

*Una poética
de lo femenino en la obra
de Cristina Piña.*

Elisa T. Calabrese

Será necesario dedicar parte de este trabajo al intento por bordear una categoría teóricamente espinosa, cual es la de "escritura femenina", a partir del hecho de que se ha elegido, en el título mismo, hablar de una poética de lo femenino y no de la mujer. Esto por varias razones: en primer lugar, porque las cuestiones atinentes a la problemática de la mujer desbordan, como es esperable, el campo literario; en segundo lugar, porque no es este breve espacio el adecuado para referirse en profundidad al feminismo y sus reflexiones teóricas a las que aludiré sólo tangencialmente y en último término, porque -desde mi perspectiva- el enfoque del lenguaje poético al que me remitiré en el caso de Cristina Piña, no implica conflicto, ya que se trata de la escritura de una poeta, por lo que el sujeto textual diseñado desde la constitución de su escritura poética coincide -en la inscripción de lo femenino- con el sujeto empírico.

Mencionar al sujeto empírico puede provocar escándalo teórico y, sin embargo, creo necesario implicarlo desde el punto

de vista de la escritura femenina. Al respecto, Susana Reisz¹, conocida por sus escritos teóricos, intenta un esclarecimiento taxonómico de la cuestión, señalando que "escritura femenina" puede aludir, en español, a por lo menos tres instancias: a) literatura hecha "para mujeres" (por ej. una revista de modas); b) literatura que porte marcas de femineidad textual; y c) literatura sustentada en una ideología feminista que pretende subvertir el orden patriarcal, visto como dominación. Es inevitable pensar estas dos últimas instancias como difícilmente discernibles en la práctica, entre otras cosas porque sería improbable poder pensar en una escritura fuertemente sesgada por ideologemas feministas en un período histórico previo al surgimiento de los primeros movimientos feministas, aunque, si atendemos a lo que serían las marcas de femineidad textual, pueden ser leídas reivindicativamente escrituras de épocas anteriores. Así ocurre en la reescritura de textos de escritoras de otra época (por ejemplo, la actualización del discurso de Juana Manuela Gorriti en la novela de Martha Mercader) u otros procedimientos que tienden a "acercar" la distancia histórica con el fin de efectuar una identificación de los sujetos de la enunciación situados en momentos distintos. Debido a estas consideraciones, es que estimo que se toma en cuenta -aún implícitamente- al sujeto empírico o escritor al hablar de escritura femenina, ya que esta categoría debe situarse en relación con un ámbito cultural determinado y a cierto momento histórico.

La perspectiva cambia si nos atenemos a las teorizaciones del posestructuralismo, especialmente en los escritos teóricos de Kristeva² a partir de los cuales -en conjunción con otras reflexiones importantes, como es el caso de Foucault³- es que el feminismo se ha planteado la cuestión de la "escritura femenina" intentando, en apropiación teórica de operaciones críticas referidas al sujeto, constituir la categoría **género**. No desplegaré aquí

las dificultades que -en el estado actual de la reflexión- ofrece para mí esta cuestión, tan sólo apuntaré que, si bien en lo teórico el género se plantea como categoría político-ideológica no homologable al sexo, en la práctica crítica las escritoras y críticas feministas prestan atención preferencial a la literatura escrita por autoras mujeres, con lo cual se vuelve al comienzo de este trabajo, y se instala enmascarada, la problemática del sujeto empírico.

Pretendo ahora centrarme en las elaboraciones de Kristeva quien ofrece, en una lectura con implicancias a la vez históricas y filosóficas cruzada por el psicoanálisis lacaniano, un sustento teórico interesante para replantearse la constitución del sujeto del lenguaje poético, con lo cual permite efectuar un acercamiento a los textos elegidos para este trabajo que dé cuenta de las marcas de femineidad escritural en el diseño de ese sujeto, a la vez que inscribir esta lectura en una teorización más abarcadora respecto de lo poético.

