda al día. (p.43)*

Al escribir esta contestación crea una escena de escritura en una escena de escritura. Luego habrá un papel para un posible lector ya que esta réplica está escrita para ser leída, pero la sintaxis nos impide decidir si el sujeto que <lee> es el papel o un lector cualquiera o *estimado amigo*. En esta escritura hay otras escrituras que se encajan unas en otras, este poema no fue escrito desde una voz claramente femenina, el único rasgo de diferenciación lo tenemos cuando no se equipara con el genérico universal Hombre, ya que en su calidad de poeta, rechaza su identificación con esta figura masculina la que califica de intrascendente:

*Es posible también que algún poeta  
-el hombre intrascendente en su diaria agonía-  
sucumba ante el agobio  
de la ciega, pétrea inhospitalidad  
de este paisaje. (p.42)*

Algunos versos pueden ser leídos en dos sentidos, categorizan a una serie de personajes participantes de la injusticia social, a quienes la voz poética delata

como ostentadores del lujo: *Pero amigo,/eso que te lo cuente el potentado, el ministro, los probos licenciados, amigos del Long John y Mercedes deportivos. Yo no puedo* (p.43), la voz poética no puede explicarse a sí misma, porque pertenece a otro bloque de seres hermanos en un imaginario presente en esta poesía en el que se comparte una exclusión social basada en la escasez de satisfactores:

*por mis hermanos de lucha cotidiana  
los artistas del hambre y del oprobio,  
los que soñaron con tener casa y sustento  
sin tanto sobresalto, normalmente,  
los hermanos en claustro de oficina,  
de fábrica o taller;  
los del reloj al cuello  
los de espaldas dobladas ocho horas  
en espera de su mañana que no llega* (p.44)

Esta escritura es autoreferencial en el sentido que da cuenta de una sociedad prohibitiva; ella misma se confina al espacio de una correspondencia anónima que pide la anuencia de un discurso religioso vinculado a lo patriarcal al que de todas maneras juzga innecesario *Pero sucede,/que a veces llegamos a la noche/con el agua al cuello,/sin que nos haya lanzado Dios una mirada* (p.42) o una palabra, tras de lo cual se adueñará de ese mismo lenguaje divino para multiplicar el efecto de una voz divina ausente que puede proporcionar alivio ante la indefensión social:

*Pero bienaventurados los parias,  
los humildes de corazón,  
los que no tienen techo  
ni ángel que los guarde,  
porque de ellos...es el reino del hambre.* (p.44)

Mediante este poema, la poeta ejerce un testimonial de los parámetros de sumisión que considera limitantes sociales de su experiencia, lo que la llevará a una conciencia y figuración del mundo que después alcanzará una expresión femenina dentro de una cultura esencialmente patriarcal.

El camino recorrido, por su ser Mujer Sola produce el reconocimiento de un tiempo perdido, es el tiempo diverso, aquél que ya pasó, una juventud que cambió y limita al sujeto femenino, como se refleja en **AQUEL INCENDIO**:

*es la incontinencia que me acerca al nudo  
de la posesión frustrada.  
Es el eco de mis pasos  
sonando en el claustro-casa  
interminable, en punto de soledad;  
sólo la espera amordazada  
y la sumisión vergonzante.  
Tenía la juventud y no pude decir:  
"este es el tiempo"  
Los años nuevos se fueron (p.26)*

En el texto de Cárdenas es evidente la fragmentación de su ser-sujeto-mujer, exhibe la contradicción entre el deber/el hacer al mismo tiempo que cuestiona la distribución del poder por lo que es una muestra de pensamiento crítico expresado a través del género poético. No excluiría que el poemario *Tiempo Diverso* invita a configurar lo identitario de las mujeres dentro de lo institucional de la vida común y que el mismo es un espacio para pensar las cuestiones feministas legítimas de esta época y lugar donde también habita la que esto escribe.

**CAPITULO 5.**  
**Plenilunio.**

## **Reapropiación sexual de la palabra en *El otro lado de la luna/ Los amores del alba* de Obdulia Ortega.**

El abordaje de la sexualidad y el erotismo contempla múltiples miradas. La cuestión de una identidad sexuada es una de las más importantes de nuestro tiempo por diversas razones, la fundamental es la identidad genérica independiente de la diferencia sexual necesaria para la continuación de la especie.

En contraparte, una cultura sexuada es totalmente necesaria en la actualidad ya que las diferencias sexuales no pueden reducirse al establecimiento de genealogías, donde el poder somete una genealogía a la otra empobreciendo la sexualidad hasta verla como un mecanismo regresivo.

A lo largo de la historia, diferentes prácticas sociales en torno a lo sexual han marcado el desarrollo social de las mujeres: ginocracias, falocracias, matriarcado, patriarcado, lo que las ha posicionado sexualmente en una cultura relacionada con la procreación más que como un género sexuado.

La teoría de Irigaray en *Je, tu, nous* (1993) propone una justicia social para balancear el poder de uno de los sexos sobre el otro, otorgando valores culturales a la sexualidad femenina, dado que el feminismo debe ser usado para evitar la destrucción de la mujer y establecer la igualdad entre hombres y mujeres, la cual no ha podido ser alcanzada sin una teoría de los que ella llama *géneros sexuados*; así como una reescritura de los derechos y obligaciones de cada sexo, tan diferentes en sus usos sociales.

El estatus de diferencia sexual está relacionado con lo cultural y con el lenguaje, existe una “economía” en términos de Irigaray, que corta cualquier idea estética o ética de una cultura sexual. Durante el desarrollo de la cultura, el sexo se *ha dicho* como un asunto aparte; la sexualidad tiene que ser dicha en privado y no ha podido escapar de normas sociales. Además, del hecho que para esta teórica,

existen muy pocas reglas sexuales específicas, ritos o ceremonias apropiadas a nuestro tiempo que dicten la cultura sexual, por lo que el orden sexual ha tomado un rumbo descontrolado: incluso ahora que indagamos sobre reglas sexuales de animales, o civilizaciones distantes; “lo que necesitamos para una civilización futura, para la madurez humana es un cultura sexuada” (Irigaray, 1993:16).

