

PRÁCTICAS SUBVERSIVAS DEL CUERPO FEMENINO: LO MONSTRUOSO EN ANA MENDIETA Y LO INSURRECTO EN MARY OLIVER.

Subversive practices of the female body: the monstrous in Ana Mendieta and the subversive in Mary Oliver.

Cynthia Ortega Salgado

Universidad Autónoma del Estado de México

Resumen

Este artículo propone la contemplación de ciertas prácticas subversivas desde el cuerpo femenino, no como mejores o primigenias, tampoco declararlas como immanentes a la mujer, sino posibilitar una exploración desde el juego, la sátira, las formas monstruosas de la performance en el arte y lo insurrecto en la poesía, que descrean los roles asignados, los sexos unívocos y las estrategias planteadas desde una lógica heterosexual. Se declaran como monstruosas porque descolocan, turban, en el uso pleno del sentido raíz que es “mostrar”; e insurrecto porque escapa a su destino unívoco, a la razón de ser de las palabras, a su función. Este par de disciplinas abocadas a lo ínfimo y a lo inasequible, se preguntan por las existencias menores, esas que parecen no importar a un sistema de Poder que aminora los pequeños poderes y sus impotencias, su poder no; es desde éstas que el cuerpo femenino se cuestiona y se pone en riesgo, se coloca en un estado de indeterminación, que le permite replantearse los fines y los límites que le han sido impuestos.

Palabras Claves: Subversión; cuerpo femenino; arte; performance; poesía

Abstract

This article proposes the contemplation of certain subversive practices from the female body, not as better or primitive, nor to declare them as

immanent to women, but to allow an exploration from the game, the satire, the monstrous forms of performance in art and the insurgent in poetry, that skim the assigned roles, the univocal sexes and the strategies posed from a heterosexual logic. The forms declare themselves as monstrous because they discolor and disturb, using the root sense that is "to show"; and insurgent because it escapes its univocal destiny, the reason of being of words, its function. This pair of indisciplines devoted to the smallest and the unaffordable, ask about the smaller existences, those that seem not to matter to a system of Power that diminishes the tiny powers and their impotences, their power to do not; it is from these that the female body is questioned and puts itself at risk, it is placed in a state of indeterminacy, which allows it to rethink the purposes and limits that have been imposed on it.

Key words: Subversion; female body; art; performance; poetry

Las prácticas subversivas son un conjunto de acciones que llevan a los sujetos al límite, en ellas se abre la significación y las cosas no son lo que se espera de ellas. Dos de sus posibles características son la profanación, porque otorga usos inesperados a los cuerpos, a los objetos y a las palabras; y la transformación, pues afecta la relación entre lo privado y lo público, ya que usa la materia sensible de lo privado y la vuelve pública, pero lo hace sin ser transparente, se conserva la opacidad porque por más que se diga, se esponga, se desate, siempre se encerrará algo más de eso dicho, expuesto y desatado.

La subversión es una acción, un pensamiento o un gesto que posibilita resistir frente a algo que nos oprime, nos señala o nos limita; es llevar esa acción, reflexión o movimiento al campo psíquico, físico, intelectual o emocional. Podría creerse que sólo las mujeres comprenden el cuerpo femenino, pero eso sería suponer que hombres y mujeres tienen formas que los anteceden y prefiguran, es muy probable que también los hombres pueden hablar de lo femenino o tener un devenir femenino, sin embargo, se intenta reflexionar desde una corporalidad que se considera más cercana y menor en palabras del filósofo Gilles Deleuze. Otra figura menor que bien se podría relacionar con la de la mujer es la figura del monstruo. Si se concibiera como fuera de lo humano, sería desconocida y anormal; de inmediato se trazaría un círculo de fuego alrededor de él para visibilizarlo y para impedir que cruzara hacia nosotros. Esa imagen se centraría en el campo de lo abyecto y de lo siniestro, de lo que tiene la forma de asustarnos. Igualmente, las figuras que no corresponden a lo que se espera de una mujer o de un hombre, se colocarían fuera de lo humano, pues atentarían contra lo natural, pero en

realidad estarían referenciadas contra lo humano no fuera, es decir, partirían de la crítica de un referente localizable. Son este tipo de imágenes las que nos ayudan a transgredir, las que nos enseñan lo fuera del orden y así expanden nuestra idea de él. Consideremos también que el propio cuerpo podría estar escrito por dos instancias: la del lenguaje que le precede y que genera un discurso y un espacio desde el cual hablar y la de la construcción cultural, que delimita a la primera, encargada de inscribir y de actuar de cierta forma y en cierto tono sobre las superficies y bordes de los cuerpos. Las figuras monstruosas están *dentro* del discurso sobre la sexualidad pues pertenecen a sus imaginarios y las vemos circulando libremente en el campo del arte, especialmente en las acciones y las performances.