El punto de partida de Kristeva respecto del lenguaje como práctica significante, toma como referente a la fenomenología husserliana por cuanto implica una reflexión acerca del sujeto en términos del ego trascendental. En efecto, es la conciencia operante a través de la predicación quien constituye a la vez el ser, el objeto real significado y el ego en tanto trascendental, denominado **tético** (de tesis), desde el momento en que no es ni el individuo histórico ni la conciencia pensada en términos lógicos, por cuanto el sujeto sólo lo es de la predicación, del juicio. Si he mencionado más arriba las implicancias históricas de estas explicaciones, es porque permiten a Kristeva desarrollar, partiendo de esta concepción fenomenológica, un recorrido conceptual por los diferentes enfoques en el campo de la lingüística, desde la filología

hasta Saussure, el estructuralismo posterior y asimismo el sujeto de la enunciación postulado por Benveniste. El punto común sería la consideración del lenguaje como sistema simbólico y la concepción de un sujeto unitario.

Esta trayectoria conceptual sufre un giro radical mediante la consideración de dos modalidades en el proceso de la significancia, que ella denomina, respectivamente, lo **semiótico** y lo **simbólico**. Cabe interrogarse sobre estas dos modalidades y su relación con el sujeto antes descrito, y para ello debe tomarse en cuenta la postulación que Lacan efectúa de la adquisición del lenguaje como sistema simbólico en el "estadio del espejo"⁴, y que es retomada por Kristeva. En efecto, esas dos modalidades -la semiótica y la simbólica- coexisten en todo lenguaje, pero es precisamente en el lenguaje poético donde aparece con fuerza un elemento heterogéneo tanto respecto del sentido como de la significación, pero cuya operatividad no puede darse sino a través de la significancia, a su pesar y excediéndola. Tal heterogeneidad introduce una crítica en el fundamento mismo de la idea de sujeto unitario, por cuanto la adquisición del sistema simbólico no podría hacerse sin relegar lo semiótico, materno, o -para llamarlo con el término platónico con el que Kristeva nomina a lo semiótico- la **chora**, al no-lugar del inconsciente que introduce la radical discontinuidad del sujeto. Escribe Kristeva:

[...] La théorie du sujet proposée par la théorie de l'inconscient nous permettra de lire dans cet espace rythmé, sans these, sans position, le proces de constitution de la signifiance. (Kristeva, 1974, op. cit., I, 25).

Habida cuenta de esta excedencia semiótica en el lenguaje poético que, sin embargo, siempre posee carácter comunicativo y social y por ello está necesariamente vinculada al sistema simbólico, y al sentido en relación de negación o exceso respecto de él, debe entenderse semiótico en tanto es un término que denomina la marca distintiva, la huella, el índice, la impronta, en suma: una distintividad susceptible de articulación no-determinada. ¿Cómo vincular estas características del lenguaje poético con la escritura femenina? Como consecuencia de este pensamiento, por cuanto esa modalidad semiótica, la chora, aparecería, en una perspectiva arqueológica del sujeto, como lo pulsional organizativo del esquema corporal, la identificación con lo materno e incestuoso, anterior a la adquisición del sistema simbólico que antropológicamente instituye a la vez al sujeto, las relaciones sociales de parentesco y la cultura.

Si seguimos las consecuencias de estas teorizaciones, debemos entender lo "femenino" o "materno" de la chora como abarcadores de esa emergencia desestabilizadora del sentido y del sujeto que tiene en la escritura poética su polo de concentración, y en tal sentido, no serían, como resulta evidente, exclusivas del sexo femenino, sino rasgos prevalecientes de una práctica significativa que caracteriza al tipo de discurso llamado poético, aunque deberíamos tomar la precaución -desde mi punto de vista personal- de recordar que históricamente hablando, Kristeva se ubica siempre en el estudio de la poesía de la vanguardia francesa, lo cual es comprensible por ser la más propicia a detectar los rasgos que sustentan su reflexión teórica.

