



De la Aporía en Femenino o el movimiento del cuerpo crítico de Femina Faber.

Vanessa Vilches Norat

0. Método de lectura

Una cita de Lezama abre el libro *Femina Faber*: “Estoy mirando tu pregunta preferida”, como si antes que nada fuera la pregunta¹. Se trata entonces de leer preguntando, es la posición crítica la que se privilegia aquí. Aún no sé cuál es mi pregunta preferida ante *Femina Faber*, pero este escrito quiere reconocerse dentro de esta cita, es decir, quiero leer preguntando.



José Lezama Lima

0.1 Lectura

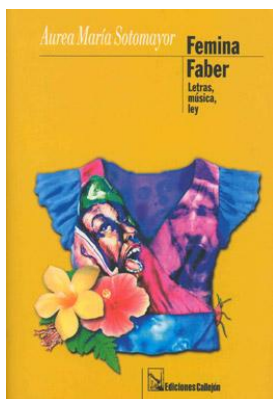
Nunca hay que preguntarse qué quiere decir un libro, significado o significante, en un libro no hay nada que comprender, tan sólo hay que preguntarse con qué funciona, en conexión con qué hace pasar o no intensidades, en qué multiplicidades introduce y metamorfosea la suya, con qué cuerpos sin órganos hace converger el suyo.

Deleuze y Guattari.

Femina Faber es un libro que comienza, si queremos creer en el origen, como un nolibro, es decir, este libro se publica diseminado a lo largo de quince años si recorremos la cronología de la publicación de estos veinte ensayos de tema variado que se publicaron en su primer momento en diferentes revistas y libros, desde 1987 al 2002. Entonces, el acto totalizador del libro, ese intento posterior de publicarlo como un cuerpo entero a ser leído entre dos tapas, es para mí la primera marca del libro, es decir ese primer escape, interesante por demás, que recoge la intención de la autora de “prefigurar la utopía del acto, de otro umbral” (p.12) con una nueva organización, que obedece a un título: *Femina Faber*.

¹ Áurea María Sotomayor, (San Juan: Ediciones Callejón, 2004): p.7. En adelante las citas textuales se indicarán entre paréntesis.

El libro de Áurea María Sotomayor se propone como un cuerpo crítico que se ramifica en tres. Los veinte ensayos sobre actos estéticos variados (literatura, danza, pintura, filosofía, performance, música, cine) se organizan bajo tres apartados: *Femina*, prismas, haceres. El rizoma aparece como una figura que atraviesa el modo de lectura del texto, tropo recurrente en la obra de Áurea y que en este libro inscriben la diseminación como acto de lectura². Esos tres tallos, que se multiplican por tres y así sucesivamente sufren la suerte de diseminarse, como las rosas del poema “Cada” de Che Meléndes en el que las rosas como los signos se desplazan y multiplican al infinito (Una soledad frágil como un puente/ se tiende entre la rosa i esa rosa,/desatando otra rosa incandescente/que en su palpitación casi las rosa./ De la rosa esas rosas ingredientes/ formulan otras tres, i esas presienten/ otras, i esas susesibamente...)³. Porque escribir es sobre todo leer, leerse y dejarse leer. Los actos de lectura/escritura tienden puentes entre tantas rosas. Leer a Áurea es rozar a otros que atraviesan a otros (Borges, Sor Juana, Lispector, Artaud, Irigaray, Báez, Gómez Peña, Kafka, Benjamin, Eltit, Luis Rafael Sánchez, Ramos Otero, y así sucesivamente) Una suerte de rizoma, un tallo subterráneo, es la escritura-lectura que aquí se convoca. Un rizoma al cuadrado se quiere dejar leer en *Femina Faber*.



