



# << ¿Qué quiere el puñal? >>

(Una reflexión en torno al último libro de la poeta y crítica Aurea María Sotomayor: *Femina faber: Letra, música y ley* de Aurea María Sotomayor)

Mara Negrón

*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.  
(Prólogo, p. 13)

Formularé una pregunta que podría parecer haber caído en desuso después del postestructuralismo y de la deconstrucción del falologocentrismo. Sin embargo, propongo que intentemos sopesar la pregunta en su forma interrogativa una vez más. Cuando hablo de sopesar, pienso en uno de los símbolos de la justicia: la balanza. Hagamos un ejercicio que implica el juicio, la decisión. No es evidente. ¿“*Femina faber*”, preguntaré a Aurea María Sotomayor, qué es lo que hace la mujer? No demos por sentado que sabemos qué es lo que hace la mujer. La contestación, no tan evidente, que deducimos de esta proposición es que la mujer escribe. Escribir: ¿es eso lo que ella hace? ¿O es en ese hacer que se hace la mujer? ¿Mas son sustituibles estas dos categorías: mujer, escritora? No estemos tan seguros. Entramos así en un entramado que es el que se decide de formas muy diversas en el libro *Femina faber*, en el cual se superponen todas las categorías que constituyen la ficción de la institución literaria. Entre ellas encontramos dos de las más originarias: ¿qué es un autor? y ¿qué supone el ejercicio crítico? Si “*je suis un autre*”, como dice Rimbaud (frase que aparece citada en uno de los textos de Diamela Eltit leídos por Aurea María Sotomayor), entonces quién escribe cuando yo escribo. ¿Quién firma mis textos? ¿Dónde se juega la diferencia sexual en el acto



Arthur Rimbaud



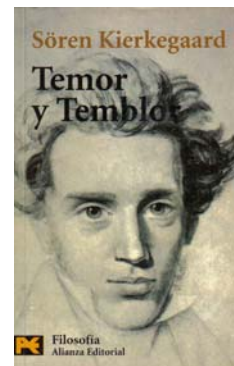
“*Mme Bovary cést moi*”

de escribir? *Femina faber* nos convoca a pensar otra vez en esas conjeturas indecidas para la crítica literaria que, a partir de los años sesenta, tuvo que hacer entrar el cuerpo, la sexualidad y la diferencia sexual en la escena de la escritura y de la lectura. La crítica literaria inauguró un nuevo espacio al tener que considerar el problema de la subjetividad y el lenguaje más allá del sexo aparente de un autor, y a la misma vez reexaminar su lugar. Textos firmados por una mujer, personajes femeninos en textos firmados por escritores, o personajes masculinos en textos de escritoras, todo ello supone que el cuerpo es la experiencia de una discontinuidad, de un desdoblamiento, de una alteridad, de una no presencia que se escribe especularmente a través de un sistema de representación que es la lengua o las lenguas. El género, el sexual o el literario, se hace en una lengua. Desde el siglo diecinueve la crítica leía con curiosidad la declaración de un Flaubert diciendo “*Mme Bovary c’est moi*”. ¿Cierto o no? ¿Le creeremos a Flaubert cuando nos dice que una estructura del lenguaje, es decir, un personaje femenino, es él? ¿Sí y no? El borde es muy fino pues estamos decidiendo entre el afuera y el adentro de la literatura. El acto de escritura sucede en un cuerpo finito pero lo excede. Tratemos de cortar entre el adentro y el afuera de la literatura.

Entonces, ¿sería lo mismo preguntarse qué es lo que hace la escritora? La mujer no nace mujer, se convierte en mujer, es decir, se hace mujer. Frase que podría parecer solamente beauvariana. Compliquemos los presupuestos. La mujer es un hacer. Fabricación sería pues su devenir mujer. No sería pues un dado, sino el espacio de una invención siempre por venir. No es algo que se es, sino algo que se piensa ser en un hacer. Si atendemos esta proposición que aparece en el prólogo del libro, podríamos decir que “mujer escritora” sería pues una posibilidad entre otras de ese devenir de la categoría. Mas no es cualquier predicado el que le estamos adscribiendo. Pues al hacerlo salimos de la naturaleza, y colocamos esa categoría en la cultura. ¿Cómo se fabrican esas categorías en *Femina faber*? ¿Dónde se coloca *Femina faber* para hacer lectura, para escribir? ¿Dónde se decide el acto literario para ella?