Ahora bien, como una vertiente del feminismo considera que la noción misma de sujeto autónomo sería una prerrogativa cultural masculina, de la cual se ha excluido a "lo femenino", por

cuanto la noción de sujeto no puede instituirse sin el Otro, es decir, sin las relaciones de dominación, exclusión y jerarquía, es en el contexto de la crítica a la estabilidad del sujeto resumida líneas más arriba, donde pueden encontrarse las condiciones teóricas para la emancipación de la esfera "femenina" suprimida, la economía libidinal propia de las mujeres, todo lo cual permitiría hablar de escritura femenina.

De todo lo dicho me interesa recortar, para la lectura de los textos que propongo, las siguientes nociones: 1. La escritura poética como ese tipo de lenguaje donde es posible advertir las marcas de una reactivación de lo reprimido, pulsional o materno, en el sentido de la chora. 2. La puesta en evidencia, en el lenguaje poético, de su carácter "revolucionario", en tanto apunta al lugar donde se destruye y se renueva el código social, y es concomitante -cuanto mayor desestabilización de lo simbólico y del sujeto unitario- con los momentos de crisis. 3. Los rasgos señalados que contribuyen a delinear no la definición, pero sí la posibilidad de pensar la escritura femenina, no son exclusivos de los sujetos sociales englobables en el común denominador "mujeres" 4. Que, habida cuenta, entonces, de las marcas de femineidad en la escritura -en el sentido de Rivarola- puede en este caso apuntarse a la escritura poética de una autora ya que desde las dos perspectivas teóricas esto aparece como posible. Intentaré, pues, abordar los dos volúmenes elegidos para este estudio, **En desmedida sombra** (1987) y **Pie de guerra** (1990) (*) de Cristina Piña, desde esos marcos.

Unas palabras de ubicación respecto de la trayectoria literaria de la autora, pueden ser útiles. Además de la docencia universitaria y la traducción, actividades que comparte con la escritura, es fácil advertir en ésta, la variedad de registros: desde

el periodismo, el ensayo y la crítica académica hasta la poesía. Estos dos últimos me parecen privilegiados para la mirada que guía esta lectura, por cuanto ha dedicado preferencialmente su escritura crítica a la obra de poetas argentinas. Así el "Estudio preliminar" a las **Páginas de Olga Orozco** (Celtia, Bs.As.: 1984) revela un cómodo tránsito por los rasgos determinantes de una de las producciones más significativas de la poesía argentina contemporánea. Otro tanto cabe decir respecto de los dos estudios dedicados a Alejandra Pizarnik, desde el primero de ellos: **La palabra como destino. Un acercamiento a la poesía de Alejandra Pizarnik**. (Botella al Mar, Bs. As.: 1981) hasta el ensayo - verdadera biografía poética- que es **Alejandra Pizarnik** (Planeta, Bs.As.: 1991).

Crítica y poesía se complementan, por cuanto no me parece casual ese buceo en quien -como Alejandra- buscara tal vez más intensamente que nadie configurar una identidad -siempre fluvente y desmembrada- en el lugar mismo de la poesía, en el centro imposible de la palabra como fijación del sujeto poético. Por otra parte, como se verá, los poemas de Pizarnik son intertextos privilegiados en su producción, desde las referencias paratextuales de algunos epígrafes hasta la configuración de motivos recurrentes en sus poemas: así la orfandad, la extranjería, la búsqueda de la palabra como lugar de la identidad, que son patentes desde su primer libro, **Oficio de máscaras**, (Botella al Mar, Bs.As.: 1979) hasta el primero que consideraré ahora, donde la reescritura pizarnikiana asume el rango de verdadero homenaje ofrecido desde una voz diferente, que ya ha encontrado su propia modulación.

