Divulgación

El descentramiento del falo en *Poemas del insomnio (después del vino)* de Carmen Cecilia Suárez

The Decentering of the Phallus in *Poems of Insomnia (after Wine)* by Carmen Cecilia Suárez

Luz María Betancourt Aduén

Universidad de la Ciudad de Nueva York

Resumen

En este artículo reflexiono sobre los procesos de descentramiento del falo como código totalizador del deseo y la corporeidad, en la escritura de *Poemas del insomnio (después de vino)* de Carmen Cecilia Suárez (2004). Recurriendo a algunas ideas de *El falo lesbiano y el imaginario morfológico de Cuerpos que importan* de Judith Butler (2002), expongo cómo el significante posee la capacidad de simbolizar en relación con diversas partes de los cuerpos y, en consecuencia, muestro los procesos de descodificación del carácter parcial, descentrado y sustituible del falo que desterritorializan su vínculo naturalizado con la morfología masculina; a este tenor, enfatizo en la preferencia de la poeta por la parcialidad para representar la conexión entre los cuerpos femenino y el masculino. Desde la perspectiva de la

Abstract

In this article, I reflect on the processes of decentering of the phallus as a totalizing code of desire and corporeity in *Poems of Insomnia (After Wine)* by Carmen Cecilia Suárez (2004). Resorting to some ideas of "The Lesbian Phallus and The Morphological Imaginary" of Bodies That Matter by Judith Butler (2002), I expose how the signifier possesses the ability to symbolize various parts of the bodies and, in consequence, I show the decoding processes of the partial, decentered, and substitutable character of the phallus that deterritorializes its naturalized link with the masculine morphology; to this tenor, I emphasize the poet's preference on partiality to represent the connection between the feminine and masculine bodies. From the perspective of the representability of sexual difference, my

representatibilidad de la diferencia sexual, mi análisis avala la poética de la caricia de Luce Irigaray (1993) que ésta expone en *The Fecundity of the Caress de An Ethics of Sexual Difference*, y la noción de la pareja como metáfora de la diferencia sexual que desarrolla en *The Universal as Mediation de Sexes and Genealogies*. Avala, asimismo, los conceptos de escritura femenina y de la otra bisexualidad, que Hélène Cixous (1976, 1981 y 1986) expone en *The Laugh of Medusa, Castration or Decapitation?* y *Sorties* de *The Newly Born Woman*. Como resultado, muestro la capacidad de la escritura poética para significar de modos que exceden el lugar estructural apropiado en lo simbólico, y reconfigurar el estatus de la mujer como sujeto del deseo y del habla.

Palabras clave

Diferencia sexual, poética de la caricia, otra bisexualidad, descentramiento del falo, parcialidad.

analysis endorses the caress's poetics of Luce Irigaray (1993) that she exposes in *The Fecundity of the Caress of An Ethics of Sexual Difference*, and the notion of the couple as a metaphor of the sexual difference that she develops in "The Universal as Mediation" of Sexes and Genealogies. Likewise, it endorses the concepts of feminine writing and the other bisexuality that Hélène Cixous (1976, 1981, and 1986) presents in "The Laugh or Medusa", "Castration or Decapitation?", and "Sorties" of The Newly Born Woman. As a result, I show the poetic writing capacity to signify in ways that exceed the appropriate structural place in the symbolic and reconfigure the woman's status as the subject of desire and speech.

Keywords

Sexual difference, poetics of the caress, other bisexuality, decentering of the phallus, partiality.

Introducción

Los procesos de descentramiento del falo en la escritura de *Poemas del insomnio (después del vino)* (Suárez, 2004),[10] ponen en tela de juicio el

[10] El poemario se compone de 10 brevísimos poemas eróticos que se titulan cada uno con un número, y en conjunción con *Espacios secretos* (2005), *Retazos en el tiempo* (2010), *Poemas para leerte antes de morir* (2015) y *Luz de lluvia* (2019), conforma la obra poética de Carmen Cecilia Suárez; el poemario pertenece a la línea de la poesía erótica femenina colombiana que, a principios del siglo XX, comienza a desarrollarse en las primeras obras de la poeta conocida como Laura Victoria (Mizhari, 1995). En palabras de Teresa Rozo-Moorhouse —que ésta utiliza, a lo largo de su análisis de diversos poemas de tres poetas colombianas—, Suárez asimismo afirma a la yo-sujeto, encontrándola a través del lenguaje del cuerpo y del juego erótico, de tal forma que éste se constituye en fuente de belleza y poder para el placer y la creación; es así como la poeta muestra una abierta conciencia de la *jouissance* del sexo, la cual supera definitivamente el mito patriarcal a la virtud femenina, que lo estructura (Rozo-Moorhouse,

privilegio de este significante como principio estructurador y totalizador de la sexualidad femenina y del cuerpo de la mujer. En esta introducción, presento a los lectores los aportes de las pensadoras feministas que en mi análisis del poemario comparto, a saber, Judith Butler, pionera de la teoría de la performatividad del género, y Hélène Cixous y Luce Irigaray, pioneras de las teorías de la escritura femenina francesa. Groso modo, coincido con ellas en su profundo interés por el desmontaje del falogocentrismo —un neologismo formado por los conceptos de logocentrismo y falocentrismo— como un sistema de pensamiento articulado en tono a la Ley del Padre, en tanto representante de la Palabra —el Logos— y poseedor del Falo.

¿Por qué coincido con ellas en ese interés? Para mí, la respuesta es sencilla, pero profunda: porque en ese sistema la mujer ocupa una posición de subordinación. En *The Laugh of the the Medusa*, *La risa de la medusa*, Cixous afirma que esto se debe a que la escritura ha sido acarreada por una economía cultural —política y típicamente masculina— que "ha exagerado todos los signos de la oposición sexual (y no los de la diferencia sexual)". De aquí que las mujeres hayan utilizado la escritura como un resorte del pensamiento subversivo, precursor de la transformación de las estructuras sociales (Cixous, 1976: 879), con el objetivo de desarticular esa economía cultural que ha hecho de la mujer un lugar "impensable e impensado". En *Sorties*, *Salidas*, perteneciente a *The Newly Born Woman* (*La nueva nacida*), la filósofa ilustra dicha posición de subordinación cuando responde a la pregunta *¿dónde está ella?*, afirmando: ella está siempre debajo de la barra de un sistema binario de parejas duales, jerarquizadas e irreconciliables, al cual la *ley del Logos* somete el pensamiento, y cuyo fundamento es "la" pareja hombre/mujer. Esta pareja, insiste, se expresa como *una constante* absoluta en la oposición actividad/pasividad y se

1995). Carmen Cecilia Suárez es Doctora en Educación de Florida State University y obtuvo un Título Honorífico en Literatura del Programa Internacional de Escritores de la Universidad de Iowa. La poeta es una autora prolífica. Además de sus publicaciones en el campo de la educación, posee una obra cuentística que se inició con la publicación de *Un vestido rojo para bailar boleros* (1988) —un *best seller* del boom hispánico femenino de los 80— al que siguieron otros textos como *El séptimo ciclo* (1992), *Cuento de amor en cinco actos* (1997) y *La otra mitad de la vida* (2001).

reproduce en innumerables oposiciones tales como "Actividad/Pasividad, Sol/Luna, Cultura/Naturaleza, Día/Noche, Padre/Madre, Cabeza/Corazón, Inteligible/Sensible, Amo/esclavo, Palabra/Pathos, Forma/Materia Superior/Inferior, Espíritu/Naturaleza" (Cixous, 1986: 63-64).

Desde mi perspectiva, varias de estas oposiciones están inscritas en la escritura de la poeta y, por consiguiente, llamo a prestar atención a la manera en que esta escritura las desarticula ya que, al hacer esto, asimismo desarticula el falocentrismo —*La ley del Hombre*— que a través de la historia oficial de Occidente, ha sido dinamizado por "el drama de lo Propio"; éste es un drama que frena el movimiento hacia el/la otro/a, inscribiendo en este movimiento las marcas de su economía apropiadora (Cixous, 1986: 79). En "¿Castration or Decapitation?" "¿Castración o Decapitación?", Cixous caracteriza esta economía como un *sistema de retornos*, de acuerdo con el cual *si un hombre gasta y se gasta, es a condición de que su poder regrese*, "porque en este poder, si un hombre debe salir, si debe salir a la otra, siempre lo hace según el modelo hegeliano, el modelo de la dialéctica del amo-esclavo" (Cixous, 1981: 50).

Aludiré a este sistema como el *reino de lo propio* —o simplemente *lo propio/lo apropiado*— o dominio donde se anula la diferencia sexual que propicia la *apropiacion de la mujer*. Esta apropiación fundamenta "la gran impostura masculina", que se arraiga en el afán del hombre de obtener "la victoria imaginaria del beneficio de una ganancia", la cual consiste en "experimentar sobre la mujer su fuerza y su deseo" (Cixous, 1986: 79). En contraste con este "narcisismo falocéntrico", que el establecimiento heterosocial asocia con el éxito en la obtención de autoridad, poder o dinero, afectividad o amor, virilidad o placer (Cixous, 1986: 87), la poeta —como otras escritoras feministas— promoverá un imaginario femenino, el cual controvierte lo que la crítica feminista ha explicado como una "anatomía política" —una "dictadura"— que engendra cuerpos centralizados, imponiendo una regionalización que sirve a la pareja cabeza/genitales (Cixous 1976: 889).

Y aquí ingresamos al *reino de lo regalado* —o simplemente *lo regalado/lo próximo*— que Cixous introduce cuando responde a la pregunta ¿cómo da ella?, afirmando: ella da con las manos abiertas, pero no trata

de recuperar sus gastos porque "no es el ser-del-fin (el objetivo)"; ella "es el ser que es capaz de no volver a sí misma", de llegar cuán-lejos-su ser alcanza porque no gira alrededor de un sol, que es más estrella que las estrellas. Si existe algo propio de la mujer, la filósofa asegura, es la capacidad para desapropiarse sin egoísmo que proviene de su "cuerpo sin fin", sin "partes principales", el cual describe como "una totalidad hecha de partes que son todos, no simples objetos parciales, sino un ensamblaje, móvil, ilimitado y cambiante, un cosmos que Eros recorre sin descanso, un inmenso espacio astral". (Cixous, 1986: 87)

Este cuerpo es el que la escritura de Carmen Cecilia Suárez representa: de él emana el que denomino *don de la alterabilidad* —de esa capacidad para desapropiarse— de la mujer en el poemario. Por este don, dicha escritura desmantelará los pares binarios propio/impropio: apropiado/inapropiado, con los que se ha interpretado la interacción entre el *reino de lo propio* —por el que "los hombres se rigen"— y el *reino de lo regalado* —por el que "las mujeres se desplazan"— (Guerra, 2007: 46).

Hay varias herramientas de las que echo mano para mostrar cómo la escritura desbarata el falogocentrismo. La primera es la del concepto de la *otra bisexualidad*, entendida como "la multiplicación de los efectos de la inscripción del deseo en cada parte del cuerpo propio, y el otro cuerpo" que:

> […] ubica dentro de uno/a mismo/a la presencia de ambos sexos, evidente e insistente de diferentes maneras según el[la] individuo, sin la exclusión de la diferencia o de un sexo, y comenzando con este "permiso" que uno[a] se da a sí mismo[a]. (Cixous, 1986: 84-85).