Quiero quedarme en el título, en el marco del “cuadro azul” que quiere ser el libro de Sotomayor. Porque el título pretende siempre convocar un punto de partida, que a la vez, es un punto de fuga, para la lectura que precede; el título quiere situar al lector desde un marco, proponerle a éste un lugar de mira. *Femina*, es la palabra latina que llama a la mujer, *faber*, es el adjetivo masculino para “hecho con ingenio”, “lo primorosamente hecho” o el sustantivo masculino para el artesano, el artífice, el “faber fabri” es, por ejemplo, el obrero artesano⁴. El femenino sería fabra. Pero *faber* es también la raíz de la palabra fábrica que da en español, fábrica, taller, la acción de trabajar artísticamente, confeccionar. Me gustaría relacionar el título con este sentido figurado que acentúa la artificiosidad de la obra, lo fabricado, lo bien urdido, la maquinación, la

astucia. *Femina Faber*, traduzco: lo hecho por mujer, lo fabricado por mujer y también, la mujer que hace, la hacedora (parafraseando Borges). Lo cierto es que todas esas acepciones se multiplican en el texto, a partir de la traducción del hacer por escribir y leer. Entonces, la figura crítica que se construye en este texto se propone como la que hace escribiendo. Una de las ecuaciones más importantes para el libro sería la siguiente: la escritura es un hacer, es una fabricación, es un acto performático que se entronca de manera directa con el dictum del discurso legal, con la voz musical, con el cuerpo como pasión. El cuerpo crítico que se nos propone entre esas dos tapas, quiere leerse como lo fabricado por mujer, marcando una diferencia, punteando el corpus, la obra, con el femenino. Así señala la escritora en ese prólogo que llama prótesis, y no pasemos por alto la palabra escogida, prótesis (que es la parte que se le añade a un cuerpo en sustitución de otra, como si el corpus crítico sustituyera otro cuerpo):



² Ver su poemario *Rizoma*.

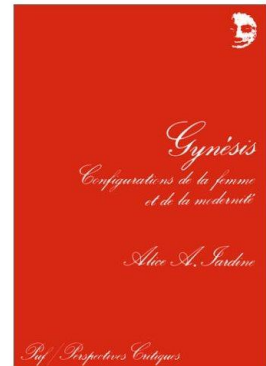
³ *La casa de la forma*, (San Juan: Gráfica Metropolitana y Tayer, segunda edición, 1996): p.96.

⁴ Agustín Blánquez Fraile, *Diccionario Latino-Español*, (Barcelona: Editorial Ramón Sopena, quinta edición, 1975). J. Corominas, *Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana*. (Madrid: Gredos, 1954).

“Femina Faber, como indica el título, es lo que hace la mujer; viene de una reflexión sobre lo que es ser escritora, sobre mi ubicación en el espacio teórico literario que me ofrece el país. Es, además, el acto de ser mujer, la acción que me construye. Salir del libro como posibilidad; del marco que rodea el cuadro azul. Exponerse” (13).

De la cita me interesa, por un lado, el lugar escogido por la crítica, su ubicación como escritora en este país. La marca de género en el acto de habla en este lugar que nos ocupa: el discurso puertorriqueño. Por otro, esa segunda parte de la cita: “el acto de ser mujer, la acción que me construye. Salir del libro como posibilidad; el marco que rodea el cuadro azul. Exponerse”. Se deja leer en esta cita que para quien suscribe, ser mujer es un acto, un acto constructor de significados, pero también es una marca, es una huella que preexiste la escritura y que la hace salir del libro, que la lleva a salirse del marco (ese cuadro azul), la lleva a la pasión, a exponerse. Leamos aquí la contradicción aparente, el salir del libro la lleva al libro, es el marco lo que enmarca el adentro y el afuera, y por lo tanto sirve como umbral al cuadro azul y a lo que está afuera del marco. ¿Cómo salir del libro desde el libro? No sé si es esta mi pregunta preferida, entre las muchas que me hice al leer *Femina Faber*, (así que no la mires todavía, Áurea). ¿Cómo hacer un libro desde su afuera, desde el marco? El exponerse, se ve en esta cita en el afuera. Por supuesto, exponerse es hacerse evidente, sacarse, pero, ¿y lo que está dentro de ese cuadro azul?

