

Amasijo. ‘En la tierra de en medio’ o Nepantla en la poesía de Rosario Castellanos

A mass. ‘La tierra de en medio’ or Nepantla in Rosario Castellanos’s poetry

Gilda Luongo

Universidad de Chile
gildaluongo@gmail.com

SÍNTESIS

El artículo plantea una crítica feminista sobre la figura espacial de Nepantla en el poemario “En la tierra de en medio”, de Rosario Castellanos (1972). Nepantla alude a tres sentidos. Es la geografía de la llamada “tierra de en medio”, por lo tanto, puede ser el mapa de esta, es decir una ficción que intenta visibilizar un espacio singularizado; es, por otra parte, el topónimo de un sitio precolombino, parte de nuestra herencia indígena y su colonización; finalmente, alude al no lugar de lo femenino, portador del lenguaje y de la escritura. Desde esta última vertiente, el poemario en estudio construye un espacio fronterizo, suspendido. Levanta una zona en la que se mueven pendular y ambiguamente las mujeres en situación de privilegio simbólico, las letradas. No obstante, la falta de ubicación de las mujeres puede llegar a ser un potencial liberador, una vez que la conciencia poética y el entendimiento logran deconstruir, desde diversas estrategias poéticas, lo estatuido como lo normativo femenino. De ello surge un movimiento constante, un amasijo.

ABSTRACT

*The article proposes a feminist approach to Nepantla which is a spatial figuration that emerges from the poetry book *La tierra de en medio* (1972) by Rosario Castellanos. Nepantla is the geography of the so-called “la tierra de en medio”, and thus it can be also its map; that is to say, a fiction that aims to visualise a unique space. Furthermore, it is a precolumbian place name, and a part of our indigenous heritage; finally, it refers to the non-feminine space linked to the language and the writing. From the latter, this poetry book builds up a border space (a suspended one), which raises a zone where women, who are in a situation of symbolic privilege, move pendularly and ambiguously. Nevertheless, for women this lack of location can come to represent a liberating potential; this, as*

poetic awareness and understanding are able to deconstruct, through a variety of poetic strategies, what was previously established as the female normativity. And, in this way, it can arise a constant movement, named as a mass ("un amasijo").

Palabras clave: Pedro Lemebel, Archivo cultural, Derechos Humanos, Memoria colectiva.

Keywords: Pedro Lemebel, Cultural archive, Human Rights, collective memory.

"Hay que crear *otro* lenguaje, hay que partir desde *otro* punto, buscar la perla dentro de cada concha, la almendra en el interior de la corteza, Porque la concha guarda *otro* tesoro, porque la corteza alberga *otra* sustancia."

ROSARIO CASTELLANOS, "Notas al margen: el lenguaje como instrumento de dominio" en *Mujer que sabe latín...*, (el destacado es mío), 175.

DESPLAZAMIENTOS

Volver a la poesía de Rosario Castellanos otra vez, un gozo. Dos décadas atrás indagué sentidos en la obra completa de la autora con fines de tesis doctoral (Luongo, 1997).

En ese entonces se volvía perentorio releer a las autoras latinoamericanas en su vasta producción y, entre ellas, a Castellanos. Mientras las feministas constatábamos su invisibilidad en el campo literario, que tenía su origen en la supremacía del canon androcéntrico hegemónico, las escrituras críticas, en su mayoría, contenían sesgos que no lograban dar cuenta de la complejidad surgida desde formas escriturales relativas a lo femenino y su deconstrucción. Se trataba de torcer la mano de los estudios literarios y, en este gesto, hacerlo plural a las diferencias diferentes. Era una batalla demandante puesto que contábamos, al fin, con un amplio corpus de teoría y crítica feminista lo que constituía una suerte de cultivo para dicha labor y un desorden epistemológico que para nosotras era bienvenido. Rosario Castellanos cayó en mis manos con su poesía, sus novelas, su obra de teatro, sus

ensayos sobre literatura, sus notas periodísticas escritas en *Excélsior* y sus cartas de (des)amor. Como lectora ávida reconocí prontamente la valía de su obra. Me empapé de su propuesta ético-estética como un desafiante ejercicio intelectual, desestabilizador de los modos habituales de crear desde el lenguaje. Reconocí las estrategias discursivas y poéticas a las que recurría para desmontar los consabidos mitos y sentidos comunes relativos a lo social y cultural en nuestro continente. Me enamoró su atrevimiento feminista. Esto es memoria, forma parte de mi posicionamiento crítico actual a la vez que constituye un acicate para seguir leyendo a las escritoras, pensadoras y estudiosas latinoamericanas.

En este reencuentro con su escritura, retorna su herencia: una incitación feminista. Así, abierta, me quedo prendada de su poemario "En la tierra de en medio" (1972) que forma parte del texto *Poesía no eres tú. Obra poética 1948-1971*. Me seduce su título porque posibilita establecer genealogías de escrituras de mujeres a zancadas, a saltos, así como también en pisadas pequeñas y silentes, especialmente con Sor Juana, la propia Rosario Castellanos, Elena Poniatowska (1992, 163-164) y Gloria Anzaldúa. Cada una de estas mujeres, -mexicanas las tres primeras, chicana la última-, abrieron vías inéditas para el ejercicio crítico en sus épocas y reverberan sus ecos en la actualidad. De este modo, amplían sentidos, enriquecen la teoría crítica feminista y, por ende, continúan desafiando modos de lectura y escritura feministas en nuestro continente.

Rosario Castellanos escribe el ensayo "Si poesía no eres tú, entonces ¿qué?" (1979, 201-208) para explicar el título del texto que reúne su poesía completa. Elabora un recorrido que recoge su formación en literatura, filosofía, y sus influencias literarias. Delimita recorridos estéticos y sus propósitos en la creación. En este sentido me interesa destacar una aseveración que elabora en relación con un descubrimiento acerca de sí misma como creadora/pensadora: "mi vocación siempre fue la de entender" (1972, 204). Me detengo en el verbo que presupone la actividad de pensar, una acción que implica desatar los nudos del conocimiento (su ejercicio del poder). Esta labor tendrá consecuencias, tal vez insospechadas, respecto del saber acerca del mundo porque implica problematizar las construcciones culturales, lo vital y lo político. Como sugiere Castellanos, diversas son las formas de arribar a las zonas del entendimiento. No obstante, sus caminos

pueden ser sinuosos y riesgosos para una sujeto femenina en contextos patriarcales. Nunca será suficiente el impulso batallador para ocupar el protagonismo respecto de los saberes que se imbrican con ejercicios de poder innombrados. Por esta razón, resulta fundamental la tentación que ofrece Castellanos, desde su creación poética, para emprender la labor expansiva del entendimiento.