El principio que da rienda suelta a dicha multiplicación es el "desbordamiento-oleaje-inundación-estallido" que caracteriza la belleza de la erogeneidad femenina, la cual se aparta del código único, uniforme, homogéneo, clasificable, que ha inspirado la escritura de los "grandes hombres" (Cixous, 1976: 876); de aquí que "la fluidez y la difusión de dar y gastar sin fin ni clausura", caracterice la *jouissance* femenina en el poemario. Ésta es una *jouissance* que, aunque "mantiene los términos del binarismo hombre/mujer", permite el desplazamiento de "lo masculino y lo femenino como nociones capaces de trascender lo anatómico y lo cultural" (Guerra, 2007: 47), esto es, el descolocamiento de la relación

sexo/género que constantemente están transformando los/las teóricos/as del género, y que la escritura poética ejemplifica con gran originalidad.

El concepto de la otra bisexualidad corresponde al concepto de dualidad, que Irigaray expone en su conferencia *The Universal as Mediation —Lo universal como mediación—*. Según la filósofa, cada hombre o mujer tiene dentro de sí mismo/a una "dualidad" que podría permitirles la aplicación de un nuevo método, el cual consiste en "la articulación de los dos dentro de él o dentro de ella, [de tal forma] que *el uno* [la una] *no se reduzca a la otra* [al otro]". (Irigaray, 1993b: 139).

Apoyándome en ambos conceptos, defino a la pareja como una *figura del ensamblaje o figura de la dualidad*. Para Irigaray, la pareja es el lugar para el reconocimiento de la "diferencia sexual" ya que "el rasgo universal son los dos géneros de la pareja"; en otros términos, la pareja —a diferencia de "la" pareja— es el universal que puede desmontar la relación inmediación (campo de lo subjetivo: la familia)/mediación (campo de lo objetivo: la sociedad), que impide dicho reconocimiento De esta manera, podemos entender la importancia del rol de la pareja en la escritura de la poeta, por el cual ésta se inscribe en una política textual que se acoge a la crítica de "la" pareja —de la concepción de familia (hegeliana) que rige nuestra cultura— y, en consecuencia, a la tradición de la escritura de mujeres que se ha encargado de cuestionar los roles de mujer y madre, impuestos a la mujer por esa concepción (patriarcal) (Irigaray, 1993b: 135). Según Irigaray, "la" pareja está confinada al campo de la familia porque a esta institución se le ha asignado la función de la reproducción, ignorándose la relación del sexo —del cuerpo, la carne— con la espiritualidad; ella expresa esto así: "La pareja, la relación familiar, está supuestamente espiritualizada; mas esta espiritualización, a menudo oculta el sacrificio de la naturaleza y el espíritu, aunque dicha relación sea representada como una unión espiritual" (Irigaray, 1993b: 135).

Observaremos cómo en la escritura de la poeta se lleva a cabo la espiritualización de la corporeidad —la cual supone a la vez la corporeización de la espiritualidad—, a modo de un proceso que desarma la relación jerárquica cultura/naturaleza: espiritualidad-masculina-/corporeidad-femenina. De esta forma, ejemplifica esta concepción del

género que está en la base del proyecto de la *ética de la diferencia sexual* de Irigaray —y de la poeta—:

> Si el género se desarrollara individual, colectiva e históricamente, podría marcar *el lugar donde el espíritu entra la naturaleza humana*, el punto en el tiempo donde lo infinito [el espíritu] pasó a lo finito [la naturaleza humana, la corporeidad], dado que cada sexo es finito y potencialmente infinito con respecto al género (Irigaray, 1993b: 139).

Y ése, *el lugar donde el espíritu entra en la naturaleza humana*, es la corporeidad que encadena "los sentidos al sexo, como esa función elemental de la vida social"; en el poemario, los sentidos —especialmente el sentido del tacto— son el lugar de empalme entre la naturaleza y el espíritu, entre "el individuo y la sociedad (lo privado y lo público)". Con Irigaray, la poeta estaría de acuerdo en afirmar la defensa de los sentidos —de lo "sensible"— como "un derecho privado y público" (como los modos fundamentales de "nuestra condición humana": de "nuestra vida física y espiritual"), el cual los filósofos de lo universal han destruido, amenazando con la muerte al individuo y a la colectividad; ella estaría de acuerdo en afirmar: "si perdemos el uso de nuestros sentidos, morimos" (Irigaray, 1993b: 145-46). En breve, en la escritura de la poeta como sucede en la escritura femenina francesa —según Lucía Guerra clarifica— las connotaciones de la palabra *jouissance* "van desde el disfrutar de la posesión legal o social, al placer en sí y el orgasmo sexual" (Guerra, 2007: 47).

En *Poemas del insomnio (después del vino)*, *el toque de la caricia* cumple una función de empalme privilegiada. El toque es definido en *The Fecundity of the Caress*, -"La fecundidad de la caricia", como "ese gesto […] que casa sin consumar(se), y se perfecciona mientras se acoge a los contornos del otro [de la otra]" (Irigaray, 1993a: 186).

La *caricia* es la segunda herramienta fundamental que me permite mostrar el desmonte del falogocentrismo; la *caricia* es el "umbral [que] permite la circulación del uno [de la una] a la otra [al otro] como pasaría cuando hacemos el amor" (Irigaray, 1993a: 188), de tal forma que la mujer y el hombre se constituyen como un ensamblaje de dos, como "los arquitectos de la belleza que diseñan *jouissance*" (Irigaray, 1993a: 214). La insistente presencia de la caricia en el poemario confirma la noción

de que "la mujer halla más placer en el tocar que en el mirar" (Irigaray, 1985: 25-26) y, por lo tanto, de que la diferencia sexual no tiene que estar basada en la visibilidad de dicha diferencia, que ha sustentado la tradición filosófica falocrática del cuerpo. Es así como la escritura del cuerpo se apartará de la "fantaseada virilidad obligatoria" que impone al hombre el deber de "colonizar, invadir, penetrar y pacificar", alejándolo de los bordes del cuerpo de la mujer, esto es, privándolo de su propio cuerpo; y esta privación ha sido una de las causas por las que el hombre no escribe su cuerpo. Al escribir el cuerpo —los cuerpos— la poeta trae a colación la temática de la escritura del cuerpo, que ha constituido "una de las diferencias substanciales entre la escritura de la mujer y la del hombre" (Cixous, 1976: 877).

Como en la escritura de muchas otras mujeres, la mujer aquí "pone su cuerpo en el texto por su propio movimiento" (Cixous, 1976: 875); así, la poeta promueve la liberación de los inmensos recursos del inconsciente, la cual es característica de la escritura de los poetas que se atreven a romper los códigos que niegan a la mujer (Cixous, 1976: 880). Como en la escritura de éstos, dicha liberación transforma al cuerpo en un "territorio abierto al exceso y la transgresión" cuyo expresión lingüística ha sido vista como el eco del pre-lenguaje materno (Guerra, 2007: 47-48), y al cual se refirió Julia Kristeva (1974) en *La revolución del lenguaje poético*; en esta obra la filósofa mantiene que tras *lo simbólico* yace *lo semiótico*, *un conjunto de pulsiones* asociadas con dicho eco, las cuales preceden la re-presentación. Éstas serían las pulsiones que se descargan por medio de la *caricia*, en la *materialidad corporal del lenguaje* de Carmen Cecilia Suárez, en ritmos que se expresan por medio de las figuras de la dicción como la anáfora, la aliteración y el retruécano, y de las figuras del pensamiento como el símil, la personificación, la metonimia y la sinécdoque. La *caricia* correspondería a la *chora* —del griego útero: espacio cerrado— —una suerte de articulacion rítmica— donde está ubicado lo semiótico, la cual, según Kristeva, es fundamental en los procesos de la significación, que son el resultado de la oscilación entre lo simbólico y lo semiótico, esto es, entre sentido y sinsentido, lenguaje y ritmo del cuerpo, estabilidad e inestabilidad (Guerra 207: 53). Por la "irrupción de lo semiótico" —que

disemina lo femenino y lo masculino— en la escritura de la poeta, ésta se acercaría a la escritura de los poetas que escriben desde los "ámbitos marginales y subversivos de naturaleza preedípica", como aquéllos en quienes la filósofa se interesó, para destacar dicha irrupcion en la escritura no producida por una mujer (Guerra, 207: 58).

Como la escritura de las mujeres feministas, la escritura de la poeta desafía "el habla del gobierno del falo" (Cixous, 1976: 881), de tal manera que ocasiona el descentramiento de este gobierno. Para mostrar cómo se lleva a cabo este proceso, me apropio de dos ideas del ensayo de Judith Butler (2002), *El falo lesbiano y el imaginario morfológico*, a saber, 1) que el falo puede simbolizar varias partes del cuerpo femenino, y 2) que puede hacerlo mediante la ruptura de la identidad entre el *falo* y el *pene* (lo cual da como resultado el hecho de que pueda también simbolizar otras partes del mismo cuerpo masculino). Estas dos ideas son las otras herramientas de las que echo mano, para desmontar el gobierno del falogocentrismo. Las podemos encontrar en la Nota 26 de su ensayo donde Butler, al exponer su estrategia de análisis, afirma: "El falo puede asociarse con una variedad de órganos y que una separación eficaz de los conceptos de falo y pene constituye no sólo una herida narcisista al falomorfismo, sino además, la producción de un imaginario sexual antiheterosexista" (Butler, 2002: 124).

Debo clarificar que, aunque Butler y yo pensemos que es posible "quitarle su posición privilegiada al falo, apartándolo de la forma heterosexual normativa de intercambio",[1] el objetivo de ella es diferente al mío.

[1] En la escritura de la poeta, el falo está también en disputa —frase que me sugiere el título del artículo de Natalia Clelia Suniga (2015), *El falo en disputa. Judith Butler, lectora crítica de Jacques Lacan*— y, para mostrarlo, utilizo la marca *falo/pene* para designar la asociación semántica que comúnmente existe entre *pene* y *falo*, y la de *falo* para designar su función como significante primordial de lo simbólico; en consecuencia, y apoyándome en la Nota 30 del artículo de Butler ya mencionado, ilustro la manera en que en el *falo* simboliza en relación con otras 'partes' de los cuerpos que no sean el *pene* de tal manera que, del lado femenino, el cuerpo deja de ser un "conjunto de faltas" o "partes que no pueden ejercer apropiadamente el falo" (Butler, 2002: 132). Es así como la escritura despotencia *la función significativa de la falta* —de la *carencia que ejerce el poder de desposeer*— y que en *La significación del falo* (1958) Lacan adjudica a la mujer. Asimismo, pone en tela de juicio la lógica *falo/pene* de 'tener/no tener, según la cual *tener un pene* es tener aquello que el falo no es —ser la circunstancia para que el falo signifique— y *no tener el pene* es haberlo perdido —ser la circunstancia para que el falo

Mientras Butler busca demostrar que se le puede *recircunscribir para darle un lugar de privilegio entre las mujeres*, yo espero mostrar cómo la escritura de la poeta *rompe la cadena significante en la cual opera convencionalmente el falo*; esto es, rompe —descentrándolo— el gobierno del falo en esta cadena, desarticulando el hecho de que el *falo* dependa fundamentalmente del *pene* para poder simbolizar. Y esta desarticulación es posible gracias a que el significante "puede simbolizarse mediante un brazo, una lengua, una mano, o dos, una rodilla, un muslo, un hueso pélvico" (Butler, 2002: 139): de esta posibilidad parto para afirmar que, en la escritura de la poeta, la mujer también *tiene* el falo.