Como pienso que la diferencia sexual se da a leer, que no existe en sí misma, que está para ser interpretada, escojo la posibilidad de leer el título de la siguiente manera: Una hacedora construye un cuerpo (femenino) crítico en relación con tres pasiones: las letras, la música y la ley. Una hacedora piensa que su cuerpo crítico se diferencia en la diferencia sexual. Una hacedora se quiere ubicar como crítica literaria, desde el femenino. Y también, una hacedora se fabrica femina en su hacer. Entonces parecería que hay un asedio a tres espacios en femenino, como si la *femina fabra* y la *femina lectrix* que supone la escritura de este libro fuera un gynema, un efecto de lectura y escritura, un aparato deconstrutor de arte. Uso aquí el término gynema como lo hace Alice Jardine en *Gynesis: Configurations of Woman and Modernity* para llamar al uso de “la mujer” o “lo femenino” como espacios desde los cuales deconstruir el pensamiento filosófico metafísico y construir una lógica alterna⁵.



Así funciona en la teoría de Luce Irigaray, fundamental para la lectura de Sotomayor, quien sobre todo en *Espéculum de l'autre femme* y *Ce sexe qui nest pas un.*, intenta desbancar la construcción binaria de la filosofía metafísica occidental en su análisis de la escritura de Freud, Aristóteles, Kant, Descartes, Hegel, entre otros, para señalar que en la cultura occidental la mujer está fuera de la representación y que la diferencia se percibe como ausencia o como

⁵ (Ithaca y Londres: Cornell University Press, 1985).



negación de lo masculino⁶.

Parecería que Áurea toma el espejulo, ese instrumento destinado a dilatar concavidades del cuerpo humano con objeto de examinar su interior, que le brinda esa otra femina, Luce Irigaray para en lenguaje, que para ella es sobre todo voz, examinar esos múltiples cuerpos estéticos que aparecen en su libro.

Espéculo

La escritura es un cuerpo (femenino) en el caso de este libro de Sotomayor. En el ensayo: “La escritora y la verdad: de la igualdad como derecho universal a la singularidad de la diferencia” Áurea María Sotomayor encara un personaje femenino, la escritora, a otro personaje femenino, la justicia, para reflexionar sobre su lugar como escritora. Señala que, a diferencia de Luce Irigaray, no cree que el discurso de una escritora difiera del de un escritor. Piensa, andando el camino trazado por Virginia Woolf, que las condiciones materiales de producción y recepción de la obra entre el escritor y la escritora difieren⁷. Propone la voluntad de marcar la diferencia como posibilidad de la escritora: “La decisión de subrayar esa diferencia en el plano del discurso (ya sea desde la forma como desde sus contenidos) es una de las opciones válidas de esa escritora”. (149) Entonces el título *Femina Faber* y su prólogo inscriben la voluntad de la escritora de dejarse leer a partir de la diferencia, de proponer el acto de lectura y escritura desde el *femina*. Veo asomarse la contradicción aparente: ¿El *femina* hace diferente el hacer?, ¿Qué hacer con ese cuerpo crítico sexuado? ¿Es una opción?, como lo propone la última cita de Sotomayor o ¿es un espacio inescapable, algo que preexiste al decir de la femina? ¿En el libro habla/escrbe una mujer (crítico)? ¿Se hace a partir de la diferencia? ¿Habla como mujer, en lugar de ella? ¿Está hablando diferente por opción crítica?

Este libro es una especie de defensa del cuerpo crítico en femenino, o por lo menos yo lo leo así. De aquí la importancia que tiene la obra de Sor Juana Inés de la Cruz en él. No es casual que Sor Juana junto a Borges se coloquen en el pórtico de este edificio crítico que es *Femina Faber*. Como latinoamericanista podría parecerme evidente, ambas son figuras seminales en la literatura latinoamericana; Borges, por su defensa a la autonomía del arte, Sor Juana por su defensa a la posibilidad de la mujer intelectual. El texto de Áurea María Sotomayor resume, queriendo y sin querer, estas dos posturas; viene a ser una defensa de la autonomía del acto estético, de aquí su intensa preocupación por la hechura retórica de los actos estéticos que analiza, y su defensa de la posibilidad de un intelectual en femenino. La femina hacedora fabrica en la palabra y construye la lectura como una acción. Entonces, derecho y literatura, pasiones de la escritora, se imbrican en este performance, en



⁶ Gillian C. Gill, trad. (Ithaca y Londres: Cornell University Press, 1985). (Paris: Editions de Minuit, 1977).