NEPANTLA: UN ESPACIO NÓMADE PARA EL ENTENDIMIENTO

Este asedio toma una figuración central que permite confluir lo ético-poético-político habitante en esta singular producción: Nepantla. Como “la tierra de en medio”, resulta ser un territorio que, dibujado como una condensación espacial, junta, aglutina la labor de las creadoras, su mezcla de diferencias, su “amasamiento” y con ello permite diseñar un mapa abierto en nuestro continente; una espacialidad fronteriza que entrecruza potencias creadoras aun en la ambigüedad y la inestabilidad que dicho sitio conforma: la falta de ubicación para las mujeres letradas. Representa una territorialidad que multiplica la simbólica de lo femenino ancho y plural desplegado en tránsitos disímiles, en etapas diversas de nuestra historia. Posibilita tránsitos, ires y venires desde/hacia las creaciones relativas a las mujeres y sus reverberancias. Lugar desafiante para las mujeres de hoy, en lo que se ha dado en llamar, desde los feminismos con vocación decolonial, el territorio nuestroamericano o Abya Yala (Gargallo, 2014, 23-28).

Para iluminar este impulso y como preámbulo, quiero detenerme en su ensayo “La participación de la mujer mexicana en la educación formal” (1979, 21-41) porque allí elabora una trama fundamental para la crítica feminista latinoamericana, así como para la lectura que elaboro sobre el poemario “La tierra de en medio”. En este ensayo Castellanos menciona Nepantla, lugar vinculado al nacimiento de Sor Juana Inés de la Cruz. Esta figura intelectual constituye un punto de partida y de llegada en este texto ensayístico que posibilita indagar en las experiencias, prácticas culturales, discursos, que han hecho posible la sedimentación de la dominación, subyugación y sometimiento de las mujeres en la cultura occidental. Castellanos revisa esta subordinación desde la antigüedad clásica, pasando por la Biblia, en fuentes de la que han abrevado los ejercicios de poderes hegemónicos para levantar la construcción de los estereotipos y mitos respecto de lo femenino. Asienta la continuidad pegajosa de estas modalidades

de la dominancia masculina eurocéntrica, su colonialidad, en nuestro continente. La Malinche será el nombre propio de lo femenino integrante de la pareja heterosexual que inaugura la trampa binaria del sexo, del género. Entre sus ideaciones provocadoras, la maternidad cobra un tono sarcástico, subvierte, de este modo, su naturalización: "Escenario en el que va a cumplirse un proceso fascinante y asqueroso" (1979, 23) y a continuación no trepida en mencionar el aborto como un factor que no ha sido tan temido como el proceso mismo de la gestación. Castellanos se hermana con Simone de Beauvoir al unir sentidos construidos como opuestos respecto de lo femenino normativo. La filósofa francesa en *El segundo sexo* (1949) aborda la maternidad y a continuación se extenderá ampliamente respecto del aborto y su (im)posibilidad como mandato para las mujeres (1962, 275-279). Dicha estrategia de enunciación hace estallar los sitios estancos de la construcción femenina normativa porque conecta dos polos que se sitúan en zonas extremas de la lucha por la ciudadanía y la soberanía corporal de las mujeres: la reproducción de la especie y su negación. La estructura en contraposición, -como juntura posible de aquello que debe permanecer separado y no contaminado por su opuesto, según la hegemonía discursiva- deviene una estrategia que remece los cimientos sociales y culturales del sistema-mundo. Ambas autoras realizan una operación de desmontaje de las diferencias esencializadas, naturalizadas por el ordenamiento androcéntrico. Un orden que se especializará en levantar ficciones carcelarias respecto de las mujeres y lo femenino, en todo tiempo y lugar. Castellanos agudiza su indagación crítica feminista y nombra a las mujeres a lo largo de la historia de México para señalar su ignorancia o su ímpetu por el saber, a contrapelo de las prácticas regulatorias que les negaron el acceso a la lectura y la escritura en contextos de la modernidad/colonialidad en América Latina. A pesar de las modificaciones y cambios en el ingreso de las mujeres al sistema educativo, el panorama que la lleva a dibujar la actualidad de los setenta no es auspicioso. No todo ascenso en el sistema patriarcal implica plenitud, ni menos la felicidad. Respecto de las mujeres cuyos nombres han logrado cierto reconocimiento en la esfera pública dirá que una golondrina no hace verano, por lo tanto, las excepciones no son un dato para sentirnos satisfechas. La escritora recurre a la ironía y al humor cáustico para enfatizar que sus ideas aspiran a la constitución de espacios de libertad para las

sujetos femeninas. Sus planteamientos hacen eco en las ideaciones de Adrienne Rich cuando la feminista norteamericana ofrece, en la década de los ochenta del siglo XX, el concepto feminista de la “mujer cuota”, como una trampa (2001, 25-27). Castellanos multiplica una serie de preguntas inquietantes respecto de este panorama y su transformación en México (1979, 37), lo hace a la manera de Virginia Woolf quien interrogaba en términos civilizatorios el acceso de las mujeres al ámbito público en *Tres Guineas* (Woolf, 88-89). Estas genealogías fuertes, (“cabezas ajenas”), resultan centrales aun cuando Castellanos justifica con humildad el levantamiento de las interrogantes: “Yo solo me guío por la intuición estética, por la observación de lo que ocurre en torno mío y por algunas experiencias en cabezas ajenas y en la propia. Nada más.” (1979, 37).

Por último, afirma: “Hasta ahora el grupo, demasiado reducido aun de mujeres que completaron su ciclo de educación superior, tiende a situarse en el lugar donde nació Sor Juana: Nepantla, *la tierra de en medio, el lugar de la falta de ubicación*” (1979, 37, destacado mío). De este modo, Nepantla se constituye, por un lado, como un espacio geográfico, porta signos de la historia; podemos rastrearlo en un mapa, convertido en ficción, se ofrece como una representación de la tierra mexicana, alude a un paisaje con relieve, color y olor, formaciones rocosas, habitantes humanos, vegetales, animales, minerales, un imaginario múltiple. En segundo lugar, es un topónimo de origen náhuatl, forma parte del acervo cultural precolombino, nos sitúa de lleno en la diferencia racializada, otredad marcada a fuego por los conquistadores y su ansia colonizadora signada por la explotación y el exterminio. Esta vertiente se sitúa a manera de una contaminación en la cultura latinoamericana, cuyo sistema moderno/colonial se remece al tener que nombrar el sitio cultural milenario, uno que toma por asalto la pretensión de homogeneidad eurocentrada (Gargallo, 2014, 60). La palabra está compuesta por dos términos cuyo origen radica en dos glifos, uno *tlal* de *tlalli*, que aludiría al signo glífico “tierra” y el otro *nepantla* de *nepantli* que aludiría al signo glífico “en medio de” o “entre dos tierras”. Una tercera vía de sentido surge de la cita del texto de Castellanos: se refiere a Nepantla como ese lugar simbólico habitado por las mujeres que alcanzan, por el azar o la fortuna, el privilegio de formarse con estudios en profundidad, inmersas en contextos absolutamente hostiles a la ocurrencia de tal evento: acceso

