

Identidad y otredad. Poesía femenina en el Estado de México¹

MARTHA LUJANO-VALENZUELA*

Resumen: Desde una perspectiva de género se analizan las obras: *Ausencia del marino* de Blanca Álvarez Caballero, *Los amores del alba. El otro lado de la luna* de Obdulia Ortega Rodríguez, *Erizada piel* de Irma Tapia, y *Tiempo diverso* de Guadalupe Cárdenas; todas representativas de la literatura contemporánea del Estado de México. Para el análisis del discurso poético y las marcas retóricas se siguió, en todos los casos, un estudio de las micro y macroestructuras del poema. Este ejercicio de crítica literaria constituye una reflexión acerca de la legítima expresión de la escritura e identidad de las mujeres, así como el binarismo hombre/mujer que determina la relación amorosa presente en todos los poemarios.

Palabras clave: identidad femenina; poesía; mexiquense

Identity and otherness. Feminine poetry in the State of Mexico

Abstract: Through poststructuralist theory, from a feminist point of view and with a gender perspective, the following works are analyzed: *Ausencia del marino* by Blanca Álvarez Caballero, *Los amores del alba. El otro lado de la luna* by Obdulia Ortega Rodríguez, *Erizada Piel* by Irma Tapia, and *Tiempo diverso* by Guadalupe Cárdenas; all of them representatives of contemporary literature in the State of Mexico. The analysis of the poetic discourse and the rhetorical marks in all cases followed a study of the micro and macrostructures of the poem. This exercise constitutes a reflection about the legitimate written expression and identity of women, as well as the man/woman binarism which determines the love existing in all these books of poems.

*Universidad Autónoma del Estado
de México, México.

Correo e: marthimadrid@yahoo.es

Recibido: 20 de mayo de 2014

Aceptado: 22 de julio de 2014

Key words: feminine identity; poetry; mexiquense

¹El artículo es una versión resumida del trabajo de tesis de maestría *Identidades y Otredades en la poesía femenina del Estado de México. Crítica literaria feminista de cuatro poetas mexiquenses*, desarrollado en la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México, México.

La poesía escrita por mujeres en el Estado de México es motivo de esta investigación en la que se aborda la producción poética de cuatro autoras de la región. Sus rasgos temáticos y discursivos son analizados mediante la teoría postestructuralista, desde un punto de vista feminista y con perspectiva de género. Las obras y autoras son: *Ausencia del marino*, de Blanca Álvarez Caballero (2004); *Los amores del alba. El otro lado de la luna*, de Obdulia Ortega Rodríguez (2004); *Erizada piel*, de Irma Tapia (2007); y *Tiempo diverso*, de Guadalupe Cárdenas (2009).

La poesía es un acto discursivo en interacción continua con la cultura en 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 valores sociales entre varones y mujeres propició que la actividad de éstas adquiriera mayor visibilidad sólo en los últimos años a raíz de su incorporación a trabajos de interés público debido a las políticas de equidad de género (Vizcarra, 2002: 79). 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 con rasgos temáticos, estructurales y discursivos unificados. De ella, es preciso que 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 y Carabí, 2000: 83), sino como el instrumento que explique sus funciones y contextos para llegar a un sentido de esta expresión y cómo es que produce o reproduce una ideología.

Como bien lo señala el investigador José Luis Herrera Arciniega, creadores de diversas características 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 de poesía, cuento, novela, ensayo, crónica y dramaturgia. Además, se han instaurado dependencias públicas en el área de promoción cultural, entre las que destacan el Centro Toluqueño de Escritores (CTE), la Escuela de Escritores del Estado de México "Juana de Asbaje" y el Instituto Mexiquense de Cultura (IMC), donde se impulsa la actividad literaria individual, la creación de foros de relación gremial y los 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: 10).

Se eligieron mujeres poetas provenientes de esos nichos de creación literaria que abordan la experiencia amorosa con estilos personales e íntimos valiéndose de la textualización del cuerpo femenino, la revalorización de los ámbitos en que se desenvuelve, la subversión de los estereotipos, la denuncia de los territorios masculinos. Algunos de los poemas seleccionados para este estudio representan la búsqueda de reconocimiento y validación de la experiencia femenina transgresora. Para el análisis literario fueron empleadas las técnicas deconstructivas de Jacques Derrida, la semiótica de lo femenino de Julia Kristeva, el reapropiamiento sexual de la palabra de Luce Irigaray y el devenir mujer de Gilles Deleuze.