⁷ Ver, *A Room of One's Own*, (London: Harcourt Brace Jovanovich, 1929).

este litigio que quiere ser el libro. Ello explica la obsesión crítica del libro de comparar y cuestionar el discurso legal y el literario en los textos, en los actos de habla, en la posición marginal de los personajes y en la posibilidad de consignar la literatura o el acto estético como el espacio de consuelo, de resistencia y deconstrucción de la víctima, en su análisis.

Hay un eco muy fuerte de Juana de Asbaje en la obra de Áurea María Sotomayor. Me imagino a Sor Juana hablándole al oído a la escritora y ésta atenta al sonido perfecto, a la música del silencio de la monja: “El arte de escribir consiste en crear el espacio perfecto, la acústica exacta para que el silencio detrás de las palabras se manifieste” (151), esta cita de Sotomayor toca la música del silencio de Sor Juana según lo consigna en su magnífica *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, cuando le señala a su censor, Fernández de Santa Cruz: “...para que se entienda que callar no es saber decir sino no caber en las voces lo mucho que hay que decir”⁸. Una especie de narración de la inclinación a la escritura subyace el texto de Sotomayor, así como hay una narración de la inclinación al saber en la carta de Sor Juana. Para Sotomayor “el discurso de una mujer se constituye sobre la infracción social de romper el silencio”(151), entonces *Femina Faber* puede leerse como la defensa del decir, del decir mujer, del escribir mujer, y por qué no, del hacerse mujer escribiendo. El libro es una escritura sobre las transgresiones que supone el hacer/escribir/leer en *femina*.

Si para Sor Juana Inés de la Cruz, nos dice Sotomayor en el ensayo “La réplica a las voces de los padres”, ser letrada supuso “el sacrificio de ‘negociar’ el cuerpo a cambio de la letra”(49) para Áurea María, ser letrada es proponer el cuerpo como espacio de la letra. Asistimos entonces a una corporización del intelecto en este *Femina Faber*, y es el cuerpo una especie de arco que tensa lo sentido, que se arquea ante lo sentido y lo trasmuta en escritura. Como si el cuerpo fuera el lugar del acontecer de la palabra. Entonces, ¿no parece una opción la escritura en *femina*? ¿Hay un cuerpo que dicta la palabra en *femina*? Parece ser ésta mi pregunta preferida.

El cuerpo es un tropo fundamental a este decir. Si como se arguye en el ensayo “Cuerpo Caribe: entre el performance, la poesía (y el tono...su esplendor)”: “el cuerpo es coyuntura o medio para fijar en la memoria una situación efímera” (226), se retoma la imagen del cuerpo (femenino) como espacio de inscripción de lo indecible. Este libro, como un performance imposible, es el lugar favorito de esa inscripción, es el sonador de la música. “Escúchame, pues, con todo tu cuerpo” (91), repite con Lispector, Sotomayor. ¿Qué será escuchar con tu cuerpo? ¿Saber de antemano que el gozo no tiene nada que ver con el entendimiento? ¿Saber que la música y el oído, y el cuerpo que escucha no tiene que entender? ¿Que el cuerpo no razona o que comprende de otra forma más pegada a un gozo y un oído musical? ¿Que para leer hay que tener un oído musical?