Respecto de **En desmedida sombra**, apunto una estrategia que asume diversos aspectos en la figuración del sujeto femenino

y que permite ser rastreado en el juego de las nominaciones connotativas tanto como en los procedimientos pronominales: las referencias al cuerpo, al lugar subjetivo y/o social del sujeto o a sus localizaciones topológicas, aparece frecuentemente desdoblado. Así, en el poema irónicamente denominado "Ficha de identidad", la figura textual de la poeta se desplaza, desde el inicio, a "Un nombre como cualquiera,/ [...]" para luego unificarse con el cuerpo y finalmente concluir en "Un apenas Cristina/ para tanto pasado,/ para esta desigual/ batalla con la muerte." (p.23).

Es posible, incluso, que el sujeto se despersionice totalmente y sólo se caracterice como un vaivén, un proceso de hacerse y deshacerse tanto en la memoria cuanto en el intento del eros o en la precaria construcción de trampas o engaños a la muerte. En "Trampas de la memoria", por ejemplo, la figuración de la persona es sólo "Esto de estar en ninguna parte/ y hacer del deseo mi palabra,/ de la palabra la prisión del cuerpo,/ del cuerpo el simulacro de la luz." [...] Se advierte así que la identidad no es un es, sino un estar como suma de negatividades y contraposiciones semánticas: "Esto de estar y no estar,/ bifronte [...]" (p. 33). Otros poemas elaboran similares estrategias con otros procedimientos, como es el caso de "Artes marciales", metafórica descripción, inscrita desde el título en una disciplina marcial, del clásico motivo del **ubi sunt**, pero referido al transcurrir del tiempo por el cuerpo mismo del sujeto que no sólo no se inscribe en la figuración de un yo lírico, sino que se marca con el pronombre de primera persona plural, generalizador de la experiencia, mientras las percepciones subjetivas son aludidas desde la impersonalidad de las acciones: "Duro mirarse sin piedad en el espejo" o construcciones nominales que precinden de la constitución de la oración bimembre en una elipsis sintáctica no recuperable, es decir que no puede restituirse, traducida a un orden "normal" de la oración, pero que de

todas maneras produce un sentido multiplicado aunque no fijable: “[. . .] mañanas de cara a la pared/ maldiciendo la noche,/ días que fueron llagas tatuadas en la piel,/ cópula y miedo.” (p. 31).

Similares observaciones pueden consignarse respecto de “Proustiana”, donde el desdoblamiento pronominal aparece como un tú que disloca la sintaxis, porque connota al sujeto mismo y la imposibilidad de la memoria para reconstruir sino fragmentos discontinuos, o según lo prefiere la metáfora del poema: “ásperas borras”(p. 43).

La poética de estos libros se deja inscribir en una línea originada en las vanguardias -especialmente la francesa- y que pasando por los poetas “malditos” muestra la preferencia por una concepción autónoma del arte que involucra, sin embargo, un cuestionamiento anárquico a la época, como quería Artaud. La recepción de esta poética, que en los años '50 de la Argentina, mediante la revista dirigida por Raúl Gustavo Aguirre, **Poesía Buenos Aires**, tuvo un foco de transmisión importante y produjo como consecuencia en la escritura poética del momento, una constelación de registros de evolución tan disímiles como los que van de los más intelectuales a los más deudores del irracionalismo surrealista en producciones como las de Orozco, Juarroz, Aguirre o Bayley, -para citar nombres al azar-, tiene en Pizarnik un hito demarcador. A esa línea hay que agregar, en la producción de Piña, la hibridación con la poesía norteamericana contemporánea, en nombres como T.S. Eliot o Wallace Stevens, por ejemplo, por cuyas modalidades la poeta transita cómodamente por cuanto el inglés es su segunda lengua, tal como lo atestigua su práctica en traducciones literarias.

Así, podría caracterizar la retórica resultante de ambas líneas como una estructura rítmico-formal que prefiere el verso

corto y la estrofa breve, sin incursiones por lo versicular, con una condensación sintáctico- semántica que, tal vez por influencia anglosajona, rehuye el hermetismo tanto como lo plásticamente descriptivo y reduce al máximo la adjetivación o los nexos -proceso que se intensifica en su libro posterior-, si bien mantiene metáforas por desplazamiento o condensación que