EL SUJETO FEMENINO

A partir de la aparición de la obra de Michel Foucault se ha replanteado 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 formado por la historia. Según Foucault, las relaciones de poder están construidas por medio del discurso (tecnología e ideología), y existe uno a nivel histórico que niega a las mujeres, perpetuando su subordinación e imagen como receptoras pasivas de la acción

de los demás.

La noción de 'hombre' como representación universal del género humano somete a lo femenino, lo oculta. Al construir un genérico femenino a partir de lo que Foucault llama 'enrarecimiento de los sujetos que hablan' se logra un medio de acceso al control de los discursos. El feminista es diferenciado para producir un nuevo efecto de sentido, las mujeres lo construyen como sujetos fundadores del significado a partir de su experiencia originaria.

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; son las novelas, la poesía y también, de manera importante, los textos escolares, las disertaciones médicas y los manuales de urbanidad. Se encuentran en el ámbito familiar, la escuela, la calle, el trabajo, en las relaciones interpersonales como el noviazgo o el matrimonio y, por supuesto, en la formación de los nuevos espacios pedagógicos que son las familias. El orden social ratifica la dominación masculina: división sexual del trabajo y distribución de los espacios con la oposición entre lo público y lo privado. 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. Partiendo del hecho de que el estructuralismo y la semiótica también implican subversión, establecerá la *différance* como una forma de alcanzar la alteridad, ese momento de ruptura en el que existe transformación del sujeto, reconocimiento de sí.

BLANCA ÁLVAREZ: DEVENIR MUJER

La conocida frase de Simone de Beauvoir: "*On ne naît pas femme, on la deviene*" cobra un sentido renovado a la luz de los conceptos de Deleuze, para quien 'hombre' es una construcción cerrada, y el devenir 'mujer' implica ir más allá de sí mismo para

convertirse en otro. Independientemente del sexo biológico con que se nazca, devenir mujer comenzará cuando se rompan las líneas duras del ser-mujer-para el patriarcado. Todos los devenires son minoritarios y cada individuo puede desarrollarlos de un modo particular conforme a sus posibilidades y experiencias. 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). Lejos de interpretaciones personalistas, propongo el devenir mujer del sujeto enunciante.

Ausencia del marino presupone algo más que una descarga de neurosis personal, es un espacio vacío que se llena con un lenguaje esforzado en alcanzar un camino femenino. La primera parte del poemario, misma que da nombre al libro, consiste en doce sonetos de exactos endecasílabos sin licencias métricas.

Álvarez Caballero parece configurar en su poesía una cartografía del deseo disfrazado bajo la forma marina.

III

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 [...]
(Álvarez, 2004: 13).

Mediante la creación de esta cartografía puede seguirse la circulación de los flujos del deseo. La espera no es deseada, sino impuesta por las reglas de las diversas formas del amor patriarcal; esta vez, la del marino que pasa temporadas enteras en el mar, de impredecible retorno. Esperarlo la convierte en una disidente vital:

VI

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

Aunque no ames resulta quebrantable
sangrar el agua herida por tu ausencia

de no saber si vives indomable
(Álvarez, 2004: 16).

En este proceso de desterritorialización, ella construye un nuevo espacio de espera junto al mar, esto es, un cuerpo femenino donde se desarrollan distintas experiencias:

II
[...] Anquilosado quedo por tu olvido
en mundo de caricias que perviven
en fondo de mi cuerpo sin cumplidos
(Álvarez, 2004: 12).

Teniendo al cuerpo como protagonista, las diferentes vivencias que afectan al sujeto de los poemas se vinculan estrechamente con la selección léxica en la escritura. En *Ausencia del marino*, el sujeto carece eternamente del objeto: la mujer está privada del hombre y, aunque el deseo tiene un objeto, es el sujeto quien carece de él, 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 la concepción de una Penélope casi infantil que llega a afirmar “mi hombre” en medio de 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.
Cuando montañas tibias su espalda baja encumbran.
Valles novísimos afloran en su pecho.
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.
(Álvarez, 2004: 54).