En otro momento señala: “Si el cuerpo es coyuntural, porque es el espacio salvaje donde se debate de forma irresoluble la indiferencia entre lo privado y lo público, lo decible y lo indecible, el afuera y el adentro, es porque yo también quiero que el roce y la caricia sean lugares

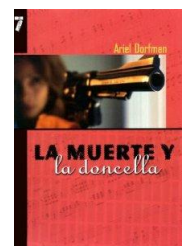
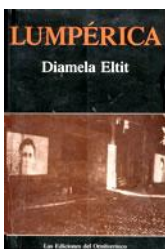
⁸ *Obras Completas*, Tomo IV, Edición y notas de Alberto G. Salceda (México:FCE, 1957) p. 442.

privilegiados de mi análisis” (111). Ella es una crítica que siente en el cuerpo y luego es(cribe). La crítica la precede el sentir del cuerpo, eso dice Sotomayor. Habría que retomar el cuerpo en la crítica y hacer crítica sobre los corpus de Sotomayor. Aquí el cuerpo es el de las palabras, sobre todo, “de palabras alumbradas por el deseo como otro espacio de la subversión”. Por eso la verbalización del cuerpo adquiere una importancia mayor en el libro, ya sea a través de la discusión del performance en los espectáculos de Gómez Peña, en la narrativa de Diamela Eltit, en la dramaturgia de Artaud o a través de la discusión de la voz en la poesía, de la mano que pinta y el ojo que mira en la pintura.

Me atrevería a sugerir que quizás la palabra cuerpo es la más recurrente en el texto. Un cuerpo en exceso y exceso de corporalidad, con muchas lenguas, muchos ojos, un sistema nervioso y sensorial que mina y desborda las posibilidades de ese otro cuerpo que en palabra, en lenguaje quiere dar cuenta de lo leído como experiencia sentida es el libro que nos ocupa. Porque en este corpus que se crea hay un poco de esa economía libidinal llamada barroca, la del exceso, la del derroche del lenguaje en función del placer que brinda el derroche mismo, y que Sotomayor interpreta como un hacer femenino, cuando estudia la escritura de Lispector e Irigaray, como un hacer transgresor cuando escribe sobre Eltit y Gómez Peña y como un hacer caribeño, cuando lee los textos de Glissant, Walcott y Sánchez. Puede verse en *Femina faber* un juego incansable con el lenguaje, con su sonido, con su música, como si el texto sufriera, en el mejor sentido de la palabra (la de sufrimiento como pasión) el lenguaje en su exceso. De aquí la hermandad con la poesía de este discurso crítico, de aquí sus páginas como una piel que inscriben la excesiva cifra de lo inapalabrable.

El libro de Sotomayor juega con la imposibilidad como figura, con lo indecible, llamado y problematizado de muchas y variadas formas a través de todo el libro: música, derecho, literatura, palabra, pintura, manzana, cuerpo, sentido, performance, umbral, ventana, otredad, exceso, memoria, temblor lírico, femina faber. Nos detenemos frente al abismo una y otra vez, en el intento de su traducción en la escritura crítica, y, a diferencia de Áurea, pienso que todo discurso es de alguna forma una traducción y la crítica no escapa a la imposibilidad de la traducción. Estimo la traducción como una de las fabricaciones más necesarias, más imposibles, más generosas y a la que le estoy inmensamente agradecida. “Escribir es escuchar la música de fondo y leer es suplir los espacios en blanco. Leer es hacer espacio entre el murmullo de la música de fondo”(190) cito a Áurea. La música, el cuerpo, la escritura, el arte son prismas que sólo pueden asomarnos al temblor lírico, a la locura de la luz, al instante de la muerte.

En la continua comparación que se establece en el texto entre el discurso legal y el discurso literario, Sotomayor propone lo que constituye para mí la aporía que funda su relato crítico. Cito del ensayo “(Estar) justo en el umbral de la memoria: la violencia fundadora de la víctima en *Lumpérica* de D. Eltit y *La muerte y la doncella* de A. Dorfman”: “Es precisamente en esa coyuntura del dintel que la literatura (o el acto estético) consuela a la víctima, ofreciéndole una lengua más plural, un habla liberada de las restricciones que el procedimiento judicial impone sobre el lenguaje, sus usos y sus turnos.”(70) Es decir, el acto estético se interpreta en este texto como un espacio consolador para la víctima porque puede ofrecerle lo que el discurso legal no puede: “una lengua más plural, un habla liberada de las restricciones”(70). Este es, a mi ver, uno de los