Lo femenino, una indistinción

Como estamos inmersos en una circulación incesante de discurso e ideología, los cuerpos son clasificados antes de nacer, son lienzos trazados, páginas que se van llenando de marcas hechas por un dibujante que a su vez crea ciertas líneas, dibuja aquí, allá, omite y remarca según el caso. El reconocimiento de estas señales nos sitúa en un mejor lugar para pensar que somos cuerpos textualizados por los que atraviesa una serie de ideologías. Si es niño o niña, ya se espera, de *ella* o de *él*, demandas específicas que modelarán su vida, aunque tampoco la determinarán fatalmente pues el cuerpo es también escritura viva, es decir una que combina lo entrañable –lo interno– con lo entrañable del mismo –lo externo– y en esta performatividad se ajusta y cambia.

El sexo determinado por los órganos sexuales, ha dejado ya de ser una prueba contundente en la determinación del género, lo que hace tambalear los discursos legales acerca de los sexos unívocos; la posibilidad de imaginar la inestabilidad de los atributos que organizan a lo femenino y a lo masculino, nos hace pensar en lo ilusorio de sus centros de placer y de ser. El cómo se debe ver una mujer o un hombre, que órganos, qué tamaños y qué formas, el conjunto de reglas de cómo representarse se desajusta, se indetermina al reorganizar las partes que conforman esas categorías. Se tambalea la construcción sólida del género masculino o femenino, pues ambos se exceden en significación, no responden, no colman una forma de cuerpo, un orden, una sexualidad, un fin. Son los dos múltiples, son los dos muchos cuerpos, disposiciones, sexualidades, placeres. Aunque se asumiera una naturalidad binaria de la sexualidad, habría una multiplicidad de géneros por ser y por pensar, géneros polivalentes e irreductibles a una definición o a los artículos *la*, *el*, ya que la forma más franca de ejercer el género está en sus giros y adaptaciones. La performatividad del género implica reflexionaren la práctica, situarla como

una forma natural de ser en su ontología, pues ésta no es el conocimiento de ciertas propiedades que después se ejercerán, sino el conocimiento de las mismas a través de la actuación o la práctica. Esta contemplación eliminaría las suposiciones de estructuras generales universales que pudieran anteceder a cualquier sujeto y determinarlo. El filósofo Paul Preciado dice: “¡Lo que soy, qué más da, lo importante es cómo puedo ser libre!” (citado en Montañés, 2019) ¿Libre de qué? Del itinerario impuesto por el imaginario de la época, de la inscripción cultural. En cada una existe una idea de cuerpo que es acuñada desde las ciencias duras (científicos, intelectuales, biólogos), cuyas variables responden con exactitud a aquello que desean descubrir “espontáneamente” y en apariencia de manera neutra. Todas estas ideas constituyen capas ideológicas que se van materializando y van teniendo efectos concretos en los cuerpos.