Es así como en *Poemas del insomnio (después del* vino), se pone en tela de juicio "la integridad tanto de un imaginario masculino como femenino" (Butler, 2002:124). Y esto recupera el potencial de las corporeidades femenina y masculina, para socavar y desafiar el privilegio del falo en tanto significante centralizador del pensamiento, y de la sexualidad como principal "eje de subjetivación" (Braidotti, 2004: 44).

Argumentación

La pareja heterosexual surge en el poema "1", por medio de las relaciones libidinales pelo: manos, lengua: labios, vagina: pene, así: "Mis carnes desnudas sin ti/ se sienten inútiles/ mi pelo suelto sin tus manos/ se siente que sobra/ mi lengua sin tus labios está fría/ y mi vagina sin tu pene, hueca" (Suárez, 2004: 7).

El poema introduce a la pareja como una *figura del ensamblaje* —un "ensamblaje de la una y del otro— presentando la escritura de los cuerpos como una articulación "en el medio de la una y del otro" (Cixous, 1976: 883-84), que suscita los procesos de la *otra bisexualidad* [2] como

signifique su poder de castración—. En breve, se aparta de la lógica de acuerdo con la cual el *hombre* tiene el falo como símbolo del *pene* a través de la amenaza de la castración —como tenerlo con el temor de perderlo—, y la *mujer* es el falo como símbolo del *clítoris* a través de la envidia del pene —como no tenerlo— (Butler, 2002: 132).

[2] Cixous menciona por primera vez el concepto de la otra bisexualidad en *Sorties* de *The Newly Born Woman* (1986) —traducción al inglés de *La Jeune Née* (1975) escrito con Catherine Clement. El concepto es el fundamento de su concepción de la escritura de la diferencia sexual; conviene esclarecer que esta *otra bisexualidad* no corresponde en mi análisis a la concepción de la bisexualidad como una fantasía de un ser completo formado por dos mitades, propia

la ubicación de las partes del cuerpo del otro dentro de cada parte del cuerpo de la hablante, que multiplica su deseo (Cixous, 1986: 84-85). Por todo esto, la ausencia del otro causa en ella un intenso vacío erótico, el cual se expresa en la aliteración *sin ti*, *sin tus* —manos-labios—, *sin tu* —pene—, y se personifica en las partes de su cuerpo: sus carnes *se sienten* desnudas e inútiles, su pelo *se siente* que sobra, su lengua *está* —acepción de *se siente*— fría y su vagina asimismo *está* hueca. De esta forma, el poema expone el *don de la alterabilidad* de la mujer —de la capacidad de desapropiarse desinteresadamente— el cual, como he señalado en la introducción, alterará la dinámica entre la economía libidinal de *lo regalado* y la economía libidinal de *lo propio*. Por esto, la hablante se aparta del imaginario masculino marcado por la "gloriosa monosexualidad fálica", que busca la apropiación del cuerpo de la mujer y, por tanto, del *sistema de retornos* que se acoge al deseo del hombre, que siempre reclama la ganancia de volver a sí mismo, cuando gasta y se gasta en el transcurso de salir a la otra (Cixous, 1976: 884). En contraposición con esta visión, la vivencia de la hablante promueve un imaginario femenino marcado por el *don de la alterabilidad*, que busca la ganancia de placer de la pareja y, por tanto, se acoge a un deseo que hemos definido como "la articulación de los dos dentro de él o dentro de ella, [de tal forma] que *el uno [la una] no se reduzca a la otra [al otro]*" (Irigaray, 1993b: 139).

La *partición* del cuerpo femenino, que el poema "1" presenta como una *totalidad hecha de partes que son todos*, es significativa: desplaza el imaginario de la *propiedad* por el de la *proximidad*, que privilegia la *parcialidad* en la figuración de los cuerpos, estableciendo la pauta en cuanto a la manera en que la poeta representará estos cuerpos a lo largo del poemario; dicha parcialidad estimulará una lectura múltiple de los

del Hermafrodita de Ovidio. Por consiguiente, utilizo el concepto de la *otra bisexualidad* en torno a las diferencias que Cixous establece entre las economías libidinales masculina —de lo propio— y femenina —de lo regalado— justamente mencionadas en la Introducción; las diferencias entre estas dos economías se desprenden de disímiles actitudes frente al regalo: el regalo masculino "se preocupa por la propiedad" y funciona para reforzarla, mientras que el regalo femenino "se da sin cálculo y para el placer del otro" (Cixous, 1986: 84—85). De aquí que en mi análisis enfatice este *don de la alterabilidad* de la mujer, para mostrar cómo la escritura de la poeta nos permite imaginar una práctica poética de la otra bisexualidad.

mismos. La *partición*, asimismo, define una *jouissance* femenina "móvil, ilimitada y cambiante", esto es, multicentrada en esas partes —que aquí son la carne, el pelo, la lengua y la vagina— y no en "las partes regidas por el par cabeza/genitales" (Cixous, 1986: 87); el carácter multicentrado de la *jouissance* habilita el terreno poético para que cuestionemos el modo de funcionamiento del *falo/pene* como única fantasía transferible y totalizadora del deseo —para que rompamos la identidad entre el *falo* y el *pene*—, esto es, para que "descentremos el falo". Bien pensado, la capacidad del *falo* para simbolizar en relación con otras partes del cuerpo que no sean el *pene* conlleva la desregionalización fálica de los cuerpos en *Poemas del insomnio (después del vino)*.

En el poema "2" la escritura se desplaza a la relación lengua/ombligo, pero antes de entrar en esta relación deseo comentar primero sobre la significación del ombligo que expone Irigaray en la conferencia titulada "El cuerpo a cuerpo con la madre". Según la filósofa, Freud —quien en *Tótem y tabú* teoriza sobre el asesinato del padre por los hijos de la horda primitiva— olvida en sus reflexiones un asesinato más arcaico: el de la mujer-madre; este olvido —que define una pulsión genital por la cual el pene fálico le arrebata a la madre el poder de nacer, de alimentar, de centrar— se debe a que él mismo, el psicoanalista-padre, debe romper el vínculo con la matriz original, para acogerse al —su— orden social y cultural, en el cual la madre debe permanecer prohibida. En otros términos, para poner la matriz de su lengua en el lugar que antes ocupaba *el cordón umbilical*, *el padre prohíbe el cuerpo a cuerpo con la madre*:[3] así convierte la

[3] En su conferencia —presentada en el Coloquio quebequés sobre la salud mental: *Las mujeres y la locura*, celebrado en Montreal el 30 y 31 de mayo de 1980— Irigaray expone que los hechos más cotidianos como el conjunto de la sociedad y de la cultura evidencian que éstas funcionan sobre la base de un matricidio; de aquí que la correspondencia del deseo con la locura tenga lugar de forma privilegiada en la relación con la madre. La ley del padre prohíbe el cuerpo a cuerpo con la madre —deseo de ella y su deseo de ella— de tal forma que todos los padres (padres de familia, padres de naciones, padres-médicos, padres-curas, padres-profesores), con frecuencia abdican de la madre y descargan la locura sobre la mujer, las mujeres (Irigaray, 1985). Esto continúa funcionando según el esquema de las mitologías y las tragedias griegas, como el del asesinato de Clitemnestra en la *Orestíada*: el imperio del dios padre y su apropiación de los arcaicos poderes de la tierra-madre, exigen que Orestes vengue el asesinato de su padre a manos de Clitemnestra, su madre; después de asesinarla, Orestes enloquece al igual que su hermana Electra, pero mientras Electra continúa loca, Orestes es sal-

matriz original en materia de su lengua y de su imperio. Así erige el falo como el organizador del mundo del y para el hombre-padre, de tal forma que el nombre de pila y el apellido paterno llegan a ocupar el lugar del *ombligo*, desfasando el más irreductible rastro de identidad: "la cicatriz del corte del cordón" (Irigaray, 1985: 37-38).

En el ombligo de la relación lengua/ombligo del poema "2" late el substrato de esa cicatriz, que se manifiesta por medio de una maniobra de conquista territorial, en la cual la mujer pone su *lengua-bandera* en el *ombligo* del otro: "Mi lengua ha sido la primera/ en poner la bandera/ en ese vasto territorio que es tu ombligo. /Es mío para siempre" (Suárez, 2004: 11).

Al poner su lengua, la sujeto hablante *reimplanta* en el vasto territorio del ombligo masculino *la economía profunda de [su] lengua* —que originalmente corresponde a la relación madre/hijo-a— definiendo una pulsión erótica que se aleja de lo genital-fálico; en otros términos, por la acción de la conquista, simbolizada en la puesta de la bandera, ella se *reapropia* simbólicamente de la matriz original —del cuerpo femenino —materno— desplazando con su lengua, la lengua que el padre había implantado en ésta. Como efecto, en la palabra femenina —que es palabra, cultura, y órgano, naturaleza— el género no es arbitrario ni carece de motivación, sino que "posee una significación ligada a [la] experiencia sensible, corporal" de la hablante, en la cual "la diferencia sexual [la *entre-relación* de la lengua (femenina) y el ombligo (masculino)] informa la lengua y es informada por ésta" (Irigaray, 1992: 17).

De este modo, en la acción de la mujer de poner su lengua-bandera en el vasto territorio del ombligo del hombre, la poeta articula una nueva definición de lo femenino: la mujer que despliega sin ambages la parte activa que es también propia de su libido, lo hace impulsada por su propio movimiento. Bien dicho, este movimiento desarticula la oposición actividad/pasividad que define *la* pareja hombre/mujer —la cual, como

vado de la locura. Esto quiere decir que para la instauración del orden patriarcal el hijo debe ser salvado con la impunidad, mientras que la hija —esto es, las mujeres— debe ser enterrada en la locura, para que acceda a la imagen de la diosa virgen, y a la obediencia de la ley del padre (Irigaray, 1985: 35-36).

señalé en la introducción, organiza el sistema logocéntrico de oposiciones binaras y jerárquicas—, de tal forma que no nos encontramos con "*un objeto en relación con un sujeto masculino*", sino con *una sujeto en relación con un objeto masculino*; el encuentro subvierte la polaridad sujeto/objeto que sustenta el modelo del discurso universal, que "ha convertido lo femenino en un no-masculino, es decir, en una realidad abstracta sin existencia". En oposición con esta realidad, el lenguaje de la poeta re-constituye a la mujer desde el campo de la cultura —de la lengua como lenguaje— utilizando la naturaleza —la lengua como órgano—, esto es, "la esfera sexual-sensible-corporal" (Irigaray, 1992: 18).