y poder respecto del manejo de la lengua, del lenguaje, del habla, de la escritura. Sin embargo, no es una habitabilidad de modo pleno, porque es “el lugar de la falta de ubicación”. Se convierte en una zona carenciada, debilitada, fragilizada, fantasmática, pero al mismo tiempo puede llegar a ser, desde su vulnerabilidad, un potencial de contaminación, de intervención. Devendrá una utopía que reafirma un sentido positivo para las resistencias y luchas de otras mujeres, no sólo en México sino en Latinoamérica, siempre y cuando las sujetos en cuestión, logren darse cuenta, “entender”, lo que ello significa en contextos patriarcales. De allí su vertiente ético-política. Rosario Castellanos, elige esta vía inestable, una cuerda floja, una habitación (im)propia, en desequilibrio, ligada a la figura creadora de Sor Juana Inés de la Cruz, quien materializaría esta simbólica débil/fuerte. Su escritura se devela paradigmática en tanto constituye una de las primeras, en nuestro continente, en capturar el reconocimiento de los hombres con poder situados en el clero y el virreinato. Sor Juana bien puede ser una figura multiplicada para nosotras, a la manera de uno de esos espejos cóncavos que replican la imagen de quien está al frente y lo deforman monstruosamente. Josefina Ludmer, en su análisis del discurso sobre “La Carta de Respuesta a Sor Filotea de la Cruz” de Sor Juana, examina la triple matriz compuesta por los signos “saber-decir-no” que posibilita diseñar las estrategias del débil, según las nombra la investigadora argentina (1984, 47-54). Por otra parte, en el mismo sentido débil/fuerte, Nepantla resurge en el pensamiento de la chicana/ lesbiana/feminista Gloria Anzaldúa en la década de los ochenta. En su texto *Borderlands. La Frontera* (1987) nos ofrece una escritura fundamental en forma y contenido dado que oscila permanentemente entre el inglés y el español, entre lo cultural occidental mixturado y la espiritualidad indígena, entre la autobiografía en prosa y el estilo poético, entre el ensayo y la ficción. Anzaldúa propone un espacio que bordea sentidos acerca de la ubicación de las diferencias culturales que emergen de su experiencia transfronteriza que nombra como la *new mestiza*. Dice: “In a constant state of mental nepantilism, an Aztec Word meaning torn between ways, la mestiza is a product of transfer of the cultural and spiritual values of one group to another” (2007, 100). La ambigüedad, el traspaso, la contradicción, los modos plurales la llevan a experimentar emociones e ideaciones con las cuales batallará para arribar, luego de

largo trabajo, a la ideación de una conciencia: la *new mestiza*, localizada más allá de los dualismos que entranpan esta zona del “entre” dos. Estas disquisiciones le permiten afirmar en español: “soy un amasamiento” (2007, 103) una creatura que no pertenece ni a lo oscuro ni a lo luminoso, sino una habitante capaz de interrogar estas dicotomías para darles un nuevo sentido y junto con ello devenir otra distinta y múltiple, una amasadura. Postulo que este amasijo proliferante se encuentra en la base de la construcción poética de “En la tierra de en medio”, de Rosario Castellanos. La lectura de una selección de los veintiún poemas que lo constituyen, ofrecerá su propuesta estética y desvelará su vertiente ético-política.

LA TIERRA DE EN MEDIO

El poemario se abre a partir de un intertexto, la cita de dos versos de un poema de T.S Eliot:

*“Human kind
cannot bear very much reality.”*

De este breve paratexto, tres son los sentidos que dialogan con el poemario, según mi lectura. El primero dice relación con la noción de humanidad, idea que alude a lo universal y que aparecerá cuestionada por la autora en diversos textos. No obstante, me interesa vincular este signo a la noción de continente en su doble faz, la de extensión territorial y la de inclusión. ¿Quiénes forman parte de esta zona, de este espacio de lo vivo? ¿A quiénes contiene esta ideación, a quiénes expulsa? Sin duda, la singularidad de las sujetos mujeres es uno de los primeros sentidos que brota en posibles respuestas. Podría, no obstante, elucubrar que las diferencias múltiples que marcan a las sujetos femeninas en nuestro continente dibujaría un crisol diferencial mayor de expulsiones en tanto cuerpos abyectos: negras, indígenas, mestizas, lesbianas, transgéneros, entre otras. Si la humanidad contiene lo femenino, ¿de qué modo su singularidad (multiplicidad) hace parte de ella? ¿Altera lo extensivo e inclusivo? ¿Funciona como fuerza centrífuga? El segundo, alude a la acción de “soportar”, verbo que nombra el peso, la carga, el sostén de algo que resulta penoso de sobrellevar. Esta vertiente de sentido se encuentra unida al primer registro ya señalado dado que todo diferencial funciona como una carga en los constructos universales que se pretenden homogéneos. La

tercera noción es la de realidad que emerge vinculada a lo existente, a aquello que se puede percibir y que entra en relación de oposición con lo ficticio, lo ilusorio, lo irreal. Interpreto que la humanidad, construcción universal androcéntrica, como continente extensivo/inclusivo deja fuera a las mujeres y no se encuentra capacitada para soportar aquellas experiencias múltiples que surgen de esta zona de lo femenino invisibilizado, aquello que es situado “en la tierra de en medio”, en Nepantla, porque aún se encuentra bajo sujeción, aunque lo postulemos como privilegio débil/fuerte. Los poemas visibilizan, de diverso modo, aquello no visto, aquello que pulsa poética, ética, o estéticamente, como mundo posible que se mueve hacia lo social, lo material y cultural construido por hombres y mujeres en nuestra América Latina.