Intentando hablar de la política corporal en la dimensión del lenguaje, Julia Kristeva distinguió entre lo simbólico, como la ley paterna y lo semiótico, como una forma del lenguaje originada desde el cuerpo materno que serviría como fuente de subversión dentro de lo simbólico, concretamente a través del lenguaje poético: “...el lenguaje poético es la recuperación del cuerpo materno dentro de los términos del lenguaje, el que tiene la capacidad para trastornar, destruir y desplazar la ley paterna” (citado en Butler, 2007, p.174). Tal poder implicaría que las cualidades del cuerpo materno estuvieran antes del lenguaje y así escapan de su origen cultural, asumiéndose como potencia subversiva para desobedecer la ley. Este naturalismo postularía una energía pura e incontenible, que escaparía a todas las sujeciones; aún planteada así, la misma fuerza se agotaría en su reacción contra lo simbólico, pues su respuesta se establecería en relación con la represión del mismo sistema que la genera y en esta operación perdería su vigor. De la misma manera concebirla como menor, la dejaría en desventaja porque lo simbólico siempre sería hegemónico hasta que lo semiótico, en una especie de anomalía se sublevara, entonces su capacidad emancipadora quedaría cuestionada nuevamente. Por más esfuerzos que haga lo semiótico por escapar y desmarcarse de la ley del padre, su ontología permanecería irremediablemente fundada por elementos constitutivos de esa ley, básicamente cualquier subversión estaría dentro y usando lenguajes comunes. Entonces ¿cómo podríamos imaginar una política corporal más amplia? Michel Foucault mencionó que el cuerpo no está sexuado en un sentido significativo previo a su designación dentro de un discurso, es decir, que los deseos instintivos en realidad están contruidos culturalmente para aparecer como naturales, por ejemplo, el hombre proveedor y protector, la mujer hogareña y maternal. ¿A qué intereses responde la cuidadosa elaboración de estos discursos? Siguiendo al filósofo francés, la sexualidad está constituida por poder y discurso, mientras que el sexo no responde a ninguna causa singular, pues es “un efecto en vez de un origen” (citado en

Butler, 2007, p.198). De esta forma, implicar una serie de cualidades pre-discursivas no sólo sería improbable sino peligroso, supondría que algo fue primero y por tanto lo jerarquizaría y le otorgaría valores, en segundo lugar, partiría del mismo fundamentalismo que la ley del padre, pues ahora se instauraría otra más elegible o mejor: la ley de la madre. Intentar defender algo partiendo de su represión, plantearía que eso reprimido existe de manera externa, autónoma y posee cualidades puras o naturales, basando su origen en las mismas reglas por las cuales es sometido.

¿Qué podría entonces ser lo externo al lenguaje? Esta pregunta tienta a imaginar una respuesta utópica, tal vez no se pueda hablar de un exterior, pero sí de un límite, de una frontera. Se pueden explorar otras prácticas que posibiliten usarlo a nuestro favor, como el juego, el copiar y pegar, la entonación o el ritmo, la poesía, la parodia o la exageración, la risa. La paradoja elude la certeza, pues se trata de dos verdades que se auto cancelan por existir al tiempo, es la representación de algo o alguien que a su vez no es en absoluto ese algo o alguien; es una contradicción. La parodia juega con la performatividad, existe en el jugar a ser, representar en exceso, volver los atributos tan hiper visibles que eso que se busca encarnar se anula y se convierte en teatro. La parodia dramatiza la realidad, la enseña más real. Consideremos que entre el original y su imitación existe una relación de crítica y de sublevación, porque, en el mejor de los casos, se moverá un poco la consciencia de quien mira y actúa. Es un acto doble, el sujeto usa cierta identidad que decora a través de gestos, vestimentas, acciones y palabras, se “quita” ésa y se “maquilla” con una identidad prestada, se hace performático una segunda vez y dice: en el exterior soy una, en el interior soy otro, en el exterior soy animal y en el interior humano, sin asumir que el interior responde a ninguna verdad u origen pues también es construido. Los dos coexisten, los dos se suspenden y se cuestionan quién se manifiesta haciendo qué. Esta transferencia ocurre igualmente con el público que no sólo ve y escucha, sino que vive la parodia, pues la risa es la llave que posibilita la desnaturalización de roles y la movilización de estructuras rígidas. Como ésta, hay otras prácticas y a pesar de que están inscritas en el lenguaje, caminan sobre los lindes, como el cuerpo, la música, el cine, la pintura, las artes. Cada acto del cuerpo es performático, porque todas las identidades o sus creencias se establecen en sus superficies y actúan como invenciones donde nos convertimos en cierto personaje, cuyos actos, gestos y palabras serán performáticos, en el sentido de que son ejercicios de fabricación y elección que dan la ilusión de un núcleo identitario consolidado y organizado. El arte o la poesía son lugares indistintos donde pareciera que el lenguaje también nombra, pero estos nombres se vuelven ilegibles por ser excesivos, por no decir lo esperado, por ser polisémicos y múltiples; en estos espacios el cuerpo crece y extiende libremente sus protuberancias, crea lugares que se esconden y se retraen cuando es necesario, retoza. Antes del

lenguaje significa antes de nombrar, antes de asignar ciertos atributos a algo, características que intenten fijar o consolidar, y aunque cualquier esfuerzo por escapar estará enmarcado por él, algunas veces el lenguaje podrá trastocar sus propios límites.