Al adjudicarle a la hablante una posición de sujeto —la cual tendrá su máximo punto de fruición en el poema 9— la poeta asigna a la lengua femenina un nuevo valor. Desde el punto de vista de la relación entre la lengua y el lenguaje —de la acción de poner *la* lengua de ella en *el* ombligo de él— el valor reside en que "el género femenino [deja de ser] una marca sintácticamente secundaria, [aunque] en las lenguas romances no constituya la norma y sus nombres no [sean] los que designan el mayor valor" (Irigaray, 1992: 29). Desde el punto de vista de la lengua y la filosofía —de la acción de poner la *lengua-bandera* a modo de una conquista territorial— el valor reside en que se altera la posición de subordinación de la mujer en el sistema de esas lenguas, las cuales no logran aún prescindir de "la premisa del envilecimiento de la mujer", que ha constituido "una constante absoluta para el sometimiento de lo femenino al orden masculino", a lo largo de la historia de la filosofía de Occidente (Cixous, 1986: 63-64).

A fin de cuentas, la acción de implantarse en el vasto territorio nos revela una relación de la sujeto hablante con el mundo —con el otro— como subjetivamente femenina, la cual "es necesaria para llevar a cabo un cambio en las reglas de la lengua"; esto significa que su lengua no es neutral, pues esta lengua es la de una *yo-ella* —que posee el objeto de su deseo— en interrelación con un *yo-él* (que es poseído). De lo dicho se desprende que la poeta, sin perder la identidad sexual en relación con el género, des-re-territorializa el lenguaje del género —a saber, las catego-

rías hombre activo -arriba-/mujer pasiva -abajo-— sin "esperar desde la pasividad a que la lengua evolucione" (Irigaray, 1992: 31-32).

Dicha des-re-territorialización que recodifica la oposición actividad/pasividad, halla un lugar inusitado en el poema "3", cuando la yo hablante personifica los *sentimientos* eróticos masculinos en los pelitos de la zona genital: "Me gustan los pelitos/ alrededor de tu pene/ parecen protegerlo y calentarlo./ Los necesitarás/ en esas noches frías/ cuando no estés conmigo/ y ellos, como tú, me extrañen" (Suárez, 2004: 15).

El extrañamiento —un estado del ánimo que significa espíritu en una de sus acepciones [dle.rae.es]— personificado en los pelitos —una de las sinécdoques del cuerpo del otro— puntualiza la encarnación del *espíritu* femenino en la *naturaleza* masculina. La personificación pone en práctica el concepto que Irigaray tiene del género; recordémoslo aquí brevemente: "si el género se desarrollara individual, colectiva e históricamente, podría marcar *el lugar donde el espíritu entra en la naturaleza humana*" (Irigaray, 1993b: 139). Efectivamente, el género —la diferencia sexual— marca el lugar donde la espiritualidad entra en la corporeidad. [4]

[4] Irigaray desarrolla esta concepción del género en su conferencia *The Universal as Mediation*, en la cual critica profundamente la interpretación de la familia en la obra de Hegel, que obliga a considerar a la pareja —la diferencia sexual— como una *substancia indiferenciada* —una *familia*— y no como el lugar para el reconocimiento de la *diferencia sexual*. Y es así, porque el filósofo se apoya en la noción de que "la pareja *pertenece al género* porque *reproduce,* porque pertenece a la naturaleza —o plano del cuerpo, de lo privado— sin que pertenezca a la cultura —o plano del espíritu, de lo público"; en otras palabras, y de acuerdo con esta noción, la pareja pertenece al género —el sexo— porque su función social es la de la reproducción. Para apartarnos de la noción hegeliana, Irigaray plantea que es indispensable que la pareja desarrolle el sexo —el género— "dentro de la espiritualidad del cuerpo, la carne" (Irigaray, 1993b: 135); y éste es el asunto ético, el poema pone en juego, ya que ésta es la vía por la cual la mujer (quien es la parte de la pareja que esencialmente está privada de la espiritualidad dentro de la institución familiar patriarcal) puede ser apartada de "la inmediatez natural de la reproducción" (o plano de lo privado). Esto supone reconocer la diferencia sexual en términos del universal —o mediatez— que agencia el ingreso de la pareja, al plano de la cultura —o plano de lo público—. Desde esta perspectiva, la política de género del poema cuestionaría las prácticas que desde el paso de las sociedades ginecocráticas a las patriarcales han obligado a la mujer a apartarse de la cultura, a conservar la fe en su "destino natural" como reproductora, que ella supuestamente debe cumplir como un "deber espiritual" (Irigaray 1993b: 136-37). Al fin y al cabo, las ideas sobre género de Irigaray —y de la poeta—, desmontan las oposiciones binarias inmediato/mediato, subjetivo/objetivo, privado/público que en Hegel fundamentan la separación de la moral *(Moralität)/y* la ética *(Sittlichkejt)* (Irigaray, 1993b).

Bien pensado, la acción por la cual el *espíritu femenino* se encarna en la *naturaleza masculina*, modifica radicalmente la concepción hegeliana del "espíritu de la raza" —que en nuestro establecimiento cultural ha sido por siglos "el espíritu de la raza de hombres"— el cual ha invisibilizado a las mujeres de la esfera social, reduciéndolas a la esfera familiar. Desde la perspectiva de la política textual, dicha acción —por la cual la mujer asume el espíritu como la potencia que la impulsa— subraya el hecho de que aquéllas no tienen que consentir con la función de la reproducción natural, entendida como el producto de "la igualación de las mujeres como madres con la naturaleza", que ese *espíritu* les ha impuesto —para negarles el acceso al espíritu, a la actuación activa en la construcción de la cultura como ciudadanas—. Dicha acción —por la cual el espíritu se encarna—, asimismo, subraya el hecho de que los hombres se han atribuido la función social de la creación cultural, entendida como el producto del susodicho *espíritu*, que comprende al sujeto masculino como un "individuo abstracto" (Irigaray, 1993b: 136-37) (el cual impide la espiritualización de la corporeidad (femenina), tanto como la corporeización del espíritu (masculino).

Como afirmé en la introducción, *la* pareja está confinada en el campo privado de la familia, donde cumple la función de la reproducción, sin que ésta pueda establecer una relación entre esta función sexual y la espiritualidad; pues bien, al desarrollar el sexo dentro de la espiritualidad del cuerpo, el poema establece dicha relación. Esto hace que el sexo deje de ser una mera función de la reproducción, generando una nueva amatoria que concuerda con la concepción irigarayana de la ética de la diferencia sexual, según la cual "la fertilidad de la pareja no se define sólo mediante la reproducción biológica, sino también mediante una relación simbólica" (Whitford, 1991: 158). Ésta es la relación que, desarrollando el sexo dentro de la espiritualidad, subvierte radicalmente la desencarnación del *sujeto epistemológico abstracto masculino*[5] —del 'individuo abstracto'— que

[5] Este sujeto fue objeto de análisis en la teoría del cuerpo de Beauvoir, pero según Butler, este análisis no consigue subvertir la desencarnación de este sujeto porque no fija en el eje del género la diferenciación entre mente y cuerpo, que determina la persistente jerarquía entre los géneros. A diferencia de esa teoría, el poema "3" fija en el eje del género la diferenciación entre espíritu y naturaleza —esto es, entre mente y cuerpo— logrando subvertir dicha desencarnación. Y esto es fundamental, ya que contribuye a la desmantelación de las relaciones de

contiene a la Mujer como otro de lo Mismo [como un no-masculino, que subsiste bajo la forma de una realidad asimismo abstracta]. En otros términos, subvierte la noción de "la" pareja que sustenta el falogocentrismo como un sistema binario de parejas duales y jerárquicas, las cuales, de acuerdo con el poema, podemos esbozar en la serie cultura-espíritumente/naturaleza-materia-cuerpo: sociedad -público: objetivo-/ familia -privado: subjetivo-. Al fin y al cabo, la pareja —la diferencia sexual— impulsa el proceso de *descentramiento erótico del falo*, que se manifiesta en el desplazamiento metonímico del *pene* a los *pelitos*.

La acción de la espiritualidad dentro de la corporeidad —que asimismo debe verse como la acción de la corporeidad dentro de la espiritualidad—, presupone nuestro entendimiento de que cada hombre o mujer "tiene dentro de sí mismo/a una dualidad" —una *otra bisexualidad*—, que le permite la aplicación de un nuevo método por el cual "el uno [la una] no se reduce a la otra [al otro]" (Irigaray, 1993b: 139); esta dualidad cimienta mi concepción de la pareja como una *figura de la dualidad* (o *figura del ensamblaje*) que me permite cuestionar los *géneros inteligibles* del sistema binario de clasificación de género, el cual, atribuyendo socialmente la identidad a través del *sexo*, establece relaciones de coherencia entre sexo y género. Por medio de estas figuras desordeno lo que Irigaray denomina la "gramática sustantiva del género", que sustenta la relación binaria hombre/mujer y sus atributos de masculino y femenino, definiendo el "campo de la inteligibilidad cultural" de género; en contraposición con este campo construyo el género sin que éste sea

subordinación y de jerarquía política y psíquica entre el hombre y la mujer, que ocultan culturalmente el hecho de que *lo masculino se presenta como una universalidad desencarnada y lo femenino como una corporeidad no aceptada*. De esta forma, la escritura de la poeta llena el vacío en la teoría de Beauvoir, que según Butler se debe a que la filósofa subestima el falogocentrismo, el cual, en la tradición filosófica iniciada por Platón y seguida por Descartes, Husserl y Sartre, sustenta aquellas relaciones a modo de "una diferenciación ontológica alma (conciencia, mente) y cuerpo". En otros términos, dicha escritura claramente replantea la dialéctica del amo y el esclavo —la cual socialmente asocia a la mente con lo masculino y el cuerpo con lo femenino— que estaba implícita en la teoría de Beauvoir dentro de los términos no recíprocos de la asimetría entre los géneros. Con todo, el poema subvierte lo que Irigaray define como "la economía significante masculina, que abarca tanto el sujeto existencial como a su Otro" (Butler, 2001: 63-64), esto es, la economía que entiende a la Mujer como *lo Otro* de *lo Mismo*.

la consecuencia del sexo, para dar vía a que lo femenino surja como "un lugar de multiplicidad subversiva" (Butler, 2001: 72-73).

En los poemas "4" y "5" ilustraré el modo de funcionamiento de la *figura de la dualidad —o del ensamblaje*—; en el poema "4", esta figura propicia un encuentro de gran expresividad entre la mujer y el otro; éste es el poema: "Tus manos/ en mis caderas gruesas/ al ritmo de mi cuerpo" (Suárez, 2004: 19).