El poemario se estructura de modo tal que puede ser concebido de forma circular: abre y cierra con poemas relativos a la creación, a la escritura en clave de una sujeto femenina y su concepción singularizada respecto de esta labor. En “Bella dama sin piedad”, texto que abre el poemario, la voz de la enunciación construye la figura femenina en escena. Tal vez sea una declamante, una cantante, una mujer que tiene voz. Sin embargo, es una figura de la ausencia, de la esperanza o la nostalgia. Sueña y no está; imagina y no es; recuerda, se inventa se sustituye, se anticipa; será a lo lejos una sonrisa desde su memoria; no es un cisne, el signo poético del erotismo, de la escritura del atrevimiento intelectual y amoroso como se ha entendido en la tradición poética clásica; es una sombra en la pupila de los lagos y es el testimonio del poder del viento. Si es presencia, lo es por evocación del instante en que se manifiesta el corazón del fuego y habita un vacío que se llama “eternidad”. Sin lugar a dudas que este signo de la potencia creadora aparece en clave femenina inasible, en tránsito velado, en estado fronterizo. Dialoga con “Poesía no eres tú”, poema breve que cierra este poemario a la vez que da título al compendio de toda su poesía. Rosario Castellanos explica la razón de ser de este poema y descarta que lo haya ideado a manera de contestar a la poesía romántica de Bécquer. Más bien es un espacio que se toma para ensayar ideaciones acerca de su propia escritura. La voz poética es enfática y asume la negación como una afirmación acerca de lo que es poesía. De este modo, argumenta que esta existe no en la dualidad de la pareja, sino en la multiplicación de la existencia del otro, distante

y multifacético. “Yo” y “tú” no existen de un modo paritario, por lo tanto, esta presunta relación dialógica binaria es una falsía. Pienso que la equidad o la equipotencia podría ser la medida para decir que poesía eres “tú”, así como “yo” también soy para decirlo de modo bajtiniano (2000,158-167). No obstante, la pareja heterosexual falla cuando se escenifica el nosotros: ambos se unen sexualmente en un hijo. La reproducción como modo de establecer un ordenamiento social posible pareciera latir en el horizonte poético. Sin embargo, las dos cabezas que están juntas no se contemplan, se dan la espalda. Entre paréntesis dice: “(para no convertir a nadie en un espejo)” (301). La pose corporal obliga a mirar frente a sí al otro, múltiple, diferente, otro multiplicado al infinito que ofrece la insondable diversidad de lo humano en lo social, desplegado en las culturas heterogéneas. Pienso en la existencia de las diferencias periféricas en nuestro continente: raciales, étnicas, lesbiana, transgénero, indígena, mestiza, mestiza blanqueada, de clase, entre otras. Entonces los cuerpos que importan (Butler, 17-49) irrumpen en el poema y pueden dar lugar a la apertura del mundo. La fuerza poética desea abrigar la multiplicación de sujetos, antes que la oclusión contenida en el binarismo: tú y yo. Esta alteridad inacabable pareciera contener una transformación en ciernes. En la tercera estrofa “el otro” es figura central y aparece como mediador, juez, equilibrio entre opuestos, es decir entre la diferencia sexual normativa, binaria, jerárquica, patriarcal y heterosexual. El otro es testigo, y colabora en (des)anudar aquello que se había roto en pareja porque lo obliga a diferenciarse sin medida. El testigo es voz y a la vez reclama la escucha en eco interminable. Se construye palpable en el reconocimiento: “El otro. Con el otro/ la humanidad, el diálogo, la poesía, comienzan” (302). En estos dos textos surge “la tierra de en medio” como una visión poética espacializada que se despliega hacia el infinito, lugar de potencia escritural en clave femenina utópica direccionada hacia un potencial que habita la ancha diversidad existente en lo cultural, lo social, lo humano desde una vertiente descentrada. En consecuencia, el primer y el último texto del poemario se juntan como dos puntas de un velo: sello del intento ético-estético. En la tierra de en medio, se abre una vastedad de posibilidades escénicas, diálogos, relatos, historias, entrevistas, monólogos que consideran el habitar de este mapa: Nepantla, territorialidad tráfuga, nómada por múltiple. Lugar para representar, para imaginar materialidades

y experiencias disímiles de vida y muerte, relatos de lo femenino, habitante (in)visibilizado, un territorio, un sitio, una plaza, una casa, todo puesto en relieve para que lectoras y lectores podamos imaginar. Ahora solo necesitamos poner el foco en sus poemas.

Los textos que abordan la cuestión del vínculo amoroso-sexual (heterosexual) y sus derivas de sentido se develan intersectados por una interrogación respecto de la labor escritural. Rosario Castellanos expone los vínculos que constituyen un desafío casi imposible para la construcción con otro/otra amante. Esta obsesión tomará distintas vertientes. "Elegía", como su nombre lo indica, se abre con un tono de muerte que sintetiza la imposibilidad del vínculo: primará el lado oscuro del péndulo vida/muerte, eros/tánatos. Se escenifica el corte, la herida, el aborto de un vínculo (im)posible entre dos. En el poema "Accidente", el juego con la imposibilidad de la escritura, como acción, cruzada por lo amoroso nos deja en suspenso. El accidente podría surgir de la gravedad del fracaso amoroso, o conectado con el castigo de ser quemada en la hoguera, como tantas mujeres acusadas de brujerías lo fueron en el siglo XV (Federici, 2010). Sin embargo, descubre lo oculto en un gesto sorpresivo y cáustico, cuando aparece el temor de no escribir debido a un accidente casero, un hecho cotidiano, un acto doméstico sin importancia, un cerillo mal encendido que deja una herida en su dedo y le impide escribir. La mayor parte de los textos que abordan el motivo de lo amoroso (im)posible lo hacen desde un mandato heterosexual. La pareja volverá a aparecer como motivo poético en "Ajedrez". La escena representa una situación cotidiana: una pareja de amigos, que a veces se daba al amor, decide iniciar juegos de inteligencia. El armado del tablero frente a ellos es equitativo en piezas, en valores, en posibilidades, en movimientos. Ambos aprenden las reglas, comparten el juramento de no romperlas e inician la partida. El juego es eterno, lo sabemos en la última estrofa. Se ha convertido en un duelo a muerte y cada uno medita cómo dar el golpe fatal al otro que lo aniquilará para siempre. No hay salida en este túnel. La acidez que nace de la ironía es cultivada sin descanso cuando se trata de indagar en la intimidad guerrera de la pareja heterosexual inscrita compulsivamente en el sistema sexo-género binario (Braidotti, 2000, 221-223, Rich, 2001, 41-86). Algo similar ocurre en "Pequeña crónica". La historia cotidiana, expone el vínculo amoroso entre dos, cuyo relieve quebrado queda expresado en la escritura. Es un nosotros