Sería estéril el abundar en la descripción de los estrictos códigos de moral sexual que se han impuesto a las mujeres desde el advenimiento de la burguesía y la escisión de las esferas pública y privada, así como mencionar leyes que penalizaron la sexualidad explícita y los lenguajes vinculados con el cuerpo. La liberación del sujeto ha precisado un lenguaje libre de reglas que constriñan la diferencia sexual o la cancelen. Esto da cuenta del hecho de que las mujeres encuentran dificultad de hablar y de ser escuchadas como mujeres siendo excluidas de participar del orden patriarcal lingüístico.

La mujer, regularmente confinada a su cuerpo, ha buscado la reivindicación de su deseo, de su liberación a través de la apropiación del lenguaje como lo había propuesto Irigaray. Las mujeres escritoras experimentan con el deseo primario de liberación a través de la escritura, vedado en su lenguaje dentro del medio en el que viven, para ello habrán de procesar una introspección que incluye una propia experiencia corporal (Ferrus,2008:15).

*Los amores del Alba/ El otro lado de la luna*<sup>9</sup> es un poemario doble, editado por el Ayuntamiento de Oztolotepec, lugar de nacimiento de Obdulia Ortega, más precisamente, impreso en Villa Cuauhtémoc, Estado de México. Se trata de un poemario de temática amorosa, con una expresión erótica deliberada.

El primer poema que aparece en *El otro lado de la luna* nos advierte una metamorfosis: *Desfiguramos/nuestra historia, /con una metamorfosis aparente* (p.11) aludiendo a una transformación de esta escritura poética, posible a través

---

<sup>9</sup> En lo subsecuente, me referiré a esta obra y los poemas seleccionados únicamente por el número de página como en los anteriores capítulos.

de una relación con un otro amoroso, mediante el cuerpo propio y el cuerpo de otro como elementos a explorar. A continuación aparece un poema titulado con el nombre de la autora, donde relaciona la identidad de ésta con el sustantivo *luna* en una operación de transnominación que da origen al título de este primer poemario:

*Obdulia*

*Nadie conoce  
el otro lado de la luna,  
ni aspira su viento  
ni bebe su esencia;  
jactándose de su carne,  
se embriagan  
en la sigilosa  
oscuridad de la nada. (p.12)*

La luna ha representado en la literatura los ritmos astrales y biológicos. Las facetas de su crecimiento y decrecimiento han sido relacionadas con los ciclos reproductivos femeninos y la dualidad que plantea en su complementariedad con el sol, la han constituido como un símbolo femenino culturalmente arraigado. El *otro lado* de la luna es la fachada desconocida, el rostro que no se mira; una manera antropomórfica de la poeta para equipararse con la naturaleza y pensar su cuerpo, *jactándose de su carne*, un cuerpo activo que no se niega y que no se elude, que se ofrece al goce.

En *El lenguaje de la carne*, el uso del lenguaje va a determinar el carácter erótico de todo el poemario, éste conduce hasta *la monótona muerte*, como en palabras de Bataille “el erotismo es la aprobación de la vida hasta en la muerte”. Veremos aparecer los códigos culturales de un lenguaje pasional, entiéndase como tal, aquel que designa el contacto de los amantes ya antes descritos en *Aman: exploran deseos/en la espiga de/la espalda/besos de silencio/unen la palabra, /en el velo de la piel,/pernoctan los amantes/ al parir el alba* (p.27). Solamente este poema, es enunciado un Yo, consciente, componente material e integral de la

relación que se representa ya que después cederá la primera persona manifiesta hacia Otro/Tú:

*El lenguaje de la carne  
Soy humedad,  
despertar de un momento;  
tu transpiración me pertenece,  
la convulsión de los músculos  
nos encamina al discreto vértigo  
de utópicos amantes  
que sacian su sed,  
en bocas que no dan nombres,  
ni marcan palabras trilladas,  
el lenguaje de la carne  
punto de apoyo  
para una muerte monótona. (p.18)*

Una primera lectura del texto nos lleva a detectar evidentes referencias corporales en estos poemas. Interpretadas bajo la perspectiva de Roland Barthes, quien afirma que existe un cuerpo del goce construido de relaciones eróticas que organizan los textos con un principio intencionado de erotizar, no siempre sexualizando ya que el lector, al reinterpretar estas señales, reconoce signos culturales y los categoriza como abiertos o convencionales: “La escritura es esto: la ciencia de los goces del lenguaje, su kamasutra (de esta ciencia no hay más que un tratado: la escritura misma)” (Barthes,1974:14). Esta escritura se reapropia de las palabras a favor de un discurso propio de una elección léxica sexual sin condicionantes:

*Follaje  
Hierva el monte de mi sexo/entre tus dedos amantes, /despiertas mi  
clítoris/en el tupido follaje, suplicas bebiendo mi deseo,/tu lengua en mi  
vientre balbucea (p.26)*

*Dalí  
Eclipsan tus labios mis senos/el velo de mi vello púbico/besas con idolatría  
(p.19)*

*Alegre  
Desnudo tu carne, /peldaño a peldaño/tu mástil arde (p.28)*

Existe una triada identidad-cuerpo- escritura que puede proporcionar un mapa del cuerpo como lugar de significación, según Deleuze y Guattari, hibridez del cuerpo como material cultural, “el texto es cuerpo vivo” (2004). Tratar al texto como cuerpo es descubrir también su resistencia a la normativa cultural. El cuerpo es también una puesta en escena, el cuerpo "sexual" transgresor, en resistencia, fusión de los cuerpos textual y sexual (López García, 1993). El análisis de toda aquella significación que puede generar un texto sobre el cuerpo, ya sea poesía o narrativa es susceptible de ser abordado con base en reflexiones psicoanalíticas de las teorías de Freud y Lacan, que coinciden en el carácter simbólico del cuerpo y del lenguaje mismo, pero este enfoque precisa de otro componente adicional cultural:

Uno puede concebir el cuerpo como un núcleo cultural consigo mismo y con su otro, algo fuera del lenguaje escrito, pero que, sin embargo, el lenguaje trata de transmitir. El cuerpo, sea el de uno propio o el de otro, provee no solamente placer (*juissance*) sino que también proporciona conocimiento y poder (Pereda, 656)

El cuerpo es el terreno donde se unen el autor, el texto y la sexualidad, éstos, integran lo que Grosz llama “la metáfora del cuerpo textualizado” (Grosz, 1990). A través de gestos, movimientos, posturas escrituradas podemos detectar también manifestaciones de la corporalidad: *Emboscada/ Acaricias mis labios enlunados, /huracanas el viento de mi cuerpo, violas la censura, / la vigilia de mi carne,/regocijas mi piel en la cálida oscuridad de la tarde* (p.14).