Prácticas contrasexuales

La sexualidad es desmesurada y plena de relieves, las estructuras de poder han intentado someterla, en primera bajo los estándares de asignación de sexo y el placer centrado en ciertas prácticas y órganos de gozo, cuando la sexualidad es irreductible al igual que el cuerpo. Pensemos la sexualidad como un espacio donde la asignación hombre/mujer se excede y muta, accede a ambos roles, los mezcla, los corrompe, los exagera. Sin duda estas prácticas toman en cuenta la base heterosexual, pero en su ejercicio no diferencian, juegan a no saber, a inventar un paisaje, un lugar incierto y desafiante, donde las reglas, los centros, los dictados, se podrían pausar y acceder a otras dinámicas que incidan también en el principio de auto representación. Jugar por placer, hacerlo sin destino.

En la célebre frase de Simone de Beauvoir “no se es mujer, sino se llega a serlo” encontramos que lo importante es el camino para llegar a ser, lo resultante de este tránsito es igualmente inesperado, una mujer –o un hombre– podrían no identificarse con su ser “inmanente” y esto no los convertiría en homosexuales o en un posible tercer género, sino que los haría capaces de moverse entre esos espacios, como el monstruo de Deleuze, que es capaz de transitar entre varias casillas. Ambos reconocen lo que se espera de un hombre y de una mujer desde las lógicas heterosexuales, pero desde la subversión como un acto interno, esas lógicas dejan de tener un sentido trascendente, dándoles la capacidad para multiplicar o desbaratar. Con base en este argumento, se podría proponer como práctica subversiva el considerarse fuera de la categoría mujer, hombre, lesbiana, gay, *queer*, transexual y llevar a cabo un proceso de reapropiación que pase por lo impropio, que permita cuestionar las etiquetas a partir de las preguntas que cada uno se formule y, sobre todo, a partir de la propia experiencia. Sublevación sería poner en jaque cualquier discurso definitivo de identidad y dejar que confluya una serie de argumentaciones e identificaciones diversas, que se presenten como juiciosas y problemáticas.

Las experiencias de los sujetos son complejas y la sexualidad no es la excepción. Desordenada y “contaminada” está compuesta por millones de fragmentos de olor, sabor, pieles y memoria; imágenes caóticamente mezcladas que construyen un sistema de identificaciones, sensaciones, afectos

y vivencias. Cuando se intenta separar, delimitar, cercar, lo que se pretende es lograr cierta organización, pero justamente esta es la trampa, ordenar utilizando las herramientas de agrandar o cortar sólo consigue seccionar, apartar y señalarla diferencia ¿con qué fin?, tal vez intentando establecer una ilusión de regulación y separación que en la realidad no existe de manera tan contundente, pues el grande-pequeño, natural-artificial, dentro-fuera, mujer-hombre, blanco-negro, tiene lindes permeables, cuyas fronteras han sido definidas por herramientas separatistas que pretendieron parcelar los fenómenos y cercar los saberes, cuando están muy lejos de ser puros. En la sexualidad, la normalidad no responde necesariamente a la organización sexual y social que permite la reproducción. Como lo indica Preciado: “La radicalidad del cuerpo vivo es la única batalla. Hay que inventar técnicas disidentes ante la necropolítica que lleva a la extinción” (citado en Montañés, 2019) y el cuerpo, como ficción política viva, no se ciñe a ninguna identidad fija, sino que se halla en perpetua búsqueda.

Prácticas artísticas, monstruosas

Se ha argumentado que no existe una esencia de lo femenino, no hay un cúmulo de características o deseos que las mujeres posean naturalmente, sino una serie de atributos otorgados por circunstancias culturales, sociales y simbólicas que influyen en la formación tanto de mujeres como de hombres. El tener presente esta situación, podría ser un punto de partida para comenzar a construirnos como sujetos más libres o emancipados. El arte y la filosofía han procurado ser espacios emancipatorios porque favorecen un pensamiento que bien podría desembocar en acciones disidentes, aunque esto no significa que todas lo sean, Deleuze dice que “No todo acto de resistencia es una obra de arte, aún cuando, en cierto modo, lo sea. No toda obra de arte es un acto de resistencia, y sin embargo, de cierta manera, lo es” (citado en Didi-Huberman, Pollock, Rancière, Schweizery Valdés, 2008, p.40).