construido como amantes en el inevitable desencuentro. La pérdida de la virginidad es un signo fundamental. Entre paréntesis, -recurso usado a menudo para señalar el “exceso de realidad” que introduce el epígrafe del poemario-, señala: “(¿Te das cuenta? Virgen a los treinta años ¡y poetisa! Lagarto) (283)”. Emerge el cuerpo y sus flujos: la menstruación que condensa la muerte o la vida de un potencial niño; sentir el pulso de la vena, el tajo que la hundió y la convirtió en una esquela mortuoria. Ambos comparten los fluidos: sudor del trabajo, del placer, la secreción vercosa de la cólera, semen, saliva, lágrimas. En tono irónico, dice la voz en la última estrofa: nada que no borre un buen baño. Se pregunta con qué escribirá su historia: ¿con tinta? Sin embargo, lamenta que la tinta venga de tan ajenos manantiales. Insistirá en esta experiencia de (des)encuentro en el breve poema “Desamor”, allí condensa en tres estrofas la invisibilidad del yo frente al otro. “Yo” (284) no estaba allí, ni en ninguna parte, no había estado ni estaría; se convierte en un cadáver desconocido que es arrojado a una fosa común: un NN. Rosario Castellanos usa como estrategia lo lúdico para descomponer el tono de desesperanza que ronda sus elaboraciones poéticas sobre lo amoroso y lo sexual. Así ocurre con “Ninfomanía”, poema breve, que hace un guiño a sus lectoras cuando condensa en la forma de un fruto el deseo sexual insaciable. El gusto, el sabor, un sentido singular que se asimila al goce del sexo, es uno que nunca satisface, exige que se vuelva a probar una y otra vez. Zonas del placer ilimitado se abren multiplicados como acciones: paladear la nuez, tener sexo, abrir la boca/los genitales. El cuerpo reaparece en estos poemas de raigambre amorosa y, en ocasiones, lo hace dando cuenta de su deterioro, del paso del tiempo inevitable que deja su huella en esa materialidad; aparece como signo que da cuenta de la debilidad, la fragilidad y la dificultad que entraña asumirlo desde el tránsito subjetivo. Asimismo, el cuerpo se dibuja constreñido por los lazos o vínculos que lo sitúan desde la vulnerabilidad, no aparece desde el solipsismo o desde la biología determinista, sino en virtud de la aparición de los otros que pueden reconocerlo o suspenderlo como existencia potencial (Butler, 2010, 81-85).

Por otra parte, la escritura como signo poético, forma parte del lugar profesionalizante de la escritora, en consecuencia, es tomado como materia en ciertos poemas. En “Entrevista de prensa”, aborda la escena del entrevistador y la escritora que bien puede ser la misma

Rosario Castellanos en clave de autofiguración (como ocurrirá con otros poemas relativos a la construcción sexo-genérica de la voz poética). El comienzo del poema adquiere la forma dialógica: “¿Por qué y para qué escribe?” La respuesta aparece en la segunda estrofa: “-Pero señor, es obvio. Porque alguien/ (cuando yo era pequeña) / dijo que gente como yo no existe” (293). La cuestión de la escritura en manos de una mujer se singulariza en la expresión: “gente como yo”. Lo que implica una figura particular: niña-mujer-latinoamericana-blanca-mestiza-de clase media acomodada. El poema transita las etapas del devenir de esta sujeto. La niña inexistente y la adolescente que se mira en el espejo sin verse reflejada, solo aparece el vacío. Surge, así, ese espacio de la tierra de en medio, lugar de tránsito, que implica el traspaso hacia el (im)posible lugar libertario. Llega la madurez y en ella descubre el poder de la palabra: “si es exacta es letal”. Pareciera constituir un avance del entendimiento respecto del solipsismo que antes se había desplegado en dos sujetos en tránsito. En este aprendizaje, los otros/otras se descubren como potenciales enemigos. Es necesario hacerles frente y la palabra será el arma que irá dejando cadáveres en el camino. Afirma que posee un mausoleo. Entre ellos yacen una amistad inocua, una simpatía que no cuajó, un feto. Palabra reiterada para enfatizar la proliferación de sentidos que conlleva: desde el feto humano abortado, maternidad indeseada, hasta la acción inservible y desechada. Todo cabe en este museo-mausoleo: “amor, felicidad” (293) lo que sea, no importa. La constatación es que nunca fue viable: “un poema/del libro del que usted hará el elogio”. La escritura, finalmente en su anchura, contiene al mundo en que se halla inserta la sujeto, puede fallar en su intento deconstructivo, pero también puede ser letal cuando es exacta y allí reside su poder vital y político.

Otros poemas que me interesan en esta lectura refieren a lugares culturales e histórico-sociales de densidad ardua para nuestro imaginario latinoamericano. En “Malinche” (285-287), retoma un signo vital para la construcción sexo género tramada por los poderes coloniales. Trece estrofas arman la escena de este lugar femenino mítico de la cultura mexicana. La voz poética es la propia Malinche que revive una escena en la que su madre decreta su muerte. La sujeto materna es una reina, sentada en su sillón de mando. Representa a una actriz cuando actúa sus gestos de abatimiento ante la afirmación que nace

de su boca: "Ha muerto". Se deja caer en los brazos del usurpador, del otro, del padrastro, uno que se convierte en cómplice junto a la reina, es un "abajamiento mutuo". Nuevamente emerge la pareja heterosexual puesta en tela de juicio. Situada en una plaza, al aire libre, en el espacio de lo público, del reconocimiento y lo político, la madre anunciará el deceso de la hija: "Ha muerto". ¿Una madre traicionera? Entonces el tiempo se detiene, la balanza de la justicia se detiene. Desde este momento el poema abre otro relato entrecomillado como queriendo dar cuenta de una voz denunciante, voz que interviene el enunciado traidor matero. Lo introduce una imagen: una flor de muchos pétalos deshojada, sin su perfume, a la vez que se consume la llama de la antorcha. Luego, una niña aparece protagónica escarbando el lugar del entierro de su ombligo, el ritual del nacimiento, del vínculo con la madre. La niña Malinche vuelve al lugar de los que Vivieron, dice el poema. En su lamento, el ay, ay, ay, reconoce a su padre asesinado con veneno, con puñal, con trampa ante sus pies, con lazo de horca. Se toman de las manos y caminan a la vez que se pierden en la niebla. Hasta aquí el poema intercalado. La voz poética retoma el texto inicial, se reconoce como Malinche, relata su historia, una que la desvela traicionada. Se ve como un cadáver también llorado, pero resulta ser un equívoco, un yerro porque era un cuerpo otro el que la sustituía, un anónimo. Había sido vendida a mercaderes, como esclava, desterrada. Se muestra expulsada del reino, del palacio y del vientre que la dio a luz. Su madre la aborrece por ser su igual en rango, en figura, se vio en ella y odió esa imagen, destrozó el espejo contra el suelo. Ahora dice que avanza entre cadenas y deja atrás lo que escucha: "los fúnebres rumores con los que se me entierra" (287). Finaliza el poema en un díptico que vuelve a la voz de la madre que: "¡con lágrimas!" (287) decreta su muerte. Este poema resulta fundamental como texto que reinterpreta la figura mítica e histórica del personaje femenino. Deconstruye el conocido lugar que lee en Malinche a la traidora/traductora que es capaz de convertirse en amante de Cortés, para luego ser traspasada a las manos de otro soldado español de bajo rango. Lo que el poema sugiere aquí es la historia invisibilizada de la sujeto como hija y la inevitable relación genealógica, densa entre mujeres. La maternidad aparece como una zona llena de nudos complejos de deshacer. Por una parte, implica la institución materna que, desde lo social normativo, constriñe a