La voz firmante de estos ensayos críticos asume un lugar que yo calificaría de legal, como quien coloca el texto literario frente a la ley, como quien escinde el texto literario

entre ley y ficción para examinar el fundamento mismo de la autoridad discursiva, es decir, su misticismo. ¿Quizá de lo que se trate es de la autoridad de la lectora, de saber qué autoriza una lectura, qué la fundamenta, más que de cuestionar la forma del discurso legal? Creo que lo que se juega es la facultad de juzgar en cada lectura. ¿Cómo juzgar un texto literario, frente a qué hacerlo comparecer, es decir, hacerlo literalmente aparecer? La lectura de Aurea María Sotomayor es cortante, es punzante. Ella corta, decide, ella arma un relato persuasivo para juzgar la verdad o la verosimilitud de un texto literario, y oblicuamente nos muestra las tretas del discurso legal. De tal suerte que el texto literario, como literatura, pasa a ser el lugar de una operación de interpretación rigurosamente legal. Con ese propósito se invitan ante el teatro de la justicia otros interpretes de los discursos del derecho y / o la justicia: a Walter Benjamin en *Una crítica de la violencia* o a Jacques Derrida en *Fuerza de ley*. Mas hay otras figuras. En el ensayo que me interesará aquí, *Justicia poética: tres arcontes borgianos*, (yo decidí, corté en esta inmensa antología, asumiendo toda la responsabilidad del acto de lectura), también comparece Kierkegaard, de quien se lee sesgadamente *Temor y temblor*. Otras figuras literarias comparecen: por ejemplo, la de Kafka, recurrente, a través de un texto conocido: *Ante la ley*. A través de estos textos intentaré decidir entre derecho y literatura, sin embargo, no lo haré sin convocar otras escenas en las que la decisión justa está en juego. Insisto, se trata en esta antología de leer, de la lectora que es la poeta Aurea María Sotomayor que no ha cesado de leer para nosotros durante doce años, en una escena académica como la nuestra, en la que el acto responsable de lectura circula como una moneda falsa. Ella sin embargo se plantea cómo bien leer, cómo leer justo. Ella le pide al texto literario justicia.



Hagamos justicia a esta antología de ensayos que agrupa trabajos que se escriben en un periodo de tiempo extenso. El primer ensayo data de 1987, y se intercalan trabajos de fechas recientes. Ello da fe de la labor constante de la mujer escritora en esa tentativa de ubicarse “en el espacio teórico literario que [le] ofrece el país” así como lo explicita en su prólogo. *Femina faber: letras, música, ley* está dividido en tres secciones: *Femina*, que incluye ocho ensayos, *Prismas*, seis ensayos y *Haceres*, con seis ensayos. En ese corpus extenso yo seleccioné un ensayo que aparece colocado en la primera sección de *Femina*.

Esta sección de la antología está consagrada a la exploración de la articulación entre derecho y literatura. Citemos los títulos de los ocho ensayos que constituyen la primera sección: “Emma Zunz” y los azares de la causalidad (lectura y elaboración de la verosimilitud jurídica), La réplica a las voces de los padres: el caso Sor Juana Inés de la Cruz, La palabra prohibida es la fruta y el saber silenciado de Clarice Lispector, [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, Diatriba marina por Nietzsche, Tres caricias: una lectura de Luce Irigaray en la narrativa de Diamela Eltit, Justicia poética: tres arcontes borgeanas, La escritora y la verdad: de la igualdad como derecho universal a la singularidad de la diferencia. Hay dos ensayos que forman parte de la segunda y tercera sección respectivamente, cuyo tema los acerca del primer tópico. Estos ensayos son: Pecar de Kafka y Benjamin y Luis Rafael Sánchez y su maroma sin redes. La colocación de estos ensayos que tienen que ver con derecho y literatura se debe, a mi modo de ver, a la categoría «Femina», título que encabeza la primera sección.

La primera sección se ocupa más de figuras femeninas que son colocadas en instancias que tienen que ver con la ley, independientemente de la firma de los textos trabajados. Así podemos agrupar nombres femeninos de escritoras, de filósofas, y de



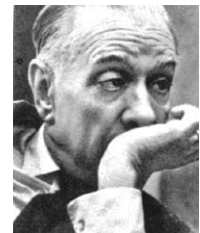
personajes: Sor Juana Inés de la Cruz, Clarice Lispector, Diamela Eltit, Luce Irigaray, Emma Zunz, la viuda Ching, Florentina. Entonces, en esta sección, *Femina*, se arma una lectura que tiene como su eje la construcción de los hechos, la verosimilitud del relato, y las maneras posibles en que la justicia imposible podría suceder. Esta sección de la antología explora pues un lugar difícil; la mujer frente a ley y su búsqueda de justicia. Yo no puedo hacer en este contexto, aunque debería, la larga historia occidental en la que la escena de la justicia hace comparecer figuras femeninas. Sin embargo, existe una relación entre lo maternal, los crímenes de

familia y la creación del primer tribunal de la historia. Esquilo dilucida esta relación a la vez que examina la diferencia entre venganza y derecho en su obra las Euménides.