Superior al marino, el mar es el padre grandilocuente de éste. La poeta transferirá su relación amorosa hacia él para lograr así una transferencia que le permitirá seguir alimentado el 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
[nombre
Luna, Blanca, Estrella [...]
(Álvarez, 2004: 42).

En la forma, en el tono poético hay una apropiación de la mujer que habla, movilidad femenina como una entidad implacable, profética; a partir de ahora es una maquinaria racional, de diferenciación, ajena, que 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
(Álvarez, 2004: 44).

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 el

conocidos pueden ya no ser pertinentes y se reemplazan mediante la creatividad.

De la poesía de Álvarez Caballero se desprenden no la totalidad de los sentidos socialmente compartidos, pero sí aquellos que construyen 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. Álvarez Caballero activa elementos del lenguaje para reflejar un espacio social, ya que sabe que la enunciación se construye entre personas.

IRMA TAPIA Y EL FEMENINO SEMIÓTICO

El poemario *Erizada piel*, de Irma Tapia (2007), constituye una obra de peculiaridades que, en conjunto, hacen emerger un mundo femenino derivado de un proceso semiótico (de producción de sentido) constituido por el uso lingüístico. En la definición de Kristeva (1974), lo femenino es algo no específico de la mujer, es una semiótica que pone en duda la estabilidad y permanencia del orden económico y social, y donde la materialidad del poema puede ser explícita o no. En la poesía de Tapia, accedemos a la significación de lo femenino por medio 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 de la representación. El signo que al texto sea relevante o modifique su calidad poética será aquel que exprese o refleje un cambio continuo, sólo de esta manera puede discernirse la unidad entre la multiplicidad de representaciones. La primera parte del poemario es "Frente al páramo".

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
 (Tapia, 2007: 11).

El que sopla y bufa no es el viento.

El que brama y rugen no es el mar.

El que ladra y carne arranca
 es la desolación de la memoria
 (Tapia, 2007: 12).

La desolación se convertirá en un paradigma, en aquella palabra cuyo significado se verá repetido con distintas variantes a lo largo del libro. El poemario en sí mismo es agramatical, formado por frases que excluyen de su secuencia verbal toda alusión al sujeto, plagado del pronombre 'se' como una partícula pasiva-refleja donde el sujeto expresado no produce la acción sino que la sufre (paciente), pero en la que el verbo aparece en voz activa. Por otro lado, los sustantivos presentes (emociones, pasiones y contravalores) toman la función de sujeto, acompañándose de predicados con la partícula 'se' como pronombre reflexivo —"El pensamiento se desgaja", "La voz se debilita", "el ocio se presenta", "Se desgrana la desolación", "se estrella la esperanza", "Se eriza la piel"—, hasta que la poeta es capaz de nombrar al verdadero agente de estas construcciones verbales: el hombre, "el Hombre se extravía en la discordia" (Tapia, 2007: 28).

Estos modos verbales funcionan como íconos gramaticales de las preguntas: ¿de dónde proviene la voz del hablante?, ¿quién habla? El rompecabezas se resuelve cuando el poema comienza a ser un solo signo y la voz se encuentra de nuevo, convertida en otra significación: "entre los escombros, la voz se escucha", "El clamor se desvanece", "La voz se niega", "La voz se debilita", "en el viento. Su voz se enreda". ¿Es la voz humana, la del clamor, la de la poeta? Aunque la significación es más que

el significado total deducible de la comparación de variantes, se trata también de la transformación hecha por el lector y su experiencia alrededor de una palabra clave: voz. Como personaje, como testigo hay una mujer que bien puede estar describiendo, “frente al páramo”, lo que ve. La representación impuesta al lector es la de un territorio inhóspito en el que se le pide que despliegue sus hábitos lingüísticos para encontrar de quién es la voz que dirige el poema. Únicamente la competencia literaria puede completar el texto y ésta se basa en el conocimiento de sistemas descriptivos, temas, mitologías de sociedades, intertextualidades 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. Por tanto, el lector articula lo femenino como un proceso de percepción, de significar y jerarquizar un lugar. Las marcas de la enunciación no manifiestan abiertamente la idea de lo femenino, se accede a ello por medio de la significación.