las mujeres situándolas desde la naturaleza como reproductoras de la especie humana, dadora de hijas para la explotación patriarcal, otorgándole un cariz engañoso de poder. Por otro, parece constituir una zona que posibilita el vínculo amoroso humano y con ello el nacimiento de un potencial de perfectibilidad del lazo social, lo que nos salvaría del solipsismo y la inhumanidad. Para las feministas que tendemos a rescatar esta experiencia femenina, cuando ella ocurre desde el deseo propio, reconocemos el trabajo intrapsíquico arduo que implica para las mujeres, una ambivalencia inevitable cruza esta experiencia intrincada (Kristeva, 2009, 52-58). Por ello resulta fundamental insistir en sus derivas de sentido. El modo en que Castellanos descentra lo consabido materno, me aproxima a Gloria Anzaldúa quien interpreta el lugar de la Malinche como parte de la trilogía de "madres" que la comunidad chicana ha internalizado. En la pensadora chicana, no prima una sola madre, sino la multiplicación de la potencia materna espiritual con sus sinuosidades. Las tres madres son: Guadalupe, la madre virgen que no abandona; la Chingada, Malinche, madre violada a la que nosotros hemos abandonado; y la llorona, la madre que llora a sus hijos perdidos, combinación de las dos primeras que son mediadoras (2007, 52). Así ambas pensadoras, Castellanos y Anzaldúa, de modo contrapuesto, resignifican el signo de la traición en Malinche. Interpreto que ambas la reinventan en esta tierra de en medio, en el no lugar, en el vaivén ambiguo que nos permite repensar una manera diferente para el devenir sujeto femenino, una muy distinta a la construida por la historia colonial, oficial. Se multiplica su complejidad y se proponen nuevas reflexividades para asediar el lugar de las madres/hijas, labor interminable. "Memorial de Tlateloloco", es otro poema que se inscribe en un registro similar al anterior. Escrito para el libro de Elena Poniatowska, *La noche de Tlatelolco*, publicado en 1971, (1992, 163-164), denuncia la oscuridad, el crimen y la violencia estatal ante las revueltas llevadas a cabo por los movimientos sociales en el México de 1968. El poema data la fecha y el espacio de lo acontecido: "dos de octubre" y la noche como parapeto para llevar a cabo la matanza en el espacio público. Las preguntas retóricas acerca de quiénes matan y quiénes agonizan, mueren, huyen, van a la cárcel, al hospital, constituyen una avalancha mortal sin respuesta. La mudez se cierne sobre el poema y sobre la plaza, luego se proyecta en la escritura como lugar de desolación.

“Nadie” (288) es la respuesta al día siguiente. Nada en las noticias, nada en la televisión, nada en los periódicos, ningún minuto de silencio. Lo que sigue es el banquete, denuncia la voz comprometida con los invisibilizados, masacrados por protestar y anhelar las transformaciones sociales. La voz afirma y advierte, como si supiera con certeza acerca de lo que ocurrirá: “No busques lo que no hay: huella, cadáveres” (288). Pregunto con Judith Butler: “¿Qué relación existe entre la violencia que les puso fin a estas vidas y la prohibición de su duelo público?” (2006, 63). Todo se lo ha tragado la “Devoradora de excrementos”, una diosa infame. No habrá nada en los archivos. Nada en algún acta. La violencia dicha, como lamento, pide oscuridad y así dormimos soñando que soñamos. Pero la memoria toma por asalto este sitio de la escritura y emerge la llaga. Duele y sangra. La memoria es de todos, de todas, no sólo de la hablante que testimonia y denuncia: “Recuerdo, recordamos” es el eco del deber de memoria (Ricoeur, 2010, 117-123). De esta manera amanece sobre las conciencias mancilladas, sobre un texto iracundo, sobre la reja abierta, sobre el rostro amparado tras la máscara. Recordar para hacer justicia desde el poema de Castellanos, esta es la demanda escritural, lo testimonial que reverbera junto al coro de voces multiplicadas gracias a la escritura de ambas pensadoras mexicanas.

Otra vertiente que me interesa destacar del poemario es la aparición de la sujeto femenina y su auto-figuración en disímiles representaciones: sí misma, la experiencia de la maternidad, el aprendizaje de la domesticidad, la crisis existencial, entre otras. En “Autorretrato” (288-290), poema de tono irónico, parodia el lugar de las mujeres inscritas en la institución matrimonial y sus atributos según los mandatos sexo-género. Se encuentra dirigido a un tú, que puede ser cualquier lector o lectora que quiera enterarse del perfil que escenifica (puede ser leído en clave autobiográfica). El poema funciona como experiencia deconstructiva, es una advertencia para otras mujeres. Su tono es la exposición, (des)vestir un sujeto/cuerpo para su escenificación en la tragicomedia del mandato y el sometimiento a este. La voz poética se define como “señora”. Este tratamiento vale más que un título académico y señala las características físicas que pueden variar según los ciclos glandulares, las posiciones de los astros. Rubia o morena, según la peluca. No obstante, en el paréntesis redondo escribe que su pelo encanece y encanece. Se nombra más o menos fea,