Puesto que he privilegiado la articulación entre derecho y literatura, y que quiero dar cuenta de la estructura jurídica que anima la lectura de la que aquí firma, he escogido un

ensayo de la antología que se centra en tres textos de Borges. Creo poder, a través de él, dar a leer el lugar desde el cual esta *Femina* hace, o quisiera hacer justicia poética desde la literatura. *Justicia poética: tres arcontes borgeanas* reúne tres relatos: *Emma Zunz*, *La viuda Ching*, *pirata* y *Juan Muraña*. Este ensayo dice algo del origen de las lecturas en la antología así como de su estructura y su fundamento. El personaje de Emma Zunz es recurrente tanto como estructura discursiva analizada que como una figura de la justicia anhelada por la firmante de estos ensayos. De hecho, este relato de Borges abre el libro *Femina faber*. *Emma Zunz* es inaugural en *Femina faber*, en el ensayo que lleva como título “*Emma Zunz*” y *los azares de la causalidad (lectura y elaboración de la verosimilitud jurídica)*. Podemos por lo tanto atenernos a ese hecho concreto. Emma Zunz abre el libro, puesto que se le dedica el primer ensayo de la antología. *Emma Zunz* entonces sucede dos veces al menos. Digo que sucede al menos dos veces, pues la fuerza de la figura es tal, su manera de tenerse frente a la ley es tal, que quizá ese personaje, que hace alarde de la técnica de construcción de un relato verídico ante el derecho, nos diga algo de la manera de leer de *Femina faber*, y sea su personaje emblemático, como si Emma Zunz acompañara todas y cada una de las lecturas de esta antología. Ese relato o ese personaje inicia y obceca la confrontación entre literatura y derecho en el libro de Aurea María Sotomayor.

En el primer ensayo consagrado a este relato, “*Emma Zunz*” y *los azares de la causalidad (lectura y elaboración de la verosimilitud jurídica)*, se examina la verosimilitud del relato que para engañar a la justicia construye Emma Zunz. Ella quiere vengar la muerte del padre. Para lograrlo, se hace violar por un marinero. Luego mata a Loewenthal, a quien considera ser el asesino de su padre. Para el derecho queda la frase lapidaria de Emma Zunz: “El señor Loewenthal me hizo venir con el pretexto de la huelga... Abusó de mí, lo maté...” Hay un narrador que cuenta el hacer de Emma. Gracias a ese narrador la verdad de los hechos queda suspendida entre derecho y venganza. En su primera lectura, Aurea María Sotomayor concluye que “*Emma Zunz* es el relato de una persuasión” (p. 19). En su segunda lectura, afirma: “No son los hechos los que hablan, sino su organización y la interpretación que se haga de ellos” (p. 126). Tanto el relato de Borges como la lectura de Aurea María Sotomayor ponen de relieve la aporía del derecho: todo caso es fabricado, se fabrica.



Jorge Luis  
Borges

Aurea María Sotomayor en *Justicia poética: tres arcontes borgianos* pone a funcionar como en una suerte de Orestiada (como ya mencioné, la *Orestiada* de Esquilo cuenta la fundación del primer tribunal) tres relatos cuya primera parte sería *La Viuda Ching, pirata*, la segunda *Emma Zunz*, y la tercera *Juan Muraña*. En este último relato aparece una daga. La daga de Juan Muraña, es decir, el arma del marido desaparecido, servirá a la viuda, Florentina, la tía de Trápani, el narrador principal, aunque no es el único de ese relato, para matar a Luchessi. Luchessi es el desahuciador.