La mujer que sigue el ritmo de su cuerpo da acceso a "la fuerza innata de su sexualidad" que impulsa sus hazañas por los inmensos territorios corporales, permitiéndole "dar cuenta" de la relación descensurada con su ser femenino (Cixous, 1976: 880). Sin dejarse encerrar en el "teatro del representacionalismo falocéntrico" la mujer conforma con el hombre una *figura del ensamblaje* -o *de la dualidad*- —"del entre medio" de lo *regalado* y de lo *propio*— que activa la multiplicación de los efectos de la inscripción del deseo de ella en el cuerpo de él y del deseo de él en el cuerpo de ella (Cixous, 1976: 883-84). Esta multiplicación causa en el hombre un cambio de actitud frente al regalo [ver nota 3], de tal forma que en éste surge el deseo de *lo próximo* en vez del deseo de *la propiedad*: siguiendo el ritmo de la mujer, se acerca con sus *manos* a sus *contornos* —sus *caderas gruesas*— sin "temer a ser tomado" por ella, ni querer "tomarla como lo suyo", sin alentarse en él la "fantasía de la virilidad obligatoria", que lo llevaría a invadir, colonizar y pacificar el cuerpo de ella (Cixous, 1976: 877).

La imagen de los cuerpos que se acoplan al mismo ritmo privilegia la *parcialidad* que fundamenta la feminidad como un lugar de multiplicidad subversiva: muestra el *todo* corporal femenino y el *todo* corporal masculino descentrado en una de las *partes*: *las caderas gruesas* y *las manos*. El privilegio por la parcialidad que se revela en el énfasis de estos *centros*, coloca a la política textual del poemario en la línea de la objetividad feminista postmoderna: a ésta se refiere Donna Haraway cuando, al argumentar a favor una ciencia para el feminismo, explica esta objetividad a manera de "conocimientos situados" (Haraway, 1995: 324); y esta objetividad se refiere aquí a "la encarnación y la perspectiva parcial" desde las cuales nos oponemos a la "totalización" —la visión desde

ninguna posición— con el objetivo de desmontar los sistemas de conocimiento, a saber, el logocentrismo y el falocentrismo (Haraway, 1995: 329-30). Porque se apoya en la objetividad, es decir, en la encarnación y en la conexión parcial, la topografía de la subjetividad en el poemario es "multidimensional", esto es, nunca terminada, total (Haraway, 1995: 331-32).

Esta objetividad que caracteriza la escritura de la poeta hace que las partes tanto del cuerpo femenino como del masculino representen un modo de "racionalidad posicionada" o "visión desde algún lugar" (Haraway 1995: 338-39), que relaciono en este artículo con la capacidad del *falo* para simbolizar en relación con otras partes de los cuerpos, que no sean el *pene*. A esta capacidad aludí en la introducción, como una de mis herramientas para desterritorializar el vínculo naturalizado de la morfología masculina con *falo/pene* como significante universal de los cuerpos, y así descodificar el "carácter parcial, descentrado y sustituible del falo".[6] Esta apertura del falo a la significación o resignificación de modos que exceden el lugar apropiado en lo simbólico se inscribe en la línea de género que valora "la construcción de nuevos imaginarios corporales para el/la sujeto del postfeminismo". En efecto, dicha apertura me ha permitido develar que "los cuerpos [heterosexuales son también] plásticos y

[6] La decodificación de este carácter en *Poemas de insomnio (después del vino)*, hace que el falo no sea más que un significante entre otros y, por lo tanto, no sea un significante privilegiado. De acuerdo con Butler (2002), es un significante que se constituye como un *efecto de sinécdoque*, aunque en *La significación del falo* (1958) Lacan afirme que el *falo* no puede identificarse ni con el órgano que simboliza —esto es, ni con el pene ni con el clítoris— ni con una fantasía —esto es, con un efecto de lo imaginario. Butler mantiene: "no sólo representa la parte, el órgano, sino que además es la transfiguración imaginaria del pene en la función centralizadora y totalizadora del cuerpo"; y agrega: el significante "se presenta como simbólico sólo en la medida en que se niegue su construcción a través de los mecanismos transfigurativos y especulares de lo imaginario" (Butler, 2002: 126). En otras palabras, el falo se constituye como un significante privilegiado en la negación de estos mecanismos, pero de hecho se constituye como el efecto de esos mecanismos (de una cadena significante que se encuentra reprimida [lo materno, diría yo]). En su ensayo, Butler demuestra cómo el falo obtiene su privilegio a partir de "una reiterada práctica significante" que aunque se postule como el origen de la significación o lo significable, siempre estaría "abierta a la significación o resignificación". Y éste es un punto fundamental en mi interpretación, ya que el falo en la escritura de la poeta, es "capaz de significar en modos y lugares que exceden su lugar estructural apropiado en lo simbólico lacaniano y de cuestionar la necesidad de ese lugar" (Butler, 2002: 139).

dúctiles", y que asimismo se pueden resistir a cualquier territorialización del goce —o fijación de los placeres— que busque establecer qué es lo que corresponde a cada categoría de las sexualidades (Balza, 2011: 28). En esta vena, la escritura de la poeta afirma la opinión de Natalia Clelia Suniga de que el falo es un constructo ideológico, "un efecto naturalizado de las relaciones de poder", un significante privilegiado de un orden simbólico de dominio masculino que está "históricamente situado" y que, de hecho, podría modificarse a lo largo del tiempo (Suniga, 2015: 8). Por esto, considero que dicha escritura modifica el privilegio del falo en el contexto de la literatura erótica femenina colombiana, de tal forma que produce un "imaginario sexual antiheterosexista" causando una herida al "falomorfismo narcisista" (Butler, 2002*:* 124), tan característico de la cultura colombiana heteronormativa.

La preferencia de la poeta por la conexión parcial —que se da desde cada uno de los múltiples centros femeninos (y masculinos)— se ejemplifica apasionadamente en el poema "5", en el cual la *caricia* y el *toque* establecen esa conexión, de la siguiente manera: "Tu pene grueso/ en mis adentros/ -añorado-/ Tus manos/ copas en mis senos; / tus labios/ abejas en mis pezones pardos" (Suárez, 2004: 23).

La pareja heterosexual bien pudiera figurar aquí a los amantes que, en *The Fecundity of the Caress*, Irigaray concibe como "los arquitectos de la belleza que diseñan *jouissance*" —la cual define como "un material muy sutil de la casa de la carne"— en "la morada" o en "la habitación" de la pasión (Irigaray, 1993a: 214). El recuerdo de esta *habitación* —o casa de la carne— devuelve a la hablante a ese comienzo del que la filósofa habla, donde sólo existía un ingenuo *gesto* que es *el toque de la caricia*: éste es el toque del pene grueso-en los adentros, de las manos-en los senos y de los labios-en los pezones pardos. Éste es el toque que define una *fecundidad del amor* en la cual la mirada permanece "táctil, carnal, voluptuosa", de tal forma que se adapta a la sensibilidad y a la experiencia corporales de la hablante, llevándola al "placer estético de los sentidos" (Irigaray, 1993a: 185-86), el cual transforma los labios en *abejas* y a las manos en *copas*. Éstas son las manos del otro que Irigaray describe cuando habla como una mujer, en estas palabras:

> Acercándose y hablándome con sus manos. Trayéndome de nuevo a la vida más íntimamente que cualquier sustento regenerativo, las manos del otro, esas palmas con la que se acerca, me devuelven los contornos de mi cuerpo y me hacen recordar la más profunda intimidad. Mientras me acaricia, no me dice ni que olvide ni que desaparezca, sino más bien que recuerde el lugar donde, para mí, la vida más íntima se lleva a cabo en reserva (1rigaray: 1993a: 187).

Las manos del otro —como su pene y sus labios— son el "umbral" o el "lugar del cruce de una entrada a un lugar más secreto" donde *la vida más íntima se lleva a cabo sin reserva* (Irigaray, 1993a: 188), donde los contornos de la hablante se impregnan amorosamente con el gozo de la *mucosa*, la parte más íntima de la morada en la que reside "la carne de un pétalo de rosa" (Irigaray, 1993a: 200-201). La impregnación amorosa del toque de la *caricia* —del pene, de los labios y de las manos— es el *sustento regenerativo* que adquiere una dimensión trascendental: es un trasunto de los sentidos como los modos fundamentales de nuestra de vida física y espiritual, que "empalman al individuo y a la sociedad —lo privado y lo público—" (Irigaray, 1993b: 145). Por la *caricia* —que une ética y estética— la hablante no muere: no *se olvida de sí misma ni desaparece* en el drama de *lo propio*, sino que disfruta de "la posesión legal o social" de sí misma y del "placer en sí y el orgasmo sexual" (Guerra, 2007: 47).

Como en el poema anterior, la mujer conforma con el hombre una *figura del ensamblaje* —o *de la dualidad*— que activa la multiplicación de los efectos de la inscripción del deseo de ella en el cuerpo de él y del deseo de él en el cuerpo de ella, la cual causa en el hombre un cambio de actitud frente al regalo: una vez más en éste surge el deseo de *lo próximo* en vez del deseo de *la propiedad* —de las correspondencias desjerarquizadas pene: adentros, manos: senos, labios: pezones—. De nuevo, este deseo impregna al hombre con el goce de la mirada que acaricia, el cual consiste aquí en una vuelta a la memoria de la carne, como el sitio de una apasionada recreación poética de "la fidelidad ética a la encarnación" (Irigaray, 1993a: 217), por la que el género es el resultado del deseo de lo próximo, y no del sexo.

Hemos visto la manera en que los poemas "4" y "5" promueven un imaginario masculino que se acoge al *don de la alterabilidad* de la mujer.

Los poemas "6" y "7" amplían de forma significativa la *poética de la caricia* que rige esta alterabilidad, limitando aún más el campo de inteligibilidad cultural del género. He aquí el poema "6": "Tu dedo suavemente ahí, / donde todo me inunda, / ahí, donde me pierdo./ No quiero que tu dedo se vaya nunca de ahí/ ahora/ que lo siento/ aprisionado/ entre mis piernas" (Suárez, 2004: 27).

En esta movilización de los procesos de la *otra bisexualidad*, la experiencia sensible de la mujer trasciende a un estado de pérdida de ser o inundación, en el cual el más íntimo medio de aproximación a la otra es la caricia —"la mano sirviendo a su manera" (Irigaray, 1993a*:* 193)— por la que él entrega a ella su "tactilidad" o "porosidad que se abre al universo", en el punto de acceso a la parte más mucosa de la morada (Irigaray, 1993a*:* 202-04), que es "la parte más sublime de sí misma como mujer", donde ella es devuelta a "las profundidades secretas del reino sensible" (Irigaray, 1993a*:* 211). En estas profundidades, él dice su placer desde *lo regalado*, de tal forma que ella "se vuelca sobre sí misma", multiplicando los efectos de la inscripción del deseo del otro sobre su cuerpo, que permiten la representación de lo que permanece fuera del discurso falogocéntrico, como un "exceso" o "trauma" que lo desestabiliza (De Lauretis, 2000: 36).