Se prioriza el cuerpo dándole importancia predominante a la imagen proyectada, la actitud es osada para penetrar en el mundo sensorial de la enunciante; *Una vez, ensayé el roce/de mis besos/ en tu cuerpo, /refugio de manos/clandestinas, /muros de silencio/callen secretos* (p.48). El lenguaje del cuerpo en esta escritura es pausado, lleno de silencios, brevedad “Símbolo de lo que no se puede o no se debe hablar con claridad, estados de ansiedad, vacío, frustración, deseo cuya articulación directa o abierta no sería aceptable en una sociedad donde el género es tratado con doble estándar social o político” (Pereda, 659).

Cuando no trata el tema del cuerpo, opta por un discurso incorpóreo para seguir constituyendo una subjetividad sexuada a través de signos que revelan el mundo binario femenino/masculino sublimado a una comunión natural entre elementos como la lluvia y la tierra como podemos apreciar en *Sin sed : Se aparean los cuerpos/debajo de la lluvia,/ la carne se empapa/ de tierra santa,/festejan la producción/ cebada ,trigo ,maíz / no morirán de hambre/ni de sed las carnes* (p.57)

Al mismo tiempo en el cuerpo textual se imprimen una serie de reglas, prohibiciones, normas y prácticas jerarquizantes que una vez asimiladas, pueden determinar la identidad de un sujeto; esto es perceptible en Los amores del alba, poemario tripartita compuesto por: *Que no duerman las camas al parir el alba* y otras dos dedicadas a los varones *Jonatan, continúa dignificando a la mujer* y *Alex que un día encuentres la libertad* (Ortega, 2004a)<sup>10</sup>

El balance de poder en las relaciones entre los sexos requiere un desarrollo de la subjetividad y esto se refleja en la transformación de reglas del lenguaje. El *tú* del discurso de la mujer refiere a un *Él-Ellos*, lo que introduce un componente masculino (transferencia psicoanalítica). El uso del género gramatical, pronombres, los adjetivos posesivos será motivado por lo semántico, significado relacionado a la corporalidad-sexualidad del Otro varón:

*Amarte a la sombra,  
bajo el sueño de los sauces;  
hojas frías de otoño  
duermen en tu carne,  
húmeda de semen* (p.38)

y la experiencia sensorial que se lee en estos poemas será algo femenino ya sujeto a estereotipos del mundo cultural para comunicar, culturalmente también, un polo sexuado de su identidad, el de la satisfacción, reivindicación del *yo tengo derecho al placer* (Barthes, 1974,30):

---

<sup>10</sup> En esta parte me refiero al poemario "Los amores del Alba" de la autora en estudio, incluido en el mismo ejemplar.

*En la pálida indulgencia de mi vientre,  
arden las brasas de tu carne;  
despierta el cálido vaho de tus besos  
la insolente rebeldía de un orgasmo. (p.33)*

Varios de estos poemas nombran partes del cuerpo, elementos genitales unidos entre sí y por la sexualidad:

*... la espiga de tu lengua ,/desea la oscura brecha de mi carne (p.20)*

*A la vera de mi pubis/vagan tus dedos/despertan sueños/mis senos de diamante (p.29)*

*vagas en mis muslos/ofrendas rocío/ con tu lengua gloriosa (p.23)*

*masturbo mis sueños/desgarro tu nombre (p.34)*

*Mis labios halagas/premias mi boca ,/con el goce/ de un felatio (p.24)*

Julia Kristeva define la abyección en su obra *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* (1987) como la condición necesaria para la formación psíquica, social y sexual de la identidad. Kristeva distingue tres categorías de cosas que según las circunstancias socioculturales se consideran abyectas: lo oral, lo anal y los signos de la diferencia genital (Kristeva,1987:9), por lo que lo abyecto no sólo constituye al sujeto parlante, sino que configura como práctica transgresiva, es la experiencia de cruzar el límite del lenguaje y usar las palabras prohibidas que designan el cuerpo. El lenguaje y el pensamiento permiten simbolizar y verbalizar miedos y tensiones entre lo público y lo privado, y aunque medie una liberación, la significación se rige por la normativa cultural. Lo abyecto en el arte es ambivalente, la fascinación que despierta se debe a lo oculto de los procesos naturales que de pronto son revelados por el lenguaje:

En lo abyecto, hay un rebasamiento del orden simbólico, una perturbación de ese orden, una subversión, una desestabilización de las construcciones y los códigos para mostrar otra cosa, algo de aquello que no se quiere saber, y que sin embargo insiste (Ciénega, 2011: 5).

Ya que el sexo ha sido considerado en su carácter privado, tratarlo abiertamente en un libro de poesía nos coloca en un borde entre lo abyecto, lo obsceno y lo

pornográfico, en palabras de Alexandrian, la discusión de este borde es más valiosa en tanto involucre el erotismo:

La pornografía es la descripción pura y simple de los placeres carnales; el erotismo es la misma descripción revalorizada, en función de una idea del amor o de la vida social. Todo aquello que es erótico es necesariamente pornográfico, por añadidura. Es mucho más importante distinguir entre lo erótico y lo obsceno. En este caso se considera que erotismo es todo aquello que vuelve a la carne deseable, la muestra en su esplendor o florecimiento, inspira una impresión de salud, de belleza, de juego placentero; mientras que la obscenidad devalúa la carne. Que así se asocia con la suciedad, las imperfecciones (Alexandrian, 1991:8).

La escritora busca nuevas formas de expresión y el erotismo se le presenta como un camino de conocimiento para alcanzar una plenitud, pero también como una forma de poder: el poder de provocar.