Comenta Trápani sobre la daga: “La daga era Muraña, era el muerto que ella seguía adorando” (p. 385). Podríamos concluir que la mano del crimen no es la de Florentina, esa tía “flaca y huesuda”, sino la del desaparecido que “la había trastornado”. Es él quien dirige la daga de



Florentina, así como en *Macbeth* de Shakespeare, Lady Macbeth dirige la de Macbeth. En ambas escenas, hay una diferencia entre el propietario del puñal y la mano. La mano que empuña el arma no pertenece al que realiza el acto. ¿Cuál es el sexo de esos puñales? En Shakespeare, dicho sea de paso, Lady Macbeth, que siente que su cuerpo está en contradicción con el acto, le suplica a los espíritus que le quiten su sexo: “Come, you spirits, that tend on mortal thoughts, unsex me here”. Así mismo ella dice preocuparse por Macbeth porque “it is too full o’ th’ milk of human kindness”. En esta obra, Shakespeare plantea el problema de “la naturaleza”. ¿Qué naturaleza trastorna el crimen? En el caso de Lady Macbeth, se trastorna su llamada “naturaleza maternal”. Dejemos sin embargo de lado esas manos y ese cuchillo shakespeariano criminal sediento de poder, en el que lo maternal y el crimen aparecen asociados y desfigurados, pues lo maternal, y la preciada leche, aparecen como lo que hay que extirpar para poder acometer el acto. Retengamos no obstante que el puñal no pertenece al que lo manipula, y que su economía fantasmal torna ambigua hasta cierto punto la metáfora fálica del puñal.

Sintetizaré tres propuestas de lectura a la vez que las explico a través del comentario parcial que aquí intento del ensayo *Justicia poética: tres arcontes borgianos*.

- 1- Para mí, mirar la literatura desde el derecho, es una enigmática posición. Me interroga. Ya que ejerce sobre mí una cierta fascinación la textualidad del derecho, su lenguaje hermético, duro, desapropiante de la palabra, y en el que con frecuencia se olvida el dolor del cuerpo singular. Pero, me interesa el

derecho como a muchos por la posibilidad de la democracia que se resguarda en la producción de nuevas ficciones legales en nuestro presente convulso, en particular en el campo del derecho internacional. De ahí que me apasione la literatura en una perspectiva derridiana como esa forma discursiva que tiene el derecho de decir todo, incluso de mentir. Dicho de otra manera, la literatura es un espacio democrático por excelencia.

*Femina faber* evoca en varios ensayos el problema de la justicia, la aporía entre derecho y justicia. Su lectura crítica no se aleja de la forma del discurso legal, sino que traduce el texto literario en un lenguaje jurídico. Esta es mi primera tesis: la lectura de Aurea María Sotomayor sopesa la estructura legal del texto literario. Uno de los propósitos explícitos de *Femina faber* es “explorar ese lugar coyuntural entre la letra y la ley, entre la literatura y el derecho.” (p. 70). Esa coyuntura, esa juntura, ese lazo intenta ser analizado, separado en sus partes desde el texto literario en compañía de la filosofía. Aurea María Sotomayor reinterpreta el espacio literario, interroga la convención literaria desde el derecho. La literatura en ese acto de juzgar permanece en un borde. ¿Y la lectura es un acto de juzgar, pregunto? ¿Qué diferencia, cómo uno corta, separa, decide entre el ejercicio interpretativo de un crítico literario y el de un juez? ¿Quizá necesitemos un puñal para cortar? ¿Quizá de lo que estemos hablando es de la relación entre la mano y el puñal? ¿Quizá lo que comparten un crítico literario y un juez sea ese momento de decisión en el que hay que cortar, separar, relatar, armar hechos? Anoto de paso las acepciones de la palabra “armar”, su doble significado: es tanto dotar a alguien de un arma así como armar un relato.

- 2- Mi segunda propuesta de lectura tiene que ver con la presencia de la metáfora del puñal y por otro lado la ausencia de lo maternal en el corpus configurado aquí para dar cuenta de la aporía entre derecho y justicia. Me permito hacer una reflexión sobre el puñal y otras armas punzantes, no sólo porque están presentes real y espectralmente en las manos de algunas de las figuras, personajes o escritores citados a comparecer ante el teatro de la justicia poética por Aurea María Sotomayor, sino también porque en algunas escenas