En este poemario se presentan enunciados sobre eventos en un mundo interior, alterno y devastado donde existen, por lo menos, dos actores: uno de ellos aparece como el causante de la acción (los hombres); y el otro, como el afectado (Yo). El componente más significativo, la pasividad, invierte el orden del constituyente de género, elidiendo una causalidad explícita. ¿El Hombre corresponde a lo masculino, a lo femenino? El uso del clítico 'se' pasivo transforma la oración de modo que quien enuncia sea depositaria de algo enseñado por el participante ausente: los hombres. El más evidente aspecto de *Erizada piel* es la despersonalización: elide los causantes del proceso, el origen de prohibiciones, no es explícita; así, el contenido del poema no puede ser repuesto en el contexto lingüístico inmediato, ya que un proceso o participante ha sido suprimido estratégicamente, lo que hace resaltar la estética de la selección léxica.

OBDULIA ORTEGA: REAPROPIAMIENTO SEXUAL DE LA PALABRA

La fuerza del orden masculino se descubre en el hecho de que prescinde de cualquier justificación, se impone como neutra y no tiene la necesidad de enunciarse un solo discurso, ya que posee varios para ejercer su control. El más evidente lo constituye el programa social de percepción incorporado a todas las cosas del mundo y, en primer lugar, al cuerpo en sí, diferenciando los sexos biológicos de acuerdo con los principios de una visión mítica en la relación arbitraria de dominación de los hombres sobre las mujeres. La teoría de Luce 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. Esto, tomando en cuenta que el feminismo debe ser usado para evitar la destrucción de la mujer y establecer la igualdad entre ella y el hombre, lo que no ha podido ser alcanzado por falta de una teoría de los géneros sexuados y una reescritura de los derechos y obligaciones de cada sexo, tan diferentes en sus usos sociales.

Sería infructífero 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. La mujer ha buscado la reivindicación de su deseo, su liberación mediante la apropiación de la palabra. Las escritoras experimentan con este deseo por medio de la escritura, para ello habrán de procesar una introspección que incluye una experiencia corporal propia (Ferrús y Calafell, 2008: 15).

El cuerpo textual del poemario *Los amores del alba. El otro lado de la luna*, de Obdulia Ortega (2004), refleja el erotismo en la contemplación del cuerpo solitario, la posesión sexual, amorosa o

coital, disimulada o no que, a pesar del riesgo de caer en el estereotipo de la exaltación, cobra protagonismo poético en el goce que trasciende lo puramente sexual. La toma de conciencia del cuerpo en sí constituye un vehículo de conocimiento del sujeto. 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.

El primer poema que aparece en el libro nos advierte de una metamorfosis —“Desfiguramos / nuestra historia, / con una metamorfosis aparente” (Ortega, 2004: 11)—, aludiendo a una transformación de la escritura poética, posible a través de la relación con un Otro amoroso mediante el cuerpo propio y el ajeno 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 trasnominación:

“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
 (Ortega, 2004: 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 ha constituido como un símbolo de la mujer 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 o se elude,

que se ofrece al goce.

En “El lenguaje de la carne”, la palabra va a determinar el carácter erótico de todo el poemario hasta conducir a “la muerte monótona”. Como afirma Bataille, “el erotismo es la aprobación de la vida hasta en la muerte” (Bataille, 1957: 23). Veremos aparecer los códigos culturales de un lenguaje pasional, es decir, aquel que designa el contacto de los amantes:

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.
 (Ortega, 2004: 27).

Sólo en este poema es enunciado un Yo consciente, componente material e integral de la relación que se representa y que después cederá la primera persona manifiesta hacia un 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
 (Ortega, 2004: 18).

Una primera lectura del texto nos lleva a detectar evidentes referencias corporales. Las explicaremos desde 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”

Hierve 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.
(Ortega, 2004: 26).

“Dalí”

Eclipsan tus labios mis senos
el velo de mi vello púbico

besas con idolatría
(Ortega, 2004: 19).