El hombre, en el sistema psiconalítico, define a la mujer como un elemento pasivo acompañante del sujeto activo, el lenguaje creado dentro de este sistema es un discurso limitado, prohibitivo como discurso propio femenino que satisfaga su poder de expresión. La mujer no ocupa lugares activos (pasividad atribuida a la carencia de pene o castración simbólica) en este sistema falocentrista el yo auténtico no está manipulado por el orden simbólico, el yo creado se establece por el patriarcado y el yo asumido se encuentra ante la imposibilidad de expresar esta manipulación, pero es aquel que se atreve a utilizar el mismo lenguaje patriarcal para subvertir el orden lingüístico como en *Liba*:

*Convídame de tu cuerpo  
alójame en tu carne,  
liba el zumo de mi falo  
en tu caracola ardiente. (p.22)*

En este poema, Ortega coloca la inversión del orden masculino/femenino al asumir que la enunciante contiene *el zumo de mi falo* y se sitúa a sí misma en el papel de un individuo sexuado para representarse como un Él. Así, el poder sexual del discurso se libera con este sencillo cambio y pone de manifiesto que la energía sexual se retiene en los estereotipos que *Liba* conservamos. El lenguaje en torno a

una sexualidad explícita llega a considerarse exhibicionista ya que el vocabulario asociado con la mujer consiste en una simulación, denigración sutil o empleo de términos, los cuales, la definen casi siempre como un objeto en relación con el sujeto masculino. Con esto intenta reinterpretar una estructura social con otra mirada de su orden sexual, lejos de los mitos religiosos y civiles que mantienen modelos que no se cuestionan y se constituyen como el único orden.

Ya que el sistema dicta a la mujer cómo debe ser la esclavitud cultural, para derrotar el orden simbólico, Irigaray propone la apropiación del lenguaje y retoma el argumento de Lacan de que la única manera de dejar de ser mujer objeto es obteniendo un lugar en el orden simbólico lejos de la confinación a los espacios domésticos. Sin embargo, Eros es vencido por Thánatos y las tres formas de erotismo de Bataille: el de los cuerpos, el de los corazones, el de lo sagrado no son alcanzadas por la mujer de estos poemas, por lo que sobreviene el fracaso afectivo: *a dónde volaron/los susurros de la noche/el fulgor de las manos/ el sabor de nuestros besos?* (p.19)

Sin embargo, el sexo constituye una dimensión importante para que las mujeres puedan ser capaces de situarse a sí mismas como un yo-ella-ellas para representarse como sujetos y hablarle a otras mujeres, esto requiere de la apropiación del enunciado, como vemos en el poema *La palabra*, el tú del discurso de la mujer refiere a una palabra ganada, frente a un Otro interlocutor ante el cual la mujer es advertida de su cuerpo degradable hecho que suscita una reacción de trascendencia a través del poema :

*La palabra*

*Cuando agonice tu palabra  
Despedazaré mi cuerpo  
le quitaré la vida.*

*-Morirás*

*-No importa*

*mi poema vivirá (Ortega, 2004:63).*

El cuerpo textual del poemario *El otro lado de la luna/ Los amantes del Alba* refleja la posesión sexual, disimulada o no, de erotismo, contemplación del cuerpo solitario, amoroso, coital; con una expresión erótica que a pesar del riesgo de caer en el estereotipo de la exaltación, de la simple exposición del cuerpo, es en el goce donde cobra protagonismo poético y es testimonio de la expresión corporal que trasciende lo puramente sexual. Es por esto, que la toma de conciencia del cuerpo en sí, constituye un vehículo de conocimiento del sujeto, “la experiencia erótica como única experiencia identitaria posible” (Manca, 1989). La dimensión del goce sexual se manifiesta en este poemario como una expresión de un cuerpo textual ya que no se puede hablar de una poesía erótica única por existir tantas expresiones como identidades.

## **CONCLUSIONES**

## CONCLUSIONES

En esta investigación se abordó la poesía femenina como objeto de conocimiento, construida como “algo dicho” en sus propios versos, en aquellos que nombran lo femenino; en esta escritura de mujeres donde se manifiestan diversos modos de nombrar creencias, valores y deseos para así conformar la identidad de quien la escribe. Cada una de las poetisas seleccionadas guarda una huella individual: la identidad; esa búsqueda humana por conocerse y definirse a sí mismo, una postura humana que involucra lo social y lo personal y que gobierna las posibles acciones de las personas; es, al mismo tiempo, una acepción de lo personal, descubrimiento de un Yo que espera ser revelado o una serie de elecciones que el individuo realiza acerca de sí mismo, *un proceso antes que un conjunto de atributos personales* (Giddens, 1991). Se observó que los poemas analizados textualizan y sexualizan una condición de género haciendo notar una diferencia frente a la identidad masculina de un patrón literario, digamos, dominante.

Una de las conclusiones más evidentes se refiere a que no basta que la literatura haya sido escrita y firmada por mujeres para hablar de literatura comúnmente llamada femenina, más bien se reconoce como femenina la obra de un sujeto autor que se asume como mujer, que comparte con una comunidad de género determinantes biológicas, psicosociales y culturales que la obra literaria traducirá a representaciones ligadas a una determinada identidad y no a un prototipo. La categoría sujeto fue el punto de partida para encontrar lo femenino y feminista en la práctica de los textos. Esta investigación no es historicista y puede dar pie a otras investigaciones que sí persigan buscar una tradición y restaurarla según el enfoque de Showalter, es decir, una historia literaria feminista que describa la continuidad y coherencia de los escritos de mujeres.

Los textos aquí analizados reflejan una representación literaria femenina alternativa a la dominante. Sin embargo, lo femenino es lo unificador así como el conflicto de desarrollarse en un medio literario acaparado por autores masculinos;

sus interacciones dan la idea de una anhelada autonomía, aun así no puede fijarse una identidad colectiva. Se trata de procesos literarios femeninos diferentes en lo temático y en su caracterización psicológica o sociológica donde cada autora representa un modo de encarnación de lo que es ser mujer, diversidad que permite la comprensión de lo femenino. El texto poético se consideró como el lugar donde se transforma y emerge un sujeto en una interacción que llega hasta el lector.

Como sabemos, otra manera de pensar la identidad femenina es condicionarla al contenido biográfico que no forzosamente vincula a la autora al texto, más bien nos llevaría a sobreinterpretar dicha identidad de igual manera que si pensáramos en una femeneidad preconstruida. Por este motivo, se optó por considerar una tendencia de análisis postestructuralista nacida de la reflexión sobre la subjetividad en la que la teoría del sujeto se junta con la teoría del texto como dispositivo enunciativo donde se vincula al sujeto y al lenguaje como productores de una expresión literaria contemporánea.