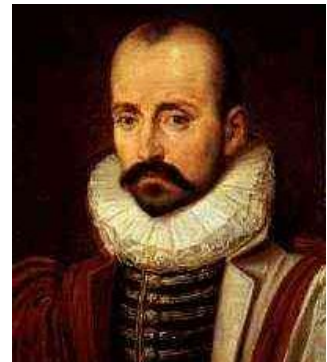
que pertenecen al imaginario occidental arcaico el filo de una lama aparece asociado al ejercicio de la justicia. No ya el símbolo de la balanza sino el del



arma que a justicia, el arma del sacrificio ritual, y/o la del puñal asesino. ¿Qué separa el arma punzante usada para el sacrificio y la del asesino? Cuando a alguien se le da la muerte o se le quita la vida tenemos que decidir entre un puñal y

el otro. Por otro lado, recordemos también que la palabra hiera, y aunque ya no escribamos con objetos punzantes, la pluma, la tecnologización de la escritura supone pues el abandono de ese objeto punzante, el fantasma del objeto queda en la letra. La palabra fantasmagóricamente puede entre sus posibilidades causarnos heridas. El “fundamento místico de la justicia”<sup>1</sup> analizado por Derrida en Montaigne, pues la expresión es de Montaigne, y con esta expresión designa una autoridad de la justicia que se fundamenta en la costumbre, tiene que ver con la palabra. Derrida

hará oscilar la violencia entre una violencia justa y una injusta. No hay justicia sin una cierta fuerza. Mas una fuerza sin justicia es tiránica. Derrida señala que la violencia de la ley sucede dentro de la palabra. La palabra es, como sabemos, un arma de doble filo. En ella siempre se juega nuestra posibilidad de amar, de salvar al otro o de condenarlo, y hasta de matarlo. En el fondo, siempre morimos por una palabra... que alguien nos dio o que no nos dieron. ¿Y la que no nos dieron duele más que la que nos dijeron?



Montaigne

Alguien podrá objetar mi sesgo de lectura. ¿Por qué centrarme en una metáfora en particular? ¿Por qué el puñal? ¿Qué importancia, qué significado puede tener un puñal metafórico dentro de un texto literario? Pero, insistiré,

---

<sup>1</sup> *Force de Loi*, Galilée, Paris: 1994, p. 29.



no hay escena de justicia, no hay justicia ni sacrificio ni perdón que no implique la amenaza fantasmagórica de un arma de doble filo que se abate sobre nosotros. En ello estriba el ejercicio de la decisión, y que pone a temblar al sujeto que debe decidir.

Por otro lado, creo que la escena de lectura que se performa a lo largo de este libro, toma la forma teatral de un sacrificio cual Abraham que lleva a su



único hijo, Isaac, al sacrificio. Así Aurea María Sotomayor lleva la literatura ante el tribunal. Así el sacrificio de Abraham, otra escena de arma punzante, que le sirve como contrapeso a su interpretación de los tres relatos borgianos, a través de *Temor y temblor* de Kierkegaard. Hablando de los tres personajes borgeanos dice Aurea María Sotomayor: “Un cuchillo, una virginidad expuesta y una viuda “transfigurada por la doble traición” son los estandartes

respectivos de estas mujeres”. Ella pondrá en contraposición la mano del profeta, que describe en su temblor lírico, y las manos justicieras de Emma Zunz, la de la viuda Ching y la de Florentina en *Juan Muraña*. Comenta: “Contrario a Abraham y a Isaac, [ellas] deciden narrar el temblor de su mano y construir una memoria allí donde las palabras tórnase difíciles”. (p. 122) Al final del ensayo, vuelve a retomar la temática del temblor: “...éstas [Emma Zunz, la viuda Ching y Florentina] superan el temblor de la mano lírica de Abraham, pues en esta instancia las sacrificadoras son ellas mismas. Pero sus manos apenas tiemblan con el remordimiento o el error. Y son ellas las que, en lugar de superar traumas apenas perceptibles, deciden narrar la próxima escena de la historia”. (p. 141) Se insiste tanto en la ausencia del temblor de la mano como en la construcción de la memoria operada por la acción de estos personajes como necesarios a una escena distinta en la que la justicia sería posible. Aurea María Sotomayor se pregunta “si nos lanzamos a

una reformulación de la autoridad que son ellas mismas o a un juego con la autoridad” y contesta, amparándose en Kierkegaard, Benjamin y Derrida, diciendo que se trata de “ese momento místico que las coloca en la actualización de su historia. [...] Ese acto de narrar es su por-venir”. (p. 131) ¿Yo me pregunto si es posible administrar justicia sin temblar, si es posible sacrificarse sin temblar, ajusticiar sin temblar? Todo esto es muy complejo. No olvidemos que estamos hablando del temblor o ausencia de temblor de un Borges que puso a temblar el espacio literario. ¿Me pregunto si el armazón de un relato no debe permanecer flojo, tembluzco para que haya porvenir?