según el maquillaje y la peluca de turno. Una ortopedia que salva o destruye, dependiendo de los contextos. La variabilidad es inevitable, la apariencia cambia porque es una cosmética. Nada es por naturaleza, insiste el tono del poema, todo en este sujeto femenino normalizado es construido por la institución y los mandatos de turno. La voz poética, no obstante, se maltrata, se califica de mediocre. Sobre las amigas, duda antes de decir que raras veces las tiene y en dosis pequeñas. Figuran como espejos, le disgustan porque le dirían lo consabido: que se viste mal, que hace el ridículo cuando coquetea con alguien. Se define como madre de Gabriel, la voz es clara en señalar que ese hijo un día será un juez inapelable y tal vez ejerza de verdugo, irónica, señala que por mientras lo ama. Se retrata escritora de poemas. Habla desde una cátedra, colabora en revistas literarias y escribe una columna de un periódico (Castellanos, 1974). Vive frente a un bosque, sin embargo, nunca cruza la calle para pasear en él, respirar o acariciar los árboles. Enfatiza lo que no hace, y tal vez debiera hacer: escuchar música, ver pintura, ir a exposiciones, al teatro al cine-club. Su fervor es leer, "como ahora", dice, sugiriendo que escribir es leer de (in) cierta forma. Confiesa sufrir, más bien por hábito, por herencia, por indiferenciarse de sus congéneres, antes que por causas concretas. Señala que sería feliz si hubiera aprendido los gestos, los parlamentos, las decoraciones de tal estado. La felicidad constituye una actuación. En consecuencia, el sufrimiento es la realidad y no necesita actuación ni performance porque aparece como reiteración inacabable. Está ahí, a la mano. Afirma que le enseñaron a llorar, mandato sexo-género que permite que las niñas lloren, un permiso que funciona como prohibición para los niños. Sin embargo, la voz poética descentra el llanto y su connotación melodramática dando un giro hacia la ironía, contraviniendo la normalidad. Confiesa que en ella es un mecanismo roto porque no llora cuando corresponde, es decir, ante la muerte, o debido a una catástrofe o frente a un acto solemne, sino que llora cuando se le quema el arroz o cuando pierde el recibo del impuesto que ha pagado por la posesión de tierras. Cuestiones banales que la dibujan anómala. En "Se habla de Gabriel" (291) la maternidad constituye una experiencia crucial. Este lugar ha sido trabajado en la escritura de importantes teóricas feministas con matices afirmativos o negativos (entre otras, Simone de Beauvoir, Adrienne Rich, Julia Kristeva, Silvia Federicci), sin embargo, nunca será suficiente poner

en palabras este acontecimiento que marca la construcción del cuerpo y la sexualidad de las mujeres desde tiempos remotos. Por esta razón cada vez que una mujer escritora se entrega a esta ideación nos deja pensando y nos asalta un movimiento pendular, una oscilación entre el goce y el disgusto. Nepantla, otra vez. El poema breve, abre con el hijo nombrado como huésped. Toma por asalto el cuerpo materno, lo habitará de paso como parásito. Su cuerpo, primer territorio de ciudadanía para las mujeres feministas, queda expropiado. La comina a notar su presencia a deshoras, la obliga a alimentarlo para que siga ocupando un sitio que no le pertenece. En la segunda estrofa se expresan las emociones que la sujeto experimenta: “Fea, enferma, aburrida”. (291) Lo siente crecer a sus expensas, apropiarse de su color, endilgarle peso y volumen clandestinos. La perturba. No obstante, el poema da un giro cuando en la tercera estrofa el hijo toma la forma de un cuerpo. Un cuerpo “otro” que pide nacer, que necesita abandonar ese espacio para hacerse un sitio en el mundo, un tiempo para su historia. Resulta un acto inevitable. En la cuarta estrofa la voz afirma que “Consintió” (291), es decir admite con soberanía el gesto de abrirle paso. Y en ese desprendimiento consentido, en ese parir a través de la herida, afirma que se fue lo último que tuvo de soledad (ella “mirando tras un vidrio”). Una afirmación radical que levanta el vínculo humano de madre e hijo como la posible salvación de las mujeres. En la quinta estrofa, un díptico con mucha fuerza, expresa que desde entonces quedó abierta, ofrecida a las visitas, al viento, a la presencia. El amor materno, queda de este modo, situado en la oscilación, esa ambigüedad que buscará siempre un equilibrio, tal vez inexistente, porque la oscilación será su contorno. En “Economía doméstica”, nos sitúa en el territorio de la esfera privada, lo doméstico y las mujeres: una economía de la explotación y el encadenamiento. Sitio controvertido porque forma parte de uno de los polos del par lo público/lo privado que ha estructurado las sociedades en Occidente. Las feministas hemos abordado estratégicamente esta dicotomía y la hemos alterado para evidenciar su jerarquía injusta, inequitativa, puesto que lo privado se ha constituido como el lugar de lo innostrado, invisible, carente de importancia y de valor, al contrario de lo público, que ha representado el espacio de lo masculino, del poder, de lo político, de la sociedad en su esplendor civilizatorio/moderno. De este modo la teoría crítica feminista ha destronado el lugar de lo

privado interviniéndolo con la consigna: “lo personal es político”. El eslogan activista de los sesenta y setenta está en la base de este poema de tono mordaz, irónico. La voz poética se asume formando parte de esta economía de explotación: el trabajo no remunerado. Una disciplina enseñada en las escuelas de América Latina inyecta sus políticas públicas de distribución del trabajo dividido por sexos. El texto parte entregando una “regla de oro”, es decir “el secreto del orden” heredado de la madre. Resulta sarcástico el modo en que aborda una realidad encarnada en millones de mujeres, promovida públicamente por los medios de comunicación masiva: “tener un sitio para cada cosa y cada cosa en su sitio”. Así, la voz afirma haber construido su “casa”. De eso se trata, del lugar de la casa, signo, territorio, espacio, construcción, arquitectónica que ha movido a las mujeres del mundo y en especial a las mujeres pobres en nuestro continente (Luongo, 2009). Un terreno minado porque contiene y posibilita la violencia, el maltrato hacia las mujeres de manera tal, que este logra quedar, las más de las veces, silenciado e impune. No obstante, este poema pareciera no incursionar en lo ominoso sino más bien simula el acatamiento a la “regla de oro” y parece recomendar atenerse a ella de manera obsesiva, hasta que llega su final disruptivo. Enumera los sitios que arman esta estructura habitación: el anaquel de los libros impecablemente distribuido, ordenado por géneros, las alacenas en las que se guardan los manteles catalogados según la ocasión doméstica, aromatizados con espliego de manera natural. La vajilla, clasificada en el mismo orden del apartado de las cosas anteriormente dichas; la ropa, en cada cajón y estos distribuidos en muebles que se instalan de manera armoniosa; las superficies de los muebles están brillantes y limpias de polvo. En la séptima estrofa esta clasificación compulsiva se hace trizas cuando la sujeto menciona algunas cosas que dejó aquí o allá o que abandonó arbitrariamente en lugares sin importancia. La anormalidad se inmiscuye en este centro perfecto. Estas “cosas” abren el espacio de la intimidad (Kristeva, 2001, 61), su interioridad y ensucian, desordenan el mundo anteriormente descifrado: un llanto que no se lloró nunca; una nostalgia de la que se distrajo; un dolor –su reiteración–, un dolor cuyo nombre fue borrado, un juramento no cumplido, un ansia que se desvaneció y retazos de tiempo perdido en cualquier parte. El poema cierra con la voz que confiesa su desazón ante este desorden, señala que siempre aplaza el hacerse cargo de