Uno de los mayores problemas fue que el material analizado no nos remite a un sistema referencial como puede pasar en la narrativa y su representación lineal; más bien, lo identitario de estos poemas nace de la reflexión sobre la subjetividad de la voz lírica. Esto es la perspectiva de la construcción de la identidad de género como fenómeno que toma lugar en el discurso. Los grupos sociales comparten identidades basándose en relaciones entre los individuos pero también son un recurso para investigar sobre aspectos de la cultura ya que el concepto de construcción se refiere simplemente a lo que las personas hacen, predicen o realizan sobre las distintas feminidades y masculinidades.

Según la teoría de M. Foucault, los textos o discursos construyen el significado de algo, no desde su apariencia sino al considerarlos como extraños a sí mismos, forma en la que habría de encontrarse la explicación de su eficacia significativa. A partir de la estructura literaria se encontró el contexto de producción donde

emergen ideologías; ya sean éstas o no, dominantes e institucionales. Aunque puede ser que un individuo no se percate de una identidad hasta que ésta se resalte dentro de un contexto en particular.

Este estudio de lenguaje y género bajo la perspectiva de la teoría feminista se orientó a mostrar cómo se puede construir una identidad femenina a través del discurso poético y su enunciación. Se estudió la expresión de los cuatro sujetos femeninos propuestos, de sus identidades, para concluir, bajo la óptica de Stuart Hall (2000) que los individuos ocupan las posiciones construidas por sus discursos, mismos que tienen el poder de producir aquello que nombran y regulan. Paralelamente, el discurso construye al sujeto y dota a los individuos de modelos de identidad. Las autorías analizadas dan coherencia a sus identidades desde las siguientes posiciones de sujetos, en orden de aparición en este trabajo:

- I. El modelo despersonalizante en *Erizada piel* de Irma Tapia donde los atributos de lo femenino están codificados en el lenguaje que pertenece principalmente al Hombre como categoría universal, por tanto las mujeres tienen que adaptarse a la utilización de este lenguaje masculino.
- II. El devenir-mujer frente al déficit en *Ausencia del marino* de Blanca Alvarez: la característica básica de este sujeto es la experiencia personal de la carencia de un Otro masculino complementario, consolidada en la metáfora de la espera, que la obliga a transformarse como un posicionamiento activo en respuesta a la categoría dominante de la ausencia amorosa y sus códigos sociales.
- III. El deber-ser mujer contra la perspectiva de la dominación en *Tiempo Diverso* de Guadalupe Cárdenas quien emplea lo femenino como contestatario de los discursos de autoridad.

- IV. El reapropiación del lenguaje sexuado en *El otro lado de la luna/Los amores del alba* de Obdulia Ortega quien desarrolla un lenguaje directamente relacionado a la corporalidad femenina.

Lo que se genera es un Yo posmoderno, el sujeto descentrado, fragmentado, relativo, en fusión de lo público y lo privado conviviendo en un entorno globalizado que dificulta la determinación de una sola identidad colectiva ya sea por género, regionalismo o afiliación. A través de mi análisis descubrí que estas autoras utilizan estrategias discursivas que van transformando al sujeto femenino en sus roles convencionales, participando a través de una marca enunciativa en una forma activa como en la poesía de Álvarez, Cárdenas y Ortega y de una manera adaptativa como en el caso de Irma Tapia. Lo femenino se despliega en estos textos con fuerte carácter simbólico de los códigos sociales, existen puentes discursivos en común ya que cabe mencionar que las herramientas de análisis empleadas en este estudio, son factibles de ser utilizadas en cada uno de los casos con resultados similares.

Existe un gran predominio de lo simbólico en esta literatura, en la cual encontramos una tensión entre lo masculino y la afirmación del ser mujer-autora. Este juego es observable en tanto el destinatario de estos textos puede ser un varón, finalmente las mujeres han sido formadas en los procesos masculinos de lectoescritura y parecen no dirigirse a un grupo femenino próximo. De acuerdo a este planteamiento feminista la sociedad en la que se desenvuelven nuestras autoras es androcéntrica, no necesariamente misógina, pero sí con un cierto nivel de sexismo expresado en lo subalterno de la experiencia creativa de las mujeres y en negar esto mismo, lo cual constituiría una subordinación latente para desarticular.

El acto de escribir expresa la subjetividad femenina dentro de una multiplicidad de códigos sexuales, políticos, sociales, ideológicos y literarios entrecruzados en esta parte del mundo donde habitamos. Los esencialismos reducen lo femenino a una

identidad fija, pero puede decirse que los poemas estudiados revelan una escritura abierta sin único sentido definitivo, reflejan un proceso de subjetividad y polarización hacia lo femenino. Sin embargo, no expresan una franca actitud feminista en contraposición con las estructuras del poder que dictan los comportamientos de las mujeres en la actualidad. Considero que el feminismo influye en los discursos y el lenguaje de las mujeres interviniendo también en sus condiciones de vida.

El problema de la escritora lo es también el de la crítica literaria: encontrar recursos para la práctica literaria, cubrir los requerimientos y motivaciones locales, para poder dar a conocer la perspectiva de la mujer sobre lo literario. Pese a todo, también el análisis teórico-literario que examina las relaciones entre mujeres, escritura y realidad se rige bajo el postulado básico del feminismo en el que toda escritura está marcada por el género, lo que nos ayudó a develar la ideología sexual de los textos literarios: el trabajo del crítico es liberar estos sentidos, permitir al lenguaje que nos revele la expresión de la mujer como sujeto.

El descubrimiento de un sujeto discursivo femenino no es suficiente para determinar su posición de "otredad" en relación a mujeres de otros sectores, o a los varones que instituyen las leyes textuales. Ahora bien, la categoría de ser Otra, definida como diferente o carente de algo que sí tiene quien la define desde el sistema simbólico que la señala; es esencializar; condenar a ser una mujer dividida con la imposibilidad de que produzca una literatura referencial libre. La sociedad es generalizante y el hecho de buscar una subjetividad aislada es parte del dilema de la escritura femenina. La mujer siempre ha sido definida por alteridad, aunque pertenece a una comunidad lingüística, no pertenece a ninguna tradición ya que el canon literario aceptado excluye una poética exclusivamente femenina; basta con saber que la tradición de la poesía se basa en el diálogo de poetas contemporáneos con poetas precedentes lo que incluye una aparente soledad de la escritora porque las mujeres no se consolidan en escuelas literarias tanto como lo hacen sus congéneres en corrientes y vanguardias masculinas. La

literatura escrita por mujeres enfrenta una doble problemática: debe hacer su propia tradición y apartarse de lo clasificadorio de sus temas; la maternidad y el amor.