Ya que la mano del padre de la fe, tal como es analizado por el filósofo Kierkegaard, enmarca la lectura de Aurea María Sotomayor, que es pues uno de sus archivos, yo quisiera puntualizar algunos detalles sobre *Temor y temblor* que la lectura de *Femina faber* me dio a pensar. Primero que nada hago una pregunta sobre el temblor. ¿Qué hace temblar la mano de Abraham? Recordemos que se trata de un acto de fe. No es solamente la justicia lo que está en juego en esta escena, aunque el problema del orden general de la moral configura la escena del sacrificio. Pues tendremos que decidir, y es una de las cosas que intenta hacer Kierkegaard, si es un sacrificio o un crimen lo que comete Abraham sobre su único hijo, ese que Sara pare a los ochenta y un años. La paradoja es que el acto de Abraham se encuentra por encima de la moral general. Por otro lado, para que haya acto de fe, no puede haber seguridad. Si el profeta hubiese subido a Moriah sabiendo que dios iba a retener su mano, entonces no habría acto de fe. Abraham es el padre de la fe porque teme, y aun temiendo, decide creer. Eso es lo imposible: “¿cómo saber, pregunta Jean Wahl, si estamos en presencia del egoísmo de la fe y no del egoísmo del egoísta?”<sup>2</sup> ¿Cómo saber que se trata de un acto de excepción? Se trata de una paradoja ya que Abraham sólo es fiel a la fe, a la creencia siendo inmoral al orden moral general. Johannes de Silentio, el hombre que había escuchado durante su infancia la historia de Abraham, y

---

<sup>2</sup> *Crainte et tremblement*, trad. et introduction de Jean Wahl, Ed. Aubier/Bibliothèque philosophique, Paris: 1984, p. VII.

que vuelve a leerla en su edad madura, hubiese querido asistir a ese evento. Mientras más envejecía más volvía a la misma escena, pero mientras más releía la escena menos la comprendía. Él hubiese querido haber estado con el profeta de la fe durante los tres días de caminata al monte Moriah. La meditación de Johannes de Silentio, el personaje de Kierkegaard, toma la forma de una repetición en cuatro tiempos. El hombre maduro se cuenta la historia cuatro veces. Al final de cada una de esas secciones se repite una suerte de invocación variable a manera de conclusión.

Desde la primera vez que yo leí este texto de Kierkegaard me sentí extrañada, pues el filósofo establece una relación entre el sacrificio y el destete como si en realidad, el profeta estuviera destetando a Isaac. Cito:



*Kierkegaard*

Cuando el niño debe ser destetado, la madre se ennegrece el seno, puesto que sería lamentable que guardara su atractivo cuando el niño no debe tomarlo ya. De suerte que el niño piensa que su madre ha cambiado, pero su corazón es el mismo y su mirada está llena de ternura y de amor. ¡Feliz el que no tiene que recurrir a medios más terribles para destetar al niño! (p. 10)

Es como si el filósofo arrullara a Isaac. Retengo de esta escena de sacrificio, que pone a prueba la fe, lo insuperable del temblor, lo necesario del temblor, la indecisión del acto, y la presencia de lo maternal. El texto de Kierkegaard construye varios relatos sobre la imposibilidad no ya de narrar sino de pensar el acto de la fe.

Salgo de esta escena.

Démosle ahora la palabra a Borges para preguntarle qué piensa el puñal. Permítaseme continuar la pista de las espadas, de las dagas y de los puñales que de un lado o del otro obsesionan a la escena de la justicia, y que la literatura detectivesca afecciona particularmente, así también un Borges que adora divertirse rebuscando entre los objetos de la escena del crimen.

Aurea María Sotomayor, en su lectura de *Juan Muraña*, cita otro texto de Borges cuyo título es *El puñal*. En este breve relato, el puñal quiere otra cosa, y está animado de una extraña vida.

Otra cosa quiere el puñal.

Es más que una estructura hecha de metales; los hombres lo pensaron y lo formaron para un fin muy preciso; es, de algún modo, eterno, el puñal que anoche mató a un hombre en Tacuarembó y los puñales que mataron a César. (p. 325)

El puñal, escuchen a Borges, a ese gran prestidigitador de la narración, es más que una estructura hecha de metal. Sigamos el juego de manos de Borges que consiste en narrar desde el puñal. Habla el puñal. El puñal es más bien una forma de pensar de los hombres y su temporalidad pertenece a la eternidad, se repite, se acuerda, pues, en un puñal todos los puñales. Pero no perdamos de vista que se trata de un puñal, el de Borges, hecho de palabras que se animan para animar el espectro del metal.