planteamientos fundamentales del libro y, a la vez, uno de lo más debatibles. ¿Es posible que la representación estética, lo que así llamamos, pueda de veras ofrecer consuelo a la víctima? ¿Se hace una suerte de justicia en lo estético? ¿Es capaz la literatura de recoger mejor el discurso de la víctima, del marginado? Nos colocamos nuevamente en el umbral de lo indecible en que la autora nos ha puesto desde el inicio de su hacer crítico, visto en el título. Si bien comparto la idea a la que se suscribe Sotomayor de que la literatura, esa extraña institución llamada literatura (uso la frase de Derrida), se relaciona en occidente con la autorización de decir cualquier cosa, con el poder investido al escritor de decir lo que quiera resguardado por la misma institución literaria, por otro lado, disiento con Sotomayor, pues todo acto estético, por discursivo, no escapa, no puede escapar de la representación, no importa el lenguaje o el medio que sea⁹. Por eso pienso que Damiela Eltit no puede, aunque intentase, recoger “el habla natural del Padre mío” (96), como lo propone Sotomayor en el ensayo en que discute la novela *El Padre mío*, “Tres caricias: una lectura de Luce Irigaray en la narrativa de Diamela Eltit”. Si quien se convoca en el Yo del discurso de la novela es el vagabundo chileno, llamado el Padre mío por la autora de la novela, ese Yo es la transcripción que hace la **escritora**. La figura de la escritora no desaparece en el texto que produce Eltit, el oído que recoge esa habla se transforma en escritura. La escritora recoge, selecciona y escribe ese habla marginal, esa otredad. El paso a la escritura tiene un precio. El Yo que aparece en el *Padre mío* no marca la presencia del vagabundo, sino precisamente su ausencia, como lo señala Eltit en su Prólogo; esa voz no es presencia, es siempre ausencia¹⁰. Queremos que el acto estético nos consuele, y de alguna forma lo hace pues es él un intento de encontrar un umbral desde el que sea posible una “mejor representación”, encontrar un prisma para el hacer estético. Yo también añoro esa posibilidad, yo también quiero ser hacedora de ese lugar, sin embargo, tengo que reconocer que es imposible, que es un umbral intraspasable. Pienso que en esa imposibilidad se instala precisamente la belleza del acto estético.

Si ser víctima es en *Femina Faber*: “...inagurar otro espacio para nombrar y ser nombrado. Un espacio de resistencia y deconstrucción” (72), entonces, en este libro el artista, el poeta, el performer, la escritora, la pintora, la crítica, puede acceder en su hacer a la víctima, al marginado, acceder al umbral, abrir una ventana, salir del libro. Abordamos lo inabordable; abordamos, entonces, el hacer en palabras como una aporía, abordamos el *Femina Faber* como la pasión de esa aporía, y recordemos que la pasión siempre testifica. La aporía es una pasión, una hermosa pasión, así lo propone Jacques Derrida, oigamos: “no saber a dónde ir, del no pasar o más bien, de la experiencia del no pasar, de la prueba de lo que sucede, pasa y apasiona en ese no pasar, paralizándonos en esa separación de una forma no necesariamente negativa: ante una puerta, un umbral, una frontera, una línea o, sencillamente, ante el borde (del otro) o el abordar el otro como tal”¹¹.

⁹ Ver, “This Strange Institution Called Literature”, *Acts of Literature*. Derek Attridge, ed. (New York: Routledge, 1992), pp.33-75.

¹⁰ Escribe Eltit: “La publicación de este libro me permite compartir su peso, dejar abiertas otras identificaciones. Me permite, especialmente, diluir su ausencia”. *El Padre mío*, (Chile: Francisco Zegers Editor, 1989) p. 18.

¹¹ Aporías. Morri-esperarse (en) <<los límites de la verdad>>. Cristina de Peretti, trad.,(Barcelona: Ediciones Paidós, 1998), p. 1.