La literatura femenina es diferencial y más la poesía; ya que opone el lugar del sujeto lírico, interno y lo diferencia del sujeto social, para que en la intimidad y en la singularidad se encuentre lo específico de lo que se considera universalmente femenino. Considero que el poema como discurso es un objeto cultural donde puede explorarse un acto de habla como expresión del pensamiento. La fusión íntima de expresión y contenido hacen que el estudio de los poemas revele significados subyacentes.

La selección de textos de este trabajo se hizo bajo la perspectiva de que las poetisas analizadas, muestran un oficio, una responsabilidad que se refleja en su obra con la exigencia implícita de poseer vivencias y experiencias, circunstancias indispensables para crear un poema. Estos poemas ilustran la diferencia entre sexos, construyen un espejo en el cual las iguales se reconocen, cada mujer que lee se ve a si misma en esa otra que escribe y por otra parte, los del otro sexo definen por los rasgos, diferentes y específicos la categoría femenina que refleja, confirmando así un universo simbólico de diferencias.

Hoy en día no se niega el acceso a las mujeres para que sean productoras de cultura, por lo que sería de esperar que adopten una actitud crítica que permita el ejercicio del feminismo como autoconciencia; que logre identificar problemas culturales, políticos, psicológicos, estéticos y sociales para evitar la imposición de modelos sociales del orden simbólico. Existen diversos modos de ser mujer, el mito de una esencia de mujer sólo condiciona nuevos prejuicios y miedos. Creo que es posible otro orden en el cual la mujer se resignifique a través de su lenguaje, su actitud vital y su trabajo. Una forma efectiva es a través del arte, especialmente de la literatura capaz de crear "lugares" de expresión propios.

Recordando a Marcela Lagarde y su reflexión indispensable sobre la identidad femenina, el ser es afirmación y negación al mismo tiempo e incluye la semejanza y la diversidad. Definitivamente, la identidad de los sujetos se define a partir de la pertenencia al mundo donde se vive, a un grupo lingüístico y la afinidad étnica y nacional. De igual manera, la identidad es una cuestión de intereses, edades, períodos del ciclo de la vida, condicionantes por las que podríamos relacionar estrechamente a las autoras estudiadas, todas mujeres escritoras, en la madurez y en el ejercicio de este oficio con varios poemarios publicados.

La situación vital de estas mujeres en el contexto específico del Estado de México las lleva a expresar su condición genérica mediante la literatura, con vivencias comunes en tanto su relación con el saber y la formación poética. Sin embargo, no son individuos que estén subordinadas o sometidas a una doble opresión genérica y de clase. Por el contrario, a partir de sus experiencias vertidas en su poesía es poco probable que pudiese crearse una nueva denominación de género como *mujeres poetas mexiquenses* a pesar de que sus diferencias no son tan importantes y comparten la misma condición histórica. Difieren en sus situaciones particulares, pero la característica predominante es que muestran una feminidad independiente de toda calificación patriarcalmente asignada. Esto constituye un factor de liberación ya que esta literatura es coincidente con lo que el círculo cultural local considera femenino, es decir, no existe un estereotipo rígido que las defina como equívocas o incapaces dentro del ejercicio de su práctica escritural.

Los cambios en la condición femenina (en lo social y laboral) en este país y en este tiempo requieren ser estudiados, teorizados para aprehender cómo es que la mujer mexicana vive su identidad. El feminismo como movimiento social logra cambios en torno a la identidad femenina aunque las mujeres, en este caso, estas poetas no se asuman como decididamente feministas. El surgimiento de las teorías deconstructivistas dio origen a este pensamiento de diversas identidades en vez de una condición esencialista; con esto, las mujeres revaloran su quehacer, deseo y su propio humanismo.

La crítica literaria feminista debe continuar con esta labor de rescate de textos escritos por mujeres que tengan el potencial de modificar el canon o por lo menos, cuestionarlo. La producción literaria en el Estado de México está ligada a un contexto social en el que aún no se logra una verdadera conciencia de grupo. Como puede notarse, la dilucidación de una identidad femenina comunitaria está muy lejana en tanto no se estudien las diferentes relaciones del sujeto femenino con su ambiente inmediato, especialmente cuando “lo femenino” es una expresión marcada por el pudor y la autocensura en una sociedad latinoamericana fuertemente escindida por el machismo.

Es importante señalar que la representación literaria de la mujer realmente puede llamarse feminista, específicamente después de realizar un ejercicio analítico sobre un texto literario donde se aplica otro texto de teoría feminista, así, tanto el primer texto como el estudio de la producción discursiva provienen de la cultura femenina. En este punto resulta prudente hablar de la institucionalización académica donde es frecuente que circulen textos teóricos feministas de origen norteamericano o francés y de los que se tiende a homogeneizar su discurso sin pensar en el factor local. Por esto, una de las intenciones primarias de este trabajo fue ensayar una crítica literaria feminista mexicana o más aún mexiquense.

Desde una perspectiva postestructuralista como la que adopto, a la escritura femenina se le imputa una calidad subversiva en contra de una mentalidad patriarcal. Al entender cómo trataron estas poetisas de verbalizar su propia historia o encontrar nuevas definiciones de lo femenino, retirándose de los valores simbólicos impuestos tales como su función familiar o reproductiva se visibilizó esa subversión.

Ahora bien, todo cuestionamiento a lo institucionalizado, a patrones de conducta tipificados es en última instancia un acto político asumido así por el movimiento del feminismo hecho que difiere de la producción discursiva de la teoría feminista y

más de la crítica literaria feminista. La mujer como entidad social no sólo vive discontinuidades, contradicciones y conflictos, actualmente las mujeres ya controlan medios productivos y comunicativos lo que nos lleva a considerar que la práctica literaria feminista llega a ser censurada por otras mujeres e inclusive discriminada. Insisto que el realizar un estudio como este no tiene una intención historicista ni el afán de situar la producción de autoras femeninas en un contexto sociopolítico, por la dificultad asociada de perfilar a estas autoras como agentes de cambio.