¿Mas qué quiere el puñal? ¿Cómo pensarlo o cómo dejarnos pensar por él, qué se piensa de los humanos a través de él? ¿Cómo pensarlo cuando lo usamos para una escena de sacrificio o para un crimen, entre una muerte y otra, qué determina de su significado la finalidad? ¿Cómo aceptar la muerte que el puñal nos da entre sacrificio o asesinato? ¿Da él, la misma muerte?

- 3- En este debate interior, entre derecho y literatura, entre la voz de la abogada y la de la escritora, pues la escena de sacrificio que describo tiene lugar en el interior de Aurea María Sotomayor, en esa lucha, el poema parece vencer a veces en la poeta antes que en la crítica. Mas la crítica se debate con la abogada. Entre ambas la lengua poética de Aurea María Sotomayor. La estructura legal del texto literario que ella describe en cada uno de estos ensayos pone de relieve la construcción de la legalidad, esa elaboración de los hechos que traducida en términos jurídicos se acepta como verdadera. Esta construcción no dice necesariamente lo que piensa el texto literario, si es que éste tiene que pensarse de cierta manera. Aurea María Sotomayor decide entre *un entre* y otro *entre*, entre literatura y derecho, y entre derecho y justicia en un duelo difícil en el que hay que dejar caer el doble filo de la palabra o el poema o el puñal que hiere, el de la venganza. Esta sería mi tercera pista de lectura, que más bien es una pregunta: ¿Qué relación hay entre esa escena de decisión en la que hay cortar, destetar, separar dos

cuerpos discursivos, derecho y literatura, dos formas de escrituras, dos instituciones, y *Femina*?

Permítaseme ahora traer a colación otra escena de justicia en la que otra arma punzante entra en juego. En esta escena se confirma la sabiduría del rey, su autoridad mística. Esta escena me interesa porque el cuerpo femenino aparece problematizado. Yo decía hace algunos años atrás en mi primer libro publicado sobre *La manzana en la oscuridad* de Clarice Lispector, y que Aurea María Sotomayor me hizo el inmenso regalo de presentar sin conocerme, que de cierta manera hay una cosa que no podemos matar. En ese momento, yo lo llamaba un saber “*au féminin*”, al femenino. Podríamos llamarlo en términos freudianos pulsión de vida. Hay algo, y no lo digo yo, lo dicen los textos poéticos o filosóficos fuertes y con fuerza, que tiene que ver con lo que más allá de la pulsión de muerte quiere vivir en nosotros. En el *Libro III de los reyes*, se nos relata un juicio en que se pone en juego la justicia y la maternidad. Hablo de la historia de Salomón. Salomón es el hijo

de David. Construye el magnífico templo de Jerusalén. La historia de Salomón comienza con un sueño. Yahvé en un sueño, durante la noche, le dice a Salomón: “Pide lo que quieres que te otorgue”. Salomón pide «un corazón dócil, para juzgar a tu pueblo, para distinguir entre el bien y el mal». Y contesta Yahvé al ver que Salomón no pide riquezas: «he aquí que te doy un



corazón tan sabio e inteligente...». ¿Cabría preguntarse qué viene a hacer el corazón en este discurso sobre la administración de la justicia? ¿Es el corazón un órgano con el que solemos pensar la justicia? Quizá sí. Si aceptamos esta premisa podríamos intentar comunicar con la poesía. Entre el ejercicio de la

justicia y el acto poético habría un órgano compartido: el corazón.<sup>3</sup> ¿Qué lugar ocupa el corazón en el derecho? En el fondo, si hay algo indecidió con respecto al derecho, es el lugar que pueda ocupar el corazón. Admitimos con facilidad que la poesía se aloje, provenga del corazón. Entonces el corazón sería un órgano de poesía pero no de derecho, puesto que a éste lo asociamos más con la capacidad de juzgar. La justicia parece proceder de la cabeza, lugar donde se suele ubicar el pensamiento racional. En la relación que trato de auscultar entre cuerpo y formas discursivas, entre derecho y poesía o literatura según se ha conformado en el canon, veo surgir la mano como punto de encuentro, como lugar por donde pasa el corazón. La mano se puede traducir en caricia o en violencia. Con la mano se escribe. Es la dominación de esa mano, antaño pezuña, la que marca el paso a la civilización y el progreso técnico. El derecho, discurso antropocéntrico, intenta borrar el fantasma de la mano violenta que lo anima, y las armas punzantes que otrora formaban parte de la escena de la venganza. El progreso de la democracia se da al pasar de la venganza al tribunal. En el libro bíblico, se nos sugiere que en ese antiguo teatro de la justicia el corazón mediaba. El ejercicio de justicia singular al cual convoca la deconstrucción tendría que ver más con el corazón, con ese «*apprendre par coeur*» del poema que no convoca una memoria repetitiva sino un evento cada vez único. Entonces, el corazón haría la diferencia.