Utilizaremos como recurso la obra artística de Ana Mendieta, que se preguntó por diferentes formas de ser y hacer cuerpo. La artista cubana lo tomó como una brújula que dio forma a sus complejas relaciones con la santería, la naturaleza o el maltrato contra las mujeres, conceptos que enmarcó bajo la idea de ritual. Parte de su práctica artística implicó el abandono de su piel para adentrarse en otra provista de plumas, ramas, tierra o agua. Las estrategias de la cubana son subversivas porque eluden los destinos fijos del cuerpo femenino, los usos de la sangre, las tareas esperadas. La artista termina untándose el fluido en el rostro, en las piernas, sea para hablar de la violencia o de la transfiguración con un animal. Medita

en la fuerza de los cuatro elementos de la naturaleza y se lava esa sangre con agua, consigue hacerse una hoja o una piedra en el caudal del río, para después endurecerse y mimetizarse con un árbol, tomar su cuerpo de madera. Su obra consigue transgredir el qué y el para qué del cuerpo de una mujer, pues no lo concibe como original e inamovible, sino que se traslada a otros como el de los animales, toma las cualidades de la naturaleza y se fusiona con otras personas, incluidos los hombres. Las obras de Mendieta cargan en sí una multiplicidad de deseos que convierten su obra en monstruosa, por ser algo que simplemente no se ajusta a lo esperado, por transitar entre diversos mundos; de acuerdo con H.A. Murena por “devolver la angustia a la boca de los hombres” (citado en Negroni, 2016, p.39). La raíz de la palabra monstruo significa mostrar y el arte ocupa un sitio principal en esta tarea, pues “cede el puesto al trauma, <<concentrándose, a un tiempo, en lo que es sin nombre y lo que se le escapa>>” (Negroni, 2016, p.10).

La producción de la cubana nos señala que podemos ser una especie de ella/él, que somos capaces de movernos dentro de una poética queer, en términos de lo raro, de lo anormal, de lo que no es completamente, de lo que cambia de cuerpo y de itinerario, igual que en el espacio del arte, de lo que se guarda entre la cosa y su apariencia. Esta obra ha sido objeto de variados análisis que han remarcado no sólo la recuperación de lo femenino como lugar de sublevación y de crítica a la agresión, también se ha destacado la manera en que expone al cuerpo de la mujer como espacio de reconocimiento de todo aquello que el pensamiento ha dejado fuera del discurso política y filosóficamente correcto: los fluidos, las cavidades y protuberancias corporales. Su trabajo respondió en gran medida al nuevo contexto de protesta feminista que se vivió en los setenta, en esta década “...comienzan a fortalecerse los movimientos feministas que brotaban en las primeras revoluciones de los años 60. Esto va a tener una gran influencia en el trabajo de Mendieta quien está altamente sensibilizada y comprometida con los diversos problemas de carácter social de su entorno” (Iñigo, 2002, p. 406). Mendieta abre un espacio de exposición para el cuerpo femenino y sus excreciones que le dan a la mujer un lugar en el mundo, pero éste se subleva contra el lugar esperado, contra la ‘propiedad’ que el cuerpo femenino debe guardar en la escena social. Sangre menstrual, senos, vulvas, todo ello se presenta como objeto de profanación de la ‘propiedad’ que se exige a lo femenino. No es el pensamiento abstracto y el buen sentido la única manera de ubicarse en el mundo, al contrario, el cuerpo y su olor, su sabor y residuos también nos reconcilian con el mundo. “Mendieta ha entendido la sangre en su sentido mágico, fundamental para la vida pues es su soporte en el cuerpo, ligada al ritmo vital y a la distribución del tiempo. Por medio de la sangre el hombre se sitúa en el seno del universo” (Iñigo, 2002, p. 415).

Pero esta integración en el mundo que rechaza la ‘propiedad’, el buen sentido y la razón característicamente masculina, que usa medios alternativos y ‘no propios’ a los esperados, que usa el cuerpo y lo que sale de éste, es ya una forma de sublevación que tiene dos caras igualmente críticas: por un lado es rechazo a la asimilación total, es decir, la mujer tiene un mundo que no se subsume a la manera en que debería acceder a él -el recato, la sumisión, la invisibilidad-; por otro lado, eso que se supone que la margina del mundo -de la esfera pública, del reparto de lo sensible, de la vida política-, es decir, su corporalidad y sus excreciones, son precisamente lo que le dan un mundo y la hacen visible.