“Alegre”

Desnudo tu carne,
peldaño a peldaño
tu mástil arde
(Ortega, 2004: 28).

Tratar al texto como cuerpo es descubrir también su resistencia a la normativa cultural.

El cuerpo es el terreno donde se unen la autora, el texto y la sexualidad. 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
(Ortega, 2004: 14).



El grama tan intenso e intagible de tu acento, grave el sonido de tu voz (2002). Mixta sobre papel: José Coyote.

Se prioriza el cuerpo dando importancia predominante a la imagen proyectada, la actitud es osada para penetrar en el mundo sensorial de la enunciante.

El balance de poder en las relaciones entre los sexos requiere un desarrollo de la subjetividad y esto se refleja en la transformación de las reglas del lenguaje. El Tú del discurso de la mujer refiere un Él-Ellos, lo que introduce un componente masculino (transferencia psicoanalítica). El uso del género gramatical —pronombres, 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 saucos;
hojas frías de otoño
duermen en tu carne,
húmeda de semen
(Ortega, 2004: 31)

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

El hombre, en el sistema descrito por Freud y Lacan, define a la mujer como un elemento pasivo acompañante del sujeto activo; el lenguaje creado dentro de esta norma es un discurso limitado, prohibitivo como discurso propio femenino que pueda satisfacer 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 aquél 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.
(Ortega, 2004: 22).

Aquí, Ortega invierte el 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 conservamos.

La poeta busca nuevas formas de expresión y el erotismo se le presenta como un camino de conocimiento para alcanzar la plenitud, pero también como una forma de poder, el poder de provocar. A pesar de ello, 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 que la definen casi siempre como un objeto en relación con el sujeto masculino. Con esto, la escritora intenta reinterpretar una estructura social con otra mirada del orden sexual, lejos de los mitos religiosos y civiles que mantienen modelos que no se cuestionan y se constituyen como el único orden. Sin embargo, el sexo representa 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”, donde el Tú del discurso femenino refiere a una palabra ganada frente a un Otro interlocutor ante quien la mujer es advertida de su cuerpo degradable, hecho que suscita una reacción de trascendencia a través del poema:

Cuando agonice tu palabra
Despedazaré mi cuerpo
le quitaré la vida.
—Morirás
—No importa

mi poema vivirá

(Ortega, 2004: 63).

GUADALUPE CÁRDENAS: HACER Y DEBER

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 que tiene dentro de la cultura, y es justamente en el texto literario donde esta contradicción se registra. Por ejemplo, en *Tiempo diverso* (2009), obra de Guadalupe Cárdenas García, se conjuntan posibilidades y experiencias 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).

El análisis literario basado en la teoría de Jacques Derrida y la deconstrucción asociada a su filosofía nos permiten abordar las estructuras del discurso no para dejarlas intactas, sino para desestructurarlas y ponerlas en evidencia, como en el caso del sistema patriarcal cuando provoca la invisibilidad de las mujeres y su representación en la obra escrita. La repercusión de la deconstrucción en la crítica literaria feminista denominada postestructuralista fue definitiva a partir del concepto del logocentrismo implícito en lo patriarcal y su lógica binaria de oposición privilegiada entre el hombre y la mujer.

La deconstrucción de un texto literario señala, desde dentro, lo 'no dicho' de su propia lógica binaria: presencia/ausencia, habla/escritura, hombre/mujer, colocándose siempre a favor del segundo término. Bajo esta perspectiva, mi aproximación crítica se ocupará de rescatar la evidencia de la experiencia femenina en Guadalupe Cárdenas, y la investigación de su contenido derivada de la aplicación de los principios derridianos como la autorrepresentación, la alteridad y la posición de la subjetividad femenina. El poema “No hago lo que debo” recoge en sí

mismo la expresión de un Yo poético que se configura como femenino desde nuestra postura:

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
(Cárdenas, 2009: 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 del sujeto que discurre. Podríamos simplemente preguntar quién habla en este poema, ¿una mujer? La textualidad la iremos reconstruyendo a partir de contradicciones: hacer lo que se debe/ hacer lo que no se debe. ¿Qué es lo que ignora quien nos habla? Un deber, el impuesto ancestralmente a su sexo. ¿Hereditado 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 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. Vemos aquí un ejemplo del desplazamiento de la escritura, no sólo un juego

del significante, 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 entre literatura (escritura) y verdad, entre el texto-poema intitulado y el acontecimiento vital cuya ausencia observamos. La mujer que habla ha abdicado de la herencia de su sexo, pero no lo parece.