En otros términos, el *exceso* que inunda el *clítoris* —centro de la libido femenina— traumatiza la función significativa de la *falta*, resematizando la función del *falo* en el discurso: la mujer deja de ser el *falo* como símbolo del clítoris y el hombre deja de tenerlo como símbolo del *pene* [ver nota 2]; bien dicho, el exceso de la mujer alivia al hombre de su *falo/ pene*, porque lo devuelve a un campo erógeno que "no está organizado estúpidamente alrededor de este monumento" (Cixous, 1981: 151); de aquí que el desplazamiento del falo a diversas partes de los cuerpos en el poemario —representadas aquí por el par *clítoris-dedo*— cuestione la afirmación de Lacan, de que la sexuación se produce al margen del sujeto sexuado —de su morfología—, como "el efecto de una elección de goce relativa al falo". Como bien explica Isabel Balza, si la sexuación es el efecto de esta elección y nunca la morfología, entonces el hombre —"quien tiene el falo"— será el sujeto del goce —que poseerá los derechos del intercambio social sobre la mujer—, mientras que la mujer —"quien es

el falo"— será el objeto del goce —que no poseerá ningún derecho sobre sí misma— (Balza, 2011: 28).

Sin duda, la escritura de Carmen Cecilia Suárez subvierte esta dialéctica de tener/no tener y, en consecuencia, la serie de dualismos que han persistido en las tradiciones occidentales, para la dominación de todos los que fueron constituidos como otros, y cuya tarea es hacer de "espejo del yo" [masculino]. Esto quiere decir que el *falo* deja de ser el código único que traduce a la perfección todos los significados —"el dogma central del falogocentrismo"— (Haraway, 1995: 302-04), de tal manera que su *unicidad* es sometida a un *proceso de descentramiento* a través de las partes del cuerpo masculino, que esquematizo así: el *pene* [poemas 1, 5, 8 y 9], el *ombligo* [poema 2], los *pelitos* [poema 3], las *manos* [poema 4] los *labios* [poema 5], el *dedo* [poemas 6 y 7 y 9], la *lengua* [poema 9], sus *gotas* [poema 10]. En breve, el proceso agencia la idea butleriana del *falo* como un *efecto de sinécdoque* [que he explicado en la Nota 7], por el cual el falo deja de operar como el significante [lacaniano] destinado a designar en su conjunto los efectos del significado, en cuanto los condiciona por su presencia de significante (Balza, 2011).

Cabe destacar que en *Poemas del insomnio (después del vino)* la materialidad del cuerpo femenino rige de interacción con el cuerpo masculino. En esta vena, tanto el poema "5" como en el poema "6" ilustran especialmente el concepto inventado por Irigaray de *trascendental sensible* —o *función simbólica que estructura la experiencia femenina en la abertura a lo trascendente de la propia experiencia sensible*— que Fina Birulés Bertrán y Ángela Lorena Fuster Peiró dilucidan ampliamente en su Prólogo a la *Ética de la diferencia sexual*. En lo que tiene que ver con mi análisis del poemario, cabe destacar que la experiencia sensible que emerge del cuerpo femenino —"que ve y es visto, oye y es oído, y toca y es tocado"— deviene simbólica, adquiriendo una "fuerza contra-discursiva de resistencia". Sin duda, esta fuerza impulsa la ética de la diferencia sexual, de acuerdo con la cual la sexuación no es el efecto de una elección de goce relativa al falo, sino de la extraterritorialidad de un cuerpo indómito a la primacía metafísica de lo visual, que demanda un otro diferente e insta a un nuevo tiempo de habitar y cohabitar (Birulés y Fuster, 2010: 16-20).

El nuevo tiempo de habitar y cohabitar ocurre en el poema "7", a modo de una deconstrucción de lo que se considera la mujer sexualmente "normal", que se establece con base en la oposición "actividad clitorial masculina"/"pasividad vaginal femenina" (Irigaray, 1985: 23). En oposición con esta dialéctica, el poema enfatiza el carácter polimorfo de la *jouissance* femenina, la cual se disemina entre "la boca de arriba" y "la boca de abajo" —entre los "labios de arriba" y los "labios de abajo"—, y que podemos condensar en la relación *lengua roja-cavernas tibias:*

> Tu dedo entra y sale/ de mis labios de arriba/ y mis labios de abajo./ Sale y entra./Como por entre espuma/ entra y sale. / Como por entre la miel/ entra y sale./ Entre mi lengua roja/ y mis cavernas tibias/ sale y entra, / entra y sale, / en mi boca de arriba/ y en mi boca de abajo (Suárez, 2004: 31).

El desplazamiento del dedo —metonimia del *falo/pene*— por la diversa geografía del cuerpo de la hablante, resalta la *multiplicidad, contigüidad y fluidez de su morfología sexual* de la mujer, quien dice su placer tomando al otro como una *proximidad* —expresada aquí en la aliteración *como por entre*— que resignifica las relaciones bipolares entrar/salir, arriba/abajo.

El dedo que desplaza al *falo/pene* impregna a la mujer con fluidos de deseo que se expresan en las imágenes metafóricas *como por entre espuma/ como por entre miel*, y confirman la noción irigarayana de que la mujer halla más placer en el tocar que en el mirar, y no en la economía visual dominante de lo Mismo -de lo Propio-Uno-. Vistas las cosas así, el órgano sexual femenino deja de ser "*el horror de nada que ver* —un *agujero* del lente escopofílico"— lo cual propicia el descrédito del privilegio cultural del órgano sexual masculino, que suplanta, mientras separa y divide el contacto de *por lo menos dos* labios; en esencia, la poeta desestabiliza el marco de referencia de la libido femenina, que representa el pene como "único órgano visible y morfológicamente designable" o "falomorfismo" (Irigaray, 1985: 25-26). Ella, bien diría: Mis ojos, mi lengua, mis oídos, mi nariz, mi piel, mi boca, mi cuerpo para-(el)-otro a quien anhelo, no [son] para llenar un agujero, para proveer contra algún defecto mío (Cixous, 1976: 890).

Despojado de su misterio, el órgano sexual femenino forma *parte* del *todo* compuesto de *partes*, comprendidas dentro de un territorio cor-

poral demarcado entre la *lengua roja* y las *cavernas tibias*. En esta vena, el poema conforma un imaginario femenino donde la "sexualidad [de la mujer] es plural", desgenitalizándose en el sentido de que no está regida por la relación actividad (clitorial)/pasividad (vaginal), sino por la energía libidinal multicentrada, de un cuerpo que "tiene órganos sexuales más o menos por todas partes". Y esto nos hace sentir otro significado (Irigaray, 1985: 28-29), que se manifiesta en los repetidos retruécanos entra/sale: sale/entra como un "exceso disruptivo", que define el *estilo táctil* de la poética en el poemario, en tanto el deseo de lo próximo en vez del de lo propio/la propiedad (Irigaray, 1985: 78-79). A este deseo se refirió Jessica Benjamin (1981), cuando en *The Desire of One's Own -El deseo de uno/a mismo/a-* conceptualizó "los espacios intermedios", a modo de una "vinculación entre el adentro y el afuera" o constante fluir del/a sí mismo/a con el/a otro/a, que (Braidotti, 2004: 46).

Un extraño hiato en el fluir libidinal del poemario: la mímesis reproductiva/reactiva

Antes de entrar en el poema "8", conviene aclarar el concepto de mímesis que para Irigaray articula dos procesos diferentes en la escritura femenina: una *mímesis histérica* —o reproductiva/reactiva— que es sintomática del deseo alienado de la mujer, y una *mímesis utópica* —o productiva/activa— en la que, desapareciendo el hombre como interlocutor, permite la producción del *habla de la mujer* (Chisholm, 1994: 269).[1] La escritura

[1] Irigaray toma la distinción de Platón, cuando explica que para éste hay una *mimesis productiva* que se encuentra más en el ámbito de la música y se constituye como un enclave dentro de un discurso "dominante" que éste ha reprimido; y hay una *mímesis histérica* que estaría atrapada en un proceso de "imitación, especularización, adecuación y reproducción", la cual se ha privilegiado a lo largo de la historia de la filosofía, y cuyos efectos/síntomas —como el sufrimiento y la parálisis del deseo— se encuentran en la histeria. Irigaray afirma que "no hay duda de que sobre la base de la primera mimesis, la posibilidad de la escritura de mujer pueda surgir" (Irigaray 1985: 131). En efecto, cuando las mujeres produjeron/producen "un espacio colectivo [—un enclave—] dentro de la comunidad lingüística patriarcal" en el que pudieron/pueden promulgar entre ellas mismas lo que les estaba/está prohibido hablar en público, surgió/surge el "habla de mujer"; por este proceso que las mujeres llevaron/llevan a cabo, Carmen Cecilia Suárez puede promulgar su habla de mujer. En otras palabras, "a través de la mímesis reproductiva/reactiva" —que este poema representa— la poeta libera la "mimesis productiva/activa", esto es, "abre un espacio para la producción contracultural mediante los efectos his-

mimética reproductiva se apoya en el concepto de *hom(m)osexualite* [un neologismo compuesto por el juego de palabras "homo" —lo mismo— y "homme" —hombre—], que aparece en la tesis doctoral de Irigaray (1974), titulada *Speculum de l'autre femme* (*El espejo de la otra mujer*). A partir de la lectura de esta tesis —en la cual ésta lleva a cabo una crítica tanto del psicoanálisis freudiano como de la tradición filosofica de Occidente— Lucía Guerra nos explica que la *hom(m)osexualidad* o "economía de lo mismo" (del *reino de lo propio*), fundamenta el eje constante del falogocentrismo, que consiste en un "proceso de especula(riz)ción" doble: de un lado refleja el logos masculino y del otro a la mujer, vista como continente negro, en tanto una proyección especular del hombre (Guerra, 2007: 62). Cabe anotar que en esa tesis, Irigaray juega a la mímesis reproductiva para "tratar de recuperar el lugar de su explotación por el discurso, sin dejarse simplemente reducir a él". Ella misma explica la significación de este juego para la mujer, de la siguiente manera:

> Significa volver a someterse —en la medida en que esté del lado de lo "perceptible", de la "materia"— a las "ideas", en particular a las ideas que tiene sobre sí misma que son elaboradas en/por una lógica masculina, para hacer "visible", por el efecto de una repetición juguetona, lo que se suponía que permanecería invisible: el encubrimiento de una posible operación de lo femenino en el lenguaje (Irigaray, 1985: 76).

Pues bien, en el en el poema "8", Suárez también juega a esta mímesis para hacer visible una operación de lo femenino en el lenguaje. Por el momento diré que, en marcado contraste con todos los poemas anteriores, el deseo de *lo propio* en vez de lo *regalado/lo próximo*, rige el poema. Como si fuese Galatea, la hablante demanda apasionadamente el labrar del *falo-cincel* para calmar el ardor de las entrañas, diciendo: "Entra/ serpentea dentro de mí/ golpéame, azótame/ rómpeme en dos. / Con tu cincel, lábrame. / Ansío tener tu marca en mí hoy, / que mis entrañas arden" (Suárez, 2004: 35).