Los poemas mostraron sujetos femeninos fragmentados, unos más que otros, enfrentados a condiciones determinantes como el amor, el abandono, el futuro incierto, la maternidad, la precariedad económica o el temor a la soledad, situaciones de la vida misma entre las que buscan rearticular una posición de independencia. La identidad diversa las provee de un amplio potencial de liberación al mismo tiempo que siguen intentando integrar al Otro masculino en su mismo espacio para lograr un equilibrio, crear un sentido simbólico para sí y no caer en la socialización de los estereotipos.

Las mujeres tanto escritoras como críticas tienen interés en su visibilidad, en la difusión de sus producciones, esto puede lograrse al utilizar lo reivindicador del feminismo en pro de una evolución; dejar de lado la impresión de que se condena en general a los varones sin atender al desarrollo de nuevas masculinidades que obran por el desarrollo de todas las personas.

Por otra parte, mi preocupación como estudiosa de la literatura consistió en ir más allá de la simple aplicación de la teoría que diera mejor resultado en el análisis de un texto; eventualmente se cae en la cuenta de que en todo momento se hace una crítica cultural que puede alcanzar otra significación lejos de la preconcepción de que el feminismo utiliza únicamente un discurso denunciatorio. Se encontró que la poesía puede dar muestra de un orden social promoviendo una actitud de solidaridad femenina sobre otras diferencias.

## FUENTES DE CONSULTA

1. Alexandrian, Sarane, (1991) *Historia de la literatura erótica*, Buenos Aires, Planeta.
2. Alcoff, Linda, (1988) "Cultural Feminism versus Post-Structuralism: Identity Crisis in Feminist Theory" en *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, Año 13, Universidad de Chicago, 405-436.
3. Álvarez, Blanca, (2004) *Ausencia del marino*, México, IMC.  
\_\_\_\_\_, (2008) "De utopías (en la escuela)" en *La Colmena*, No. 57, Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca.
4. Andrés, Rodrigo, (2000) "La teoría queer y el activismo social" en *Feminismo y Crítica Literaria*, Barcelona, Icaria.
5. Arfuch, Leonor, (2002) *Identidades, sujetos y subjetividades*, Argentina, Prometeo Libros.
6. Arreola, Oliverio, (2012) "Panorama de la Poesía Mexiquense" en *La Colmena 75*, México, UAEM. Consultado en Noviembre 2012:  
[http://www.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena\\_75/Libros/Panorama\\_poesia\\_mexiquense.pdf](http://www.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena_75/Libros/Panorama_poesia_mexiquense.pdf)
7. Barthes, Roland,(1974) *El placer del texto*. México, SXXI.
8. Bartra, Eli, (2010) "Acerca de la investigación y la metodología feminista" en *Investigación Feminista. Epistemología, Metodología y Representaciones Sociales*, Coord. Blazquez, Norma y Fátima Flores, México,UNAM/CICH.
9. Bataille, Georges, (1957) *El erotismo*. Madrid, Taurus.
10. Berger, Peter. Thomas Luckmann (1968) *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires, Amorrortu.
11. Blazquez Graf, Norma, (2010) "Epistemología feminista: temas centrales" en *Investigación Feminista. Epistemología, Metodología y Representaciones Sociales*, Coord. Blazquez, Norma y Fátima Flores, México,UNAM/CICH.

12. Borrás Castanyer, Laura, (2000) "Introducción a la crítica literaria feminista" en *Feminismo y Crítica Literaria*, Barcelona, Icaria.
13. Braidotti, Rosi, (1999) "Un feminismo deleuziano" en *Mora* No. 5, p.26, Argentina.
14. Brooks, Ann, (1997) "Postfeminisms. Feminism, cultural theory and cultural forms", New York, Routledge
15. Carbonell, Neus, (2000), "Feminismo y postestructuralismo" en *Feminismo y Crítica Literaria*, Barcelona, Icaria.
16. Cárdenas García, Guadalupe, (2009) *Tiempo diverso*, México, IMC.
17. Carrillo, Guadalupe, (2001) *Lo doméstico y lo cotidiano en la poesía: cuatro voces femeninas venezolanas*, México, UAEM/CICYH.
18. Castellanos, Rosario, (1972) *Poesía no eres tú*, 3ª ed. México, FCE.
19. Ciénega, Erika, (2011) "Mutaciones del cuerpo: Hacia la construcción de nuevas formas de subjetivación y sus implicaciones éticas. Reflexiones en torno a lo abyecto en las prácticas estéticas contemporáneas" en *Revista Errancia*, UNAM consultado en abril 2014:  
[http://www.iztacala.unam.mx/errancia/v1/polieticas\\_1.html#](http://www.iztacala.unam.mx/errancia/v1/polieticas_1.html#)
20. Cixous, Helene, (1995) *La risa de la Medusa*, Anthropos, Madrid.
21. Collin, Françoise, (1995) "Praxis de la diferencia. Notas sobre lo trágico del sujeto" en *Revista Mora* No.1, Ago 1995, Argentina, p.1-17.
22. Culler, Jonathan, (1998) "Lectores y lectura" en *Sobre la deconstrucción*, Barcelona, Crítica.
23. De Beauvoir, Simone, (2005) *El Segundo sexo*, Cátedra, Madrid.
24. Deleuze, Gilles, (1996) "La literatura y la vida" en *Crítica y Clínica*, Barcelona, Anagrama.
25. Deleuze, G y F. Guattari, (2004) *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie* 2, París, Minuit.
26. Derrida, Jacques, (1970) "La double séance" en *Tel quel*, No.41-42, París.
27. Fernández, Margarite, (1991) *El placer de la palabra. Literatura erótica femenina de América Latina*, México: Planeta (pp.i-xxiv)