Prácticas poéticas, insurrectas

La poesía es una práctica rebelde que lleva al límite al lenguaje, en ella las palabras significan algo, pero engarzadas inventan figuras y crean imágenes. Trastornan, destruyen y desplazan la significación, crean caminos que ponen en duda las certezas aparentes del lenguaje; ya lo afirma Edmond Jabès “¿...cómo decir lo que sé con palabras cuyo significado es múltiple; palabras, como yo, que cambian cuando se las mira, cuya voz es ajena?” (Jabès, 2018, p.14)

La escritura es un territorio que exige de quien entra la voluntad de poner en orden un discurso y de ponerse a prueba, de conocer los límites de su lenguaje y crear a partir de ellos. La escritura busca “...rebelarse contra el automatismo y las petrificaciones del discurso, que cancelan el derecho a la duda, limitando a las criaturas el acceso a su propia inadecuación” (Negróni, 2016, p.9).

Tal es el caso de la poetisa norteamericana Mary Oliver quien a través de su experiencia artística libera el peso de una realidad dominante y re crea nuevas perspectivas de tiempo, espacio y visualidad. La poesía es “...allí donde el lenguaje se vuelve falta de lenguaje y hace de esa falta una riqueza porque ¿dónde se podría buscar mejor un infinito que en la localización del vacío?” (Negróni, 2016, p.10). A continuación presento su poema “Gansos salvajes”

*No tienes que ser buena.
No tienes que atravesar el desierto
de rodillas, arrepintiéndote.
Solo tienes que dejar que ese delicado animal
que es tu cuerpo ame lo que ama.*

*Cuéntame tu desesperación y te contaré la mía.
Mientras tanto, el mundo sigue.
Mientras tanto, el sol y los guijarros cristalinos
de la lluvia avanzan por los paisajes,
las praderas y los árboles frondosos, las montañas y los ríos.
Mientras tanto, los gansos salvajes, que vuelan alto
en el aire azul y puro,
vuelven nuevamente a casa.
Seas quien seas, por muy sola que te sientas
el mundo se ofrece a tu imaginación,
y te llama, como los gansos salvajes, chillando con excitación
anunciando una y otra vez
tu lugar en la familia de las cosas.*

Los versos de este poema no cuelgan del vacío, cada uno responde, continúa y complementa al anterior. Oliver guía al lector en una especie de historia cotidiana que crea imágenes de la naturaleza o de lo íntimo; habla con un lenguaje cotidiano que envuelve bombas con listones amarrados; de manera bella y contundente, descoloca al lector y lo impele. Propensa a la narración su poesía ... "...hace su casa en lo inútil... En esa inutilidad reside su única soberanía, su insobornable independencia de juicio (Negroni, 2016, p.40). La poesía logra expulsar al hombre del discurso único, el de una voz que lo enloquecería, la poesía es el espacio de la vacilación, de la duda, crea una imagen que no sabe de sí misma, que se detiene moviediza ante el vacío. Frente a él uno se queda sin habla, instalado en la pura sensación, retraído, en lágrimas, hecho nudo, se abre a un estado nuevo de consciencia y este estado alterado, necesariamente exige otro lenguaje, uno que el propio sujeto sea capaz de inventar, palabras puestas en desorden, palabras que suplen a otras dándoles tres sentidos más corpóreos, sangrientos y deseantes. Así, es en la poesía donde lenguaje y sujeto entran a un estado hipnótico que los saca de sus funciones regulares, para dejarlos indefensos ante la sensación. La poesía implica una mirada lenta, paciente, una actitud diligente y atenta, pues exige una postura de creación permanente ante el lenguaje. Retomando el poema de Oliver el lenguaje es el espacio más propio para la impropiedad, pues "desmonta los conceptos habituales que llevamos a nuestro mundo cotidiano" (Butler, 2020, p.106) el lugar, donde lo salvaje y lo familiar convergen, el buen

lugar donde se puede ser no buena y viceversa, El lenguaje es la expresión más clara de todas nuestras performatividades, de los devenires corporales que nos dejan más completos en tanto menos completos somos.