todo ello, pero luego olvida y continúa el ritual que monta la escena de la perfección: una sala resplandeciente con la regla de oro “que me dio mi madre”. La repetición de la normatividad que rige lo privado, en boca de la madre, es un aprendizaje a la fuerza, se erige como cárcel, es una ecolalia que aprisiona. En su pertinaz presencia leemos su padecimiento, pero junto con ello, en un movimiento pendular y resistente, imaginamos la fractura, el resquebrajamiento, la fisura por la que asoma la subjetividad femenina, su anomalía y con ella la posibilidad de dejar fluir el desorden como respuesta subversiva ante dichos mandatos.

Como he señalado, Nepantla, la tierra de en medio, es la geografía, asimismo puede ser el mapa de esta, es decir una ficción que intenta (in)visibilizar espacios singularizados (Sierra, 2014, 13-22); es, asimismo, el sitio de lo originario precolombino colonizado, expoliado, y, a la vez, el lugar de la falta de ubicación de las mujeres letradas, el espacio suspendido, el lugar fronterizo en el que se mueve pendular y ambiguamente lo femenino portador de lenguaje y, por lo tanto, creador de mundos posibles. A pesar de que el signo de la carencia, de la falta, aparece con fuerza a través de las distintas estrategias de escritura, el nepantlismo como figuración poética, es portador de un potencial liberador toda vez que la conciencia poética y el entendimiento logran deconstruir lo estatuido, lo naturalizado como norma. Surge, así un movimiento que nombro como un amasijo. Afirmo, en consecuencia, que los sujetos hablantes de los poemas cohabitan Nepantla de modo inquietante. Del amasijo surge un “entre” que potencia la lucidez dolorosa del sujeto femenino, lo dispone abierto a las fisuras que desata la alteración. Dicha habitabilidad pone de relieve la construcción normativa y regulada de lo femenino, una simbólica ficticia, entrampante frente a la que es inevitable resistir; por otra, este habitar nombra lo innombrable: el olvido de desaparecidos y asesinados, el silenciamiento de las injusticias, la memoria histórica de las violencias en nuestro continente: la conquista, la colonización, la opresión indígena, la violencia estatal, los crímenes cometidos por las naciones estado ante las revueltas emancipadoras; por último, dicha habitabilidad posibilita deconstruir lo mitificado que encarcela la subjetividad e impide la liberación, el devenir sujeto femenino plural diverso entre diferentes cuyo potencial es el encuentro con las otras y otros. El despliegue sinuoso del lenguaje poético a través de

la ironía, la parodia, el sarcasmo, la sátira, lo lúdico, la negatividad, la sorpresa, la auto-figuración, el dialogismo, la contraposición, la denuncia testimonial, hacen posible la lectura de los sujetos hablantes femeninos entre el amasijo y su resistencia. Exponer la palabra poética exacta y hacerla letal, es el ejercicio que Rosario Castellanos propone en su poemario "En la tierra de en medio" y nos ofrece pensar para acceder, en lo posible, a la zona apreciada del entendimiento que incuba su ética-estética-política.

BIBLIOGRAFÍA

- ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands. La Frontera*, San Francisco: Aunt Lute Books, 2007.
- BAJTIN, Mijail. *Yo también soy (Fragmentos sobre el otro)*. México: Taurus, 2000.
- BEAUVOIR, Simone de. *El segundo sexo.2. La experiencia vivida*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1962.
- BRAIDOTTI, Rosi. *Sujetos nómades*. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- BUTLER, Judith. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- BUTLER, Judith. "Capacidad de supervivencia, vulnerabilidad, afecto" en *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós, 2010.
- CASTELLANOS, Rosario. *El uso de la palabra*, Selección. México, Ediciones Excelsio, 1974.
- CASTELLANOS, Rosario. *Poesía no eres tú*. México: Fondo de Cultura Económica, 1972.
- FEDERICI, Silvia. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de sueños, 2010.
- GARGALLO, Francesca. *Feminismos desde Abya Yala. Ideas y proposiciones de las mujeres de 607 pueblos en Nuestra América*. Ciudad de México: Editorial Corte y Confeción, 2014.
- KRISTEVA, Julia. *Esa increíble necesidad de creer. Un punto de vista laico*. Buenos Aires: Paidós, 2009.
- KRISTEVA, Julia. *La revuelta íntima. Literatura y psicoanálisis*. Buenos Aires: Eudeba, 2001.
- LUDMER, Josefina. "Tretas del débil". Eliana Ortega y Patricia González (eds.) *La sartén por el mango*, Puerto Rico: Ediciones Huracán, 1984.
- LUONGO, Gilda. "Zona de demolición. La casa-mediagua de Vasia Moncada", 2009. Disponible en: <http://www.lafuga.cl/zona-de-demolicion/369> "Dossier Nombres del Pueblo. Cine y Política", primavera.
- LUONGO, Gilda. *Rosario Castellanos: del rostro al espejo/ de la voz a la letra/del cuerpo a la escritura*, 1997. Disponible en: http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/1999/luongo_g/html/index-frames.html
- PONIATOWSKA, Elena. *La noche de Tlatelolco*, México: Era, 1992.
- RICH, Adrienne. *Sangre, pan y poesía. Prosa escogida 1979-1985*. Icaria: Barcelona, 2001.
- RICH, Adrienne. "Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana", en *Sangre, pan y poesía. Prosa escogida 1979-1985*. Icaria: Barcelona, 2001.

- RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2010.
- SIERRA, Marta (Coord.) *Geografías imaginarias. Espacios de resistencia y crisis en América Latina*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2014.
- WOOLF, Virginia. *Tres Guineas*. Barcelona: Lumen, 1977.