La hablante imita-refleja a la *mujer* de la filosofía y del psicoanálisis. Y en ello, la autora estaría prestando su escritura a "una reproducción

triónicos exagerados de la reproducción histérica, sin destruir su habla en el proceso" (Chisholm, 1994: 270). Ese espacio es el poemario *Poemas del insomnio (después del vino).*

en aparente complicidad con el deseo masculino" (Chisholm, 1994: 263). Si le preguntáramos a Irigaray sobre esta reproducción, ella respondería que hay un "camino" asignado históricamente a lo femenino en una fase inicial: "el de la imitación". La mujer debe adoptar este papel "para convertir una condición de subordinación en una afirmación, y así comenzar a frustrarla"; y ello le exige hablar como un "sujeto" -masculino-, para lo cual aprendería de la histérica a "asumir el papel femenino deliberadamente" (Irigaray, 1985: 76).

La hablante habla como un sujeto masculino: constituye a la mujer como un concepto "impensable" —en tanto (es)culturalmente *labrado con un cincel*—, esto es, como "un espacio, virginal o materia para ser sometida" (Cixoux, 1986: 64—65), donde se anula *lo regalado/lo próximo*. Ella parece estar haciendo eco de las palabras de Cixous cuando afirma: "Como mujer, yo podría estar obsesionada con la gran sombra del cetro [—cincel—], pues me dijeron: adora esa cosa que tú no empuñas". Efectivamente, como si estuviera enajenada en la obsesión de esta adoración, su invitación a que el cincel *entre* favorecería el imaginario masculino que ha explotado la receptividad femenina a través de la gloriosa monosexualidad fálica; y, de hecho, la favorece porque, cuando dice entra, en ella se revela una *excesiva receptividad* que la sitúa en una "posición femenina peligrosa". Aunque podemos aceptar que en la mujer "una cierta receptividad es femenina", para ella "la excesiva apertura es su peligro"; en efecto, la excesiva apertura de la hablante a "ser poseída", la pone en el peligro de "ser desposeída" de sí misma, porque su demanda ha reemplazado la *entre-relación* con el otro —en la cual la mujer no se niega, sino que se acerca al hombre— por una *contra-relación* —en la cual ella ha desaparecido en el entre-espacio—, sin poder experimentar lo que ella no es, lo que es, lo que puede ser (Cixous, 1986: 85-86).

¿Cómo explicar este *hiato* —esta *hendidura o fisura* [dle.rae.es] en el fluir libidinal del poemario—, este desaparecer en el entre-espacio? Podría explicarlo recurriendo a la interpretación que Dianne Chisholm hace de la mímesis histérica Irigaray, que ésta adopta en *Speculum de l'autre femme*:

> Irigaray imita la histeria con la intención de afectar profundamente a su audiencia. Ella imita el desafío histérico a través del exceso, *a través de la sobresumisión*, escenificando una re-presentación del discurso freudiano que pone en primer plano, a través de parodia, hipérbole, repetición, la metonimia, esos pasajes especulativos, que al servicio de un "sueño de simetría" entre los sexos, niega, fetichiza y reprimir la *representabilidad* de la diferencia sexual femenina (Chisholm, 1994: 274).

Pues bien, y desde la perspectiva de la *representabilidad* de la diferencia sexual, podría explicarlo con el concepto que denomino *sobresumisión hiperbólica* que caracteriza la excesiva receptividad de la hablante, la cual observo en la serie verbal entrar-serpentear-golpear-azotar-romper-labrar, y la cual designaría una "función mímica" (del *falo*) (Irigaray, 1985: 76); en este sentido, el poema "8" representaría una *fase inicial* de la escritura de la poeta en la cual ésta juega con la mímesis, pero no en la forma de una *repetición juguetona*, sino en la forma de la susodicha *sobresumisión hiperbólica*, la cual se expresa en su demanda de *ser serpenteada*, *golpeada*, *azotada*, *rota en dos*, *labrada y marcada*.

Esta demanda —por la cual hablante asume un papel femenino —¿deliberadamente?— recupera en efecto el lugar de la explotación de la mujer en el discurso, con el objetivo de visibilizar lo que se suponía que permanecería invisible, a saber, una posible operación de lo femenino en el lenguaje; y esta operación consiste aquí en la recuperación del cuerpo femenino-no-dicho por el lenguaje normativo masculino. En otras palabras, éste es el cuerpo femenino que se dice en cada uno de los poemas —exceptuando el poema "8"— que forman el poemario, en el cual se conforman como ámbitos donde la libido se manifiesta en tanto un "exceso" que, al permanecer fuera de la representación, causa un trauma al discurso falogocéntrico. Esto evidencia que la poeta no ha sido reabsorbida simplemente en su función de imitadora, sino que también permanece en otro lugar: el de la "materia" —el de la corporeidad femenina— pero también el del "placer sexual" (Irigaray, 1985: 76).

El hiato que representa el poema "8" sería el *pre-texto* a partir del cual surgirían esos ámbitos; es viable pensar que las imágenes del pene-cincel serpenteando-golpeando-azotando-rompiendo-labrando-

marcando las ardidas entrañas de la hablante, corresponderían a *una transposición de la conocida fantasía femenina de la violación*. Toril Moi explica esta transposición a partir de su lectura de *La Venue á l'écriture*, texto en el cual Cixous (1977) presenta el deseo de escribir en la mujer como una *fuerza —soufflé—* que la autora no puede controlar conscientemente, porque está asociada con la voz de "la madre" que su cuerpo contiene como un "espacio ilimitado" y que reclama una forma escrita (Moi, 1988: 127). La fantasía de la violación constituiría la forma en que la autora se liberaría de esta incontrolable fuerza que ejerce sobre ella una fascinación secreta, liberación que a nombre propio Cixous describe, cambiando el término *soufflé* por el pronombre masculino *il*:

> Al ser (il) tan fuerte y tan violento, temía a este impulso, pero a la vez me encantaba. Sentirme elevada una mañana, arrebatada del suelo, suspendida en el aire. Sentirme sorprendida. Encontrar en mí misma la posibilidad de lo inesperado. ¡Dormirme como un ratón y despertar como un águila! ¡Qué maravilla! ¡Qué terror! Yo no tenía nada que ver con ello, no lo podía evitar (Cixous, 1977: 18).

De acuerdo con esto, la serie de imágenes de *sobresumisión hiperbólica* —que transponen la fantasía de la violación al poema— estarían sometiendo a la poeta al impulso fuerte y violento de *il*, para liberarse del sentimiento de culpabilidad que su propia voz —asociada con lo materno— le proporciona, y el cual se ha entendido en la escritura femenina, como un sentimiento que proviene de "un deseo incalificable de adquirir el dominio del lenguaje" por parte de la mujer (Moi, 1988: 128).

En marcado contraste con la *sobresumisión hiperbólica* de la sujeto hablante en el poema anterior, en el poema "9" el deseo de la sujeto surge de la autonomía ontológica que se origina en su empoderamiento mental: "En la distancia/ todo se moverá conmigo/ al ritmo de mi mente;/ tu pene, tu dedo, tu lengua/ y copularemos/ tu allá y yo acá,/ en la distancia,/ al ritmo de mi mente" (Suárez, 2004: 39).

Al ritmo de la mente, la hablante articula la diferencia sexual como un acto de la voluntad por el que los cuerpos se moverán, entendiéndose a sí misma como el sitio de una "interacción dinámica del deseo con la voluntad, del inconsciente con la voluntad": de su "deseo ontológico de ser" y de su "deseo libidinal" de ser. Al ritmo de su mente, articula la re-

lación entre la vida y el pensamiento: entre las estructuras específicas de la mujer (a modo de una *cópula* o *vínculo* con el otro en términos de un *tú allá* separado de un *yo acá*) y las estructuras generales del pensamiento —a modo de una definición— de la mujer en términos de una *sujeto* en relación con un *objeto* masculino y no un *objeto* en relación con un *sujeto masculino* (Braidotti, 2004: 42). Ella desarma las dualidades jerárquicas mente-sujeto masculino activo/cuerpo-objeto femenino pasivo conque en el discurso filosófico se han fundamentado las premisas del envilecimiento de la mujer —como he señalado en el poema "2"—.

Al desarmar estas dualidades, ella reconcibe los fundamentos de la subjetividad: los cuerpos articulan el *pensar* como un proceso *corporal, no mental*, en el sentido de *racional*, y así constituir significado, separando el pensamiento —la capacidad humana de tener predisposición, receptividad y deseo hacia el pensar— de la racionalidad: de lo que Gilles Deleuze denomina *el imperialismo del pensamiento racional*. De esta forma, la sujeto deviene en la voluntad de saber: en la voluntad de hablar creando otro modo pensar y representar, lo cual provoca el desenvilecimiento de la mujer, porque la poeta piensa lo que permanece impensado en el corazón mismo del pensamiento, a saber, "nuevas formas de la subjetividad femenina mediante la diferencia sexual" (Braidotti, 2004: 42).

Así, la poeta refuerza la vertiente epistemológica que parte de la *política de localización* —o visión desde algún lugar a la que me referí en el poema "4"— la cual Adrienne Rich (1976) desarrolla en *Of Woman Born (Nacida de mujer)*; en otros términos sitúa el pensamiento en el marco espacial de los cuerpos que se unen en la cópula, repensando la *corporeización como la primera y principal localización de la realidad*. Como bien lo explica Rosi Braidotti, esta manera de pensar se pone al servicio de la revaluación de las "raíces corporales de la subjetividad", rechazando la visión tradicional del sujeto cognoscente en cuanto universal, neutro y consecuentemente desprovisto de género (Braidotti, 2004: 40).

El poema "10" actualiza finalmente la visión del cuerpo como la situación primaria de la escritura, de la siguiente manera: "Y cuento/ tus gotas/ una a una/ cuando te desgranas/ como un rosario/ dentro de mí,/ muriendo" (Suárez, 2004: 43).

Ni la vivencia religiosa —que el rosario nos sugiere— ni la presencia de la muerte —que alude a la *petit morte* o triunfo de Tánatos sobre Eros en el momento del clímax sexual, y cuya significación George Bataille explicó en su obra *L'Erotisme* (1957)— daría un sentido último a los *procesos de descentramiento del falo* en el poemario. Más bien, concibo este sentido a partir de la extraña acción de *contar* —signada, además, en la serie numérica del 1 al 10 que titula progresivamente cada uno de los poemas—.

A la postre, el *conteo* de las gotas significa el carácter parcial, descentrado y sustituible del *falo*, o propiedad que éste tiene para simbolizar en relación con otras *partes* del cuerpo masculino (y del cuerpo femenino), que no sean el *pene*; éstas son las *partes* en las que se materializa finalmente el *efecto de sinécdoque* que he venido mencionado [ver nota 7]. La desarticulación de *una a una* de las gotas, que semeja un *desgranar* o *soltarse de las cuentas ensartadas de un rosario* [dle.rae.es] en los adentros de la hablante, connota los *cortes* que la escritura hace en la cadena del lenguaje articulada por el *falo*, y nos revela un cuerpo femenino que, en su interacción con el cuerpo masculino, se resiste a la coacción que esta cadena ejerce. Ese es el cuerpo al que Cixous se refiere cuando, escribiendo como una mujer, afirma: Mi cuerpo para-(el)-otro, al que anhelo, no lo es porque me hayan arrastrado por toda la cadena de sustituciones, que trae de nuevo lo que se sustituye a su objeto final (Cixous, 1976: 890).