El marco de esta jerarquía reconocida 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, la precariedad económica de un salario individual: “Tampoco uso el dinero con sensatez/ ni lo gano en cantidades suficientes”. Esa ha sido la historia de sumisión exigida, doble moral del 'piensa lo que quieras, pero no lo digas'. El cuestionamiento siguiente será si esa historia tiene cabida en la literatura que estamos analizando; no la historia del autor 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 la desigualdad del dinero recibido por una actividad remunerable.

La construcción de lo femenino en Cárdenas no se apega solamente a lo natural, sino a la autoconciencia de un papel social, instituido desde la cultura. Nos presenta las figuras del hombre y la mujer en sus roles de género dictados por la cultura de convivencia heterosexual. 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 es privado, familiar. Hoy por hoy, las mujeres siguen transgrediendo la cultura patriarcal (Fernandez Rius, 2010: 110). Ello exige una resignificación de la escritura femenina y 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).

CONCLUSIONES

Este estudio de lenguaje y género se orientó a mostrar cómo se puede construir una identidad femenina por medio del discurso poético y su enunciación. Se estudió la expresión de los cuatro sujetos femeninos propuestos y sus identidades para concluir, bajo la óptica de Stuart Hall (2000), que los individuos ocupan las posiciones construidas por sus discursos, los cuales 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:

El devenir mujer frente a la pérdida en *Ausencia del marino*, de Blanca Álvarez: 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 por medio de un posicionamiento activo en respuesta a la categoría dominante de la ausencia amorosa y sus códigos sociales.

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.

El reapropiamiento del lenguaje sexuado en *Los amores del alba: El otro lado de la luna*, de Obdulia

Ortega, quien desarrolla un modo de expresión directamente relacionado con la corporalidad femenina.

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.

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. El análisis reveló que estas autoras utilizan estrategias discursivas mediante las cuales 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 un fuerte carácter simbólico de los códigos sociales; sin embargo, podemos hablar de una estética femenina puesta en práctica.

En cuanto a la crítica feminista, ésta convoca el potencial de la mujer lectora que permite leer desde su género y no como un hombre. Se ha equiparado la oposición hombre/mujer con la oposición racional/emocional o reflexivo/espontáneo. Fueron estructuralistas quienes demostraron que, en el terreno filosófico, dichas categorías se desarrollaron para relegar lo femenino a una posición de subordinación y condenar a la mujer a ser el Otro del hombre. 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 exhiben diferencias entre hombres y mujeres, 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 feminista, incluye replantear el rostro de la mujer que, de objeto, pasa a ser sujeto mediante la escritura como espejo.

La mirada femenina sobre la literatura está obligada a transformarse en una mirada escrutadora sobre un objetivo literario para determinar una

interpretación de la vida y la supervivencia, tal como se hace en estos poemas. Esta nueva visión refleja un particular punto de vista feminista, cuya postura con respecto a la investigación no puede fijarse como si se analizara únicamente una actividad humana con hipótesis contrastables, por esto me inclino por los nuevos discursos generados en las disciplinas humanísticas. Deseo que se hayan reflejado en mi propia crítica literaria feminista alcances y razones suficientes para considerarse dentro de los límites que determinan si es posible o no decir algo sobre la poesía escrita por mujeres, así como sobre la identidad como dimensión personal, cultural e incluso política, que configura una nueva subjetividad y que a través del arte explica el mundo. Como arte, la literatura permite ver el objeto (la mujer) mediante el lenguaje para que podamos alcanzar estéticamente su verdad. Ese espejo que nos da la oportunidad de ver el objeto mujer adquiere la forma de texto. Antes que significativo indecible, aparece como reunión de verbos comunicantes de un nuevo sujeto-mujer, invita a configurar lo identitario femenino dentro de lo institucional de la vida común y a reconocer que el poema es un espacio para pensar las cuestiones feministas legítimas de esta época y lugar donde también habita la que esto escribe.