Al despertarse del sueño, el rey Salomón administra justicia ante dos madres que vienen a reclamar la maternidad sobre un niño. En esa escena, como es de

<sup>3</sup> Ver de Jacques Derrida, «¿Qué es poesía?», trad. C. de Peretti, ER. Revista de Filosofía, Sevilla, 9-10, 1989-90. La expresión idiomática en francés «*apprendre par coeur*» significa memorizar, aprender de memoria. Derrida subraya el doble significado de ese acto de memoria pues se aprende, se memoriza con el corazón. El poema se memoriza, de cierta forma, se guarda en el corazón. Ese sería el lugar donde se guarda el saber de la poesía.

esperarse, el niño es mudo. Salomón escucha el relato de las dos mujeres. Una de ellas durante su sueño sofoca a su hijo y sustrae el hijo vivo a la otra. Salomón tiene que establecer la verdadera maternidad y/o la veracidad de los relatos. Cito:

24 Y ordenó el rey: «Traedme una espada», y trajeron la espada ante el rey, 25 el cual dijo: «Partid el niño vivo en dos, y dad la mitad a la una, y la otra mitad a la otra.» 26 En este momento la mujer cuyo niño era el vivo, habló al rey – porque se le conmovían las entrañas por amor a su hijo – y dijo: «¡Óyeme, señor mío! ¡Dadle a ella el niño vivo, y de ninguna manera lo matéis!»; en tanto que la otra decía: «¡No ha de ser ni mío ni tuyo, sino divídase!» 27 Entonces tomó el rey la palabra y dijo: «Dad a la primera el niño vivo, y no lo matéis; ella es su madre!»

En esta historia se decide entre una madre falsa y una verdadera. Salomón es justo, su corazón es justo, porque la violencia de su veredicto corta justo y hace hablar, pone a hablar el cuerpo de la verdadera madre. ¿Quién tiembla en esta historia? ¿Quién puede narrar lo que sucede en el cuerpo de la verdadera madre, qué tiembla en ella? El texto dice: “porque se le conmovían las entrañas por amor a su hijo”. ¿Hará hablar la espada, dará a pensar ella, su doble filo cercenará entre una maternidad y otra como entre dos lecturas? La verdadera madre está dispuesta a dar todo, mejor perder el hijo que verlo morir, es decir, que la verdadera madre es la que renuncia al hijo real, a la maternidad real. ¿Qué diferencia entre esta espada y los puñales que evoqué anteriormente? ¿Quién o qué empuña la espada en este relato? ¿Con qué órgano metafórico se corta, se juzga? Cuestión de órgano: habla el corazón. Es un diálogo entre el corazón del juez y las entrañas de la mujer. En el órgano se juega la diferencia.

Tanto en Kierkegaard como en *Reyes* lo maternal aparece directa o sesgadamente cuando se trata de establecer el buen derecho o la justicia. Algo que tiene que ver con ese cuerpo maternal, es decir, con una memoria del corazón, de la poesía, surge como intraducible ante el tribunal. Pero, se configura a través de las figuras imposibles en las experiencias de la fe y de la justicia.

Las escenas de lectura de la primera sección de *Femina faber* todas tienen como su *arkhé* una escena de sacrificio en la que me parece que se vela el rostro de lo maternal. En el ensayo sobre los textos de Borges se trata de las figuras de

la hija y las esposas que vengan respectivamente al padre y al marido. Pero, nunca comparece lo maternal. ¿Por qué ese silencio? Esa sería mi pregunta poética a Aurea María Sotomayor.

4- Una última nota sobre la escritura cortante de Aurea María Sotomayor, sobre la lengua poética en la que se escriben estos ensayos. La lectora escribe, interpreta los textos en una lengua que oscila entre el concepto legal filosófico y la poesía, entre derecho y poema, así pues entre mano y corazón. Diría, al menos la lectora en mí lo vivió de esa manera, hay una lucha, una pugna entre la ley y la poesía en ese libro. Hasta que en un momento la que escribe firma un ensayo que titula *Fuera del libro* colocado justo en el medio, a mitad de ruta. Como si la poeta ganara el duelo con la lectora que coloca la literatura ante el derecho.

Mara Negrón ©

Escritora, Catedrática asociada

Universidad de Puerto Rico