De esta manera, el lenguaje de la poeta acarrea las palabras de Cixous cuando, al referirse a la *Mujer nueva*, ésta exclama: ¡Cuidado, amiga mía, del significante que te llevaría de vuelta a la autoridad de un significado! Como si hubiese seguido esta advertencia de la filósofa, ella no se ha dejado llevar por la línea del orden que los policías del significante supuestamente conocen, ni asignar, por la fuerza del engaño, a "un preciso lugar en la cadena que siempre se forma para el beneficio de un significante privilegiado"; en todo caso, la poeta, como la *Mujer nueva,* "[salió] de los círculos sin permanecer dentro del cierre psicoanalítico": "[echó] un vistazo a su alrededor, ¡y luego [cortó]!" (Cixous, 1976: 892). Esto es, cortó-soltó-desensartó-desgranó la cadena del lenguaje falogocéntrica.

Conclusiones

En mi análisis de los procesos de *descentramiento del falo* en *Poemas del insomnio (después del vino)* he expuesto cómo el significante posee la capacidad de simbolizar en relación con diversas partes de los cuerpos, cuyo efecto ha sido el cuestionamiento de su función como centralizador y totalizador del lenguaje y del cuerpo, de tal manera que las corporeidades femenina y masculina cesan de encarnar el falo como su única fantasía transferible del deseo.

He explicado cómo el impulso metonímico de la escritura de la poeta contribuye a la descodificación del carácter parcial, descentrado y sustituible del *falo*, por el cual éste posee la capacidad para simbolizar en relación con otras partes del cuerpo que no sean el *pene*. En este sentido, la descodificación demuestra que puede modificarse el privilegio del significante, el cual éste ha desplegado en el orden simbólico masculino a lo largo del tiempo, y que la sexuación no es el efecto de una elección de goce relativa al falo, sino que se hunde en las raíces corporales de la subjetividad.

Mi análisis ha respondido afirmativamente a la pregunta retórica que Jane Flax hizo a la obra de Freud y Lacan, en estos términos: "Si la madre [la mujer] carece de falo [/pene], ¿por qué [el falo] no puede al menos propagarse a través de ella?" (Flax, 1995: 90); en efecto, he mostrado que el falo puede propagarse a través de la mujer —y del hombre— por medio de *la caricia* que rige las economías libidinales de *lo regalado* y *lo propio*, como espacios de recepción y receptividad que distinguen la *otra bisexualidad*. Partiendo de las interacciones de estas economías, he recurrido a la *figura de la dualidad* y a la *figura del ensamblaje*, para subrayar que la identidad se configura en la escritura sin que el género sea la consecuencia del sexo y que, como consecuencia de esto, esta escritura cuestiona el imaginario masculino basado en el concepto de *propiedad,* promoviendo un imaginario femenino basado en el concepto de *proximidad*.

He coincidido con el interés de las pensadoras feministas en desmontar el falogocentrismo en cuanto un sistema de pensamiento articulado en torno a ley del Logos y a la ley del Falo, porque este sistema impone una posición de subordinación a la mujer. De aquí que me haya

interesado en revelar los procesos de la escritura que en el poemario enfatizan en la *diferencia sexual*, como el terreno donde la poeta logra desarticular la economía cultural de la *oposición sexual* en la cual se apoya ese sistema —esto es, la economía de parejas duales, jerarquizadas e irreconciliables, que se fundamenta en *la* pareja Hombre/Mujer—.

A fin de cuentas, en la poética de Carmen Cecilia Suárez, la materialidad concreta del cuerpo femenino deviene como una fuerza contra-discursiva de resistencia, que la despoja del esquema morfológico de carácter androcéntrico. Utilizando la esfera sexual-sensible-corporal, la poeta desarma la dualidad jerárquica Hombre/Mujer —y por tanto todas las dualidades jerárquicas que en el universo poético se desprenden de ella—, de tal forma que esa esfera adquiere un carácter multidimensional.

De aquí que el cuerpo femenino se constituya como un todo compuesto de partes que en sí mismas son todos, las que ocupan una posición de relé —o suerte de corriente alterna que permite regular y dirigir una corriente principal— desde la cual dejan de ser un conjunto de faltas que no pueden ejercer apropiadamente el falo. Al contrario, estas partes forman un potente ensamblaje compuesto de "carnes", "pelo", "lengua", "vagina" [poema 1], "lengua" [poema 2], "caderas" [poema 4], "adentros", "senos", "pezones" [poema 5], "clítoris", "piernas" [poema 6], "labios-boca de arriba", "labios-boca de abajo", "lengua roja", "cavernas tibias" [poema 7], "entrañas" [poema 8], "mente" [poema 9], "adentros" [poema 10]. En resumen, éstas son las partes del cuerpo de la mujer, que se configura como la "erogeneidad de lo heterogéneo" (Cixoux, 1976: 889) en *Poemas del insomnio (después del vino)*. [Las traducciones de las citas cuyos textos están en inglés son mías].

Referencias bibliográficas

Balza, I. (2011). Ética corporal y sexuación: plasticidad y fluidez en el sujeto del post-feminismo. En*: Estudios Feministas*, 19 (1), pp. 21-33.

Benjamin, J (1986 [1981]). A Desire of One's Own. Psychoanalytic Feminism and Intersubjective Space. En: T. de Lauretis (ed.), *Feminist Studies/Critical Studies* (pp. 78-101). Bloomington, Indiana: Indiana University Press.

Birulés, F., y Fuster Á. L. (2010). Prólogo. En: L. Irigaray, *Ética de la diferencia sexual* (pp. 13-28). Castellón: Ediciones Ellago.

Braidotti, R. (2004). *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómade.* Barcelona, España: Gedisa.

Butler, J. (2001 [1990]). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad.* México: Paidós.

Butler, J. (2002 [1993]). El falo lesbiano y el imaginario morfológico. En: J. Butler, *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo* (pp. 95-142). New York. EE. UU.: Routledge.

Cixous, H. (1986 [1975]). Sorties. En: H. Cixous, *The Newly Born Woman* (pp. 63—132). Minnesota y Manchester, EE. UU.: University of Minnesota Press y Manchester University Press.

Cixous, H. (1981 [1976]). Castration or Decapitation? Trad. Ennete Kuhn. En*: Journal of Women in Culture and Society,* 1 (7), pp. 36-40.

Cixous, H. (1977). *La Venue a l'écriture*. París, Francia: UGE.

Cixous, H. (1976 [1975]). The Laugh of Medusa. Trad. Keith Cohen and Paula Cohen. En: *Journal of Women in Culture and Society*, 4 (1), pp. 875-893.

Chisholm, D (1994). Irigaray's Hysteria. En: C. Burke, N. Schor y M. Whitford (eds.), *Engaging with Irigaray: Feminist Philosophy and Modern European Thought* (pp. 263-283). New York, EE. UU.: Columbia University Press.

Flax, J. (1995). *Psicoanálisis y feminismo: Pensamientos fragmentarios.* Madrid: Cátedra.

Guerra, L. (2007). *Mujer y palabra*: *Fundamentos teóricos de la crítica feminista*. México D.F.:

UNAM, Programa Universitario de Estudios de Género.

Haraway, D. J. (1995 [1991]). *Ciencia, cyborgs y mujeres*: *La reinvención de la naturaleza*. Madrid, España: Cátedra.

Irigaray, L (2007) [1974]). *Espéculo de la otra mujer*, Madrid, España: Akal.

Irigaray, L. (1993b [1987]). The Universal as Mediation. En L. Irigaray, *Sexes and Genealogies* (pp. 127-149). New York, EE. UU.: Columbia University Press.

Irigaray, L. (1993a [1984]). The Fecundity of a Caress. En: L. Irigaray, *Ethics of Sexual Difference* (pp. 125-149). Ithaca, NY: Cornell University Press.

Irigaray, L. (1992). *Yo, tú, nosotras.* Madrid, España: Cátedra.

Irigaray, L (1985) [1980]. El cuerpo a cuerpo con la madre. Trad. Mireia Bofill y Anna Carvallo. En: *El cuerpo a cuerpo con la madre. El otro género de la naturaleza. Otro modo de sentir* (pp. 5-18). Barcelona, España: la Sal, edicions de les dones.

Irigaray, L. (1985 [1977]). *This Sex Which Is Not One*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Kristeva, J. (1974). *La revolution du langage poétique*. París, Francia: Seuil.

Lauretis, T de. (2000). Tecnologías del género. Trad. María Echániz Sans. En: *Cuadernos Inacabados,* número 35 (pp. 33-69). Madrid, España: Ediciones horas y HORAS.

Mizhari, I. (1995). La poesía erótica de Laura Victoria. En: M. M. Jaramillo; B. Osorio; A. I. Robledo (comp.), *Literatura y diferencia* (pp. 114-130). Medellín y Bogotá, Colombia: Editorial Universidad de Antioquia y Ediciones Uniandes.

Moi, T. (1988). *Teoría literaria feminista.* Madrid, España: Cátedra.

Rich, A. (1976). *Of Woman Born*: *Motherhood as Experience and Institution*. New York, NY: W.W. Norton.

Rozo-Moorhouse, T (1995). Feminismo, conjuro y erotismo en tres poetas contemporáneas colombianas: Guiomar Cuesta Escobar, Amparo Romero Vásquez y Mónica Gontovnik. En M. M. Jaramillo; B. Osorio; A. I. Robledo (comp.), *Literatura y diferencia* (pp. 103-129). Medellín y Bogotá, Colombia: Editorial Universidad de Antioquia y Ediciones Uniandes.

Suárez, C. C. (2004). *Poemas del insomnio (después del vino*). Bogotá: La serpiente Emplumada.

Whitford, M. (1991). *The Irigaray Read*er. Oxford, UK and Cambridge, USA: Blackwell Publishers.

Sitios web

Suniga, N. C. (2015). El falo en disputa. Judith Butler, lectura crítica de Jacques Lacan. En: *Diferencia(s), Revista de Teoría Social Contemporánea* [en línea], 1, pp. 64-86. Consultado el 15 de septiembre de 2019. Disponible en www.conicet.gov.ar/handle/11336/70330?show=full.

Luz María Betancourt Aduén

Colombiana-estadounidense. Doctora en filosofía, en el Departamento de Lengua y Literatura Hispano-Brasileras por la Escuela de Graduados de la Universidad de la ciudad de Nueva York. Investigadora independiente en las áreas de los estudios de género y de las literaturas femenina y lésbica colombianas. Líneas de investigación: estudios de género, teoría feminista en sus intersecciones con la noción de la diferencia sexual en la escritura, las construcciones culturales de la sexualidad dentro del sistema sexo/género, las teorías de la performatividad, los feminismos negros y de las mujeres de color, los feminismos lesbianos y queer y las figuraciones de la subjetividad posfeminista.

Correo electrónico: luz.bet2@yahoo.com

Recibido: 12/12/19
Aprobado 12/06/20



Pienso en ti | de Ana Ma. Vargas Velasco