Para Irina Ishrat, los escritos de la poeta estadounidense remarcan el lugar de las mujeres en el mundo. Las mujeres tienen un lugar en la naturaleza, están cobijadas por el mundo independientemente de que cumplan con los dictados de la sociedad. Ese es el rasgo distintivo de “Gansos salvajes”, las mujeres no tienen que ser buenas para tener un lugar, no tienen que azotarse por sus fallas porque la naturaleza es su casa de antemano: “El poema dice que la sociedad nos ata con numerosas reglas y regulaciones. Sin embargo, no debemos temer expresar nuestro amor abiertamente” (Ishrat, 2018, p.5). Mientras que la sociedad impone reglas y razones para ser buenos, y para Oliver esa racionalidad es comparsa del aniquilamiento de la naturaleza, las mujeres se exponen como lo salvaje, como aquello que se reconcilia con el mundo natural, no a través de la razón sino a través del amor, del cuerpo. Sabemos que la cercanía entre las mujeres y la naturaleza no ha sido bien vista por la filosofía moderna. Para Carole Pateman, filósofos como Rousseau, Kant y Hegel dejaron muy claro en sus obras que es debido a que las mujeres no han podido superar el determinismo natural -por tanto, no son agentes plenos de razón-, por lo que no pueden formar parte de las decisiones políticas. Sin embargo, para la poetisa es esta pertenencia a la naturaleza lo que constituiría su mayor fortaleza, más que su mayor debilidad. Como “los gansos salvajes”, las mujeres se sublevan por compartir el fluir de los rayos del sol, de la lluvia, del viento, de los ríos. Es en este fluir del mundo natural que los gansos salvajes y las mujeres están en casa. La sublevación ocurre precisamente porque aquí la mujer no tiene que justificarse, que arrepentirse o flagelarse para tener un lugar, ya lo tiene, el mundo natural y sus cosas son su casa y para ello no tiene que renunciar a la naturaleza, a su carácter salvaje. Pero aquí lo salvaje no es meramente agresividad, al contrario, en este poema de Oliver la animalidad se reconcilia con el apego amoroso al mundo: “Sólo tienes que dejar que ese delicado animal que es tu cuerpo ame lo que ama”. Así, por más solas que se sientan, las mujeres están ya bajo el cobijo del mundo, reconciliando amor y animalidad, teniendo “un lugar en la familia de las cosas”.

Bibliografía

BUTLER, Judith. (2020). *Sin miedo. Formas de resistencia a la violencia de hoy*. Montevideo, Taurus.

- BUTLER, Judith (2007). *El género en disputa*. Barcelona: Paidós.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. (2018). *Sublevaciones*. México: RM, UNAM, UIA, Jeu de Paume.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, Pollock, Griselda, Rancière, Jacques, Schweizer, Nicole y Valdés, Adriana. (2008). *Alfredo Jaar, La política de las imágenes*. Chile: Metales pesados.
- Foucault, Michel. (2011). *Historia de la sexualidad 1-La voluntad de saber*. México: Siglo XXI.
- IÑIGO, María. (2002). "Ana Mendieta", en *Espacio, tiempo y forma* (tomo 15), pp. 405-423.
- ISHRAT, Irina. (2018). "'To Live in thisWorld': An Eco-feministStudy of thePoetry of Mary Oliver", en *Journal Of Humanities and Social Science*, vol. 15, pp. 25-30.
- JABÈS, Edmond. (2018,enero, 18). A ti que crees que existo. *Revista digital de pura poesía bcr*. Recuperado de: https://issuu.com/beatrizdelcarmenruiz/docs/18-01_revista_definitiva_2.
- MONTAÑÉS, José Ángel. (2018, abril, 11). "¡Lo que soy, qué más da, lo importante es cómo puedo ser libre!". Madrid, España: *El país*. Recuperado de: https://elpais.com/cultura/2019/04/11/actualidad/1555008581_513315.html?id_externo_rsoc=FB_CC&fbclid=IwAR3j9z0zfIZ7wL1ZGw_FwNeyu4Ixqf_d8_OFmpLDilm2E3hju6Yf-qYIp8.
- NEGRONI, María. (2016). *El arte del error*. Madrid: Vaso Roto Ediciones.
- PATEMAN, Carole. (1995). *El contrato sexual*. Barcelona: Anthropos – UAM.
- PRECIADO, Beatriz.(2011). *Manifiesto contrasexual*. Barcelona: Anagrama.