28. Fernández Rius, Lourdes, (2010) “Género y ciencia: entre la tradición y la transgresión” en *Investigación Feminista. Epistemología, Metodología y Representaciones Sociales*, Coord. Blazquez, Norma y Fátima Flores, México, UNAM/CICH.
29. Ferrús, Beatriz y Nuria Calafelli, (2008) *Escribir con el cuerpo*, Universidad Autónoma de Barcelona.
30. Foucault, Michel, (1966) *El orden del discurso*, México, Tusquets.
31. Grosz, Elizabeth, (2004) “Refiguring bodies”, en *The body: a reader*, London, Routledge.
32. Hall, Stuart, (2000) Who needs identity? In *Identity: a reader*, edited by Paul du Gay, Great Britain: Sage Publications Ltd.
33. Irigaray, Luce, (1993) *Je, tu, nous*, Grasset, París.
34. Kristeva, Julia, (1981) “Woman can never be defined” en *New French Feminisms, E Marks I de Courtivron*, Eds , New York, Schocken, 137-142
35. \_\_\_\_\_, (1987), *Pouvoirs de l' horreur. Essai sur l'abjection*, Francia, Col.Tel quel.
36. Lamas, Marta, (2000) Género. “Algunas concepciones generales y teóricas” Consultado en Dic 2013: [xa.yimg.com/kq/groups/25284393/.../Género-paper+Marta+Lamas+II](http://xa.yimg.com/kq/groups/25284393/.../Género-paper+Marta+Lamas+II)
37. Larrauri, Maite. *El deseo según Deleuze*, en <http://es.scribd.com/doc/9145285/El-deseo-segun-Deleuze> consultado el 3/12/2012.
38. Lerner, Gerda, (1986) *La creación del patriarcado*, Crítica, Barcelona.
39. Llurba, Ana, (2010) Revista Espéculo, consultado el 3/12/2012. <http://www.uclm.es/infoc/especulo/numero44/digiorgi.html>
40. López García, Isabelle, (2008) “El cuerpo sexual errante como lugar de resistencia en El loco afán. Crónicas de sidario, del escritor chileno Pedro Lemebel” en *Escribir con el cuerpo*. Ed Beatriz Ferrús y Nuria Calafell. Grupo investigador Cuerpo y Textualidad. Universidad Autónoma de Barcelona.

41. Mirizio, Annalisa, (2000) *¿Qué quiere una mujer? Feminismo y crítica del deseo en Feminismo y Crítica Literaria*, Barcelona, Icaria.
42. Moi, Torill, (1987) *Crítica Literaria Feminista*, Cátedra, Madrid.
43. Muñoz, Elsa, (2004) "Historia y género. Hacia la construcción de una historia cultural del género" en *Voces disidentes. Debates contemporáneos en los estudios de género en México*, Coord. Pérez-Gil, Sara. Patricia Ravelo, México, CIESAS/Miguel Angel Porrúa/ CÁMARA DE DIPUTADOS.
44. Navarro Casabona, Alberto, (2001) "La descripción deleuziana del arte" en *Introducción al pensamiento estético de Gilles Deleuze*, Valencia, Tirant Lo Blanch.
45. Nichols, Geraldine, (1992) *Des/ cifrar la diferencia*. Siglo XXI, Madrid.
46. Ortega, Obdulia, (2004) *Los Amores del Alba*, México, IMC-H. Ayuntamiento de Ocotlán.
47. \_\_\_\_\_, (2004a) *El otro lado de la luna*, México, IMC-H. Ayuntamiento de Ocotlán.
48. Ortner, Sherry, (1979) "¿Es la mujer con respecto al hombre lo que la naturaleza con respecto a la cultura?", en *Antropología y feminismo*, M.Z. Rosaldo (ed.), Barcelona, Anagrama.
49. Pérez, Sara y Julia Zullo, (1999) "Subjetividad, discurso y género: una propuesta metodológica" en *Revista Mora* No. 5, Oct 1999, Argentina, p.113-121.
50. Pulido, Blanca Luz, (2005) "Fragmentos de la inasible intensidad" en *Revista de La Facultad de Filosofía y Letras*, México, BUAP. Consultado en <http://www.filosofia.buap.mx/Graffylia/3/38.pdf> Noviembre 2012
51. Reisz, Susana, (1996) *Voces Sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*, Edicions de la Universitat de Lleida, España.
52. Riffaterre, Michael, (1978) "The poem's significance" en *Semiotics of poetry*. Indiana University Press. London, p.1-9.
53. Rodríguez Magda, Rosa Ma, (1999) *Foucault y la genealogía de los sexos*, México, UAM-ANTHROPOS.

54. Segarra, Marta, (2000) "Crítica feminista y escritura femenina en Francia" En *Teoría y crítica francesa del Siglo XX*, Coord. Blanca Acinas, Barcelona, Universidad de Burgos.
55. Segarra, Martha y Angels Carabí, (2000) "Prólogo" en *Feminismo y Crítica Literaria*, Barcelona, Icaria.
56. Talens, Jenaro, (1988) "Teoría y técnica del análisis poético" en *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra.
57. Tapia, Irma, (2001) *Espigas en lo nuevo*. Poemas 1993-1999, Col. La abeja y el quetzal, Toluca, UAEM-IMC.
58. \_\_\_\_\_ (2004) *Hilos de luna*, México, Praxis.
59. \_\_\_\_\_ (2007) *Erizada Piel*, Col. Piedra de fundación, México, IMC.
60. \_\_\_\_\_ (2009) *Senderos. Antología poética 2001/2009*, Toluca, Norte/Sur.
61. Trueba Atienza, Carmen, (2004) "La identidad de género. Un debate interdisciplinar" en *Voces disidentes. Debates contemporáneos en los estudios de género en México*, Coord. Pérez-Gil, Sara. Patricia Ravelo, México, CIESAS/Miguel Angel Porrúa/ CÁMARA DE DIPUTADOS.
62. Van Dijk, Teun, (1978) "Poética, retórica y estilística" en *Estructuras y funciones del recurso literario*. México: Siglo XXI.
63. Varela, Benito, (1989) "Análisis estructural de novela, poesía y teatro" en *Métodos de Estudio de la Obra Literaria*, ed. José María Díez Borque, España, Taurus.
64. Zamudio, Luz, (2009) "Pasaporte a la poesía de Rosario Castellanos" México, UAM Iztapalapa consultado en <http://www.destiempos.com/n19/zamudio.pdf> el 5/11/12.
65. \_\_\_\_\_ (2000) *Perfil sociodemográfico y económico de la mujer mexiquense*, Consejo Estatal de Población (COESPO)/ Instituto Mexiquense de la Mujer (IMEM).