REFERENCIAS

- Álvarez Caballero, Blanca (2004), *Ausencia del marino*, Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura.
- Álvarez Caballero, Blanca (2008), *Odiseo regresa*, Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura.
- Barthes, Roland (1974), *El placer del texto*, México, Siglo XXI Editores.
- Bataille, Georges (1957) "Introducción", en *El erotismo*, Madrid, Taurus, p. 23.
- Blázquez Graf, Norma (2010), "Epistemología feminista: temas centrales", en Blázquez, Norma y Fátima Flores (coords.), *Investigación Feminista. Epistemología, Metodología y Representaciones Sociales*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 21-38.
- Bourdieu, Pierre (1998), *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama.
- Braidotti, Rosi (1999), "Un feminismo deleuziano", *Mora*, núm. 5, Buenos Aires, p. 26.
- Cárdenas García, Guadalupe (2009), *Tiempo diverso*, México,

- Instituto Mexiquense de Cultura.
- Deleuze, Gilles (1996), *Crítica y Clínica*, Barcelona, Anagrama.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (2004), *Mille Plateaux. Capitalisme et schizoprenie 2*, París, Minuit.
- Derrida, Jacques (1970), "La double séance", *Tel quel*, núm. 41-42, París, Éditions de Seuil, pp. 166-201.
- Fernández Rius, Lourdes (2010), "Género y ciencia: entre la tradición y la transgresión", en Blázquez, Norma y Fátima Flores (coords.), *Investigación Feminista. Epistemología, Metodología y Representaciones Sociales*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 73-94
- Ferrús Antón, Beatriz y Núria Calafell Sala (eds.) (2008), *Escribir con el cuerpo*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona.
- Foucault, Michel (1966), *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets Editores.
- Hall, Stuart (2000), Who needs identity?, en Paul du Gay, Jessica Evans y Peter Redman (eds.), *Identity: a reader*, Londres, Sage Publications Ltd.
- Herrera Arciniega, José Luis (2011), "El sistema literario mexiquense", *La Colmena*, núm. 72, octubre-diciembre, Toluca, pp. 7-15.
- Irigaray, Luce (1993), *Je, tu, nous*, París, Grasset.
- Kristeva, Julia (1974), *La Révolution du langage poétique*, París, Editions du Seuil.
- Moi, Toril (1987), *Crítica literaria feminista*, Madrid, Cátedra.
- Navarro Casabona, Alberto (2001) "La descripción deleuziana del arte", en *Introducción al pensamiento estético de Gilles Deleuze*, Valencia, Tirant Lo Blanch, pp. 27-65.
- Nichols, Geraldine Cleary (1992), *Des/cifrar la diferencia: Narrativa femenina de la España contemporánea*, Madrid, Siglo XXI Editores.
- Ortega Rodríguez, Obdulia (2004), *Los amores del alba. El otro lado de la Luna*, Estado de México, H. Ayuntamiento de Otzolotepec.
- Segarra, Martha y Àngels Carabí (2000), "Prólogo", en *Feminismo y Crítica Literaria*, Barcelona, Icaria Editorial, pp. 7-13.
- Tapia, Irma (2007), *Erizada piel*, México, Instituto Mexiquense de Cultura.
- Vizcarra Borde, Ivonne (2002), "La institucionalización de la equidad de género en el Estado de México y la economía política feminista", *Reflexión política*, Año 4, No.8, Universidad Autónoma de Bucaramanga, 9 de septiembre de 2012, disponible en: <http://convergencia.uaemex.mx/rev30/30/pdf/ivonne.pdf>.



Fragmento de *La taciturna idea* (2007). Mixta sobre madera: José Coyote.

MARTHA LUJANO VALENZUELA. Licenciada en Letras Latinoamericanas, cursó estudios de Filología Hispánica en la Universidad Autónoma de Madrid. Actualmente es alumna de la Maestría en Humanidades, con orientación en Estudios Literarios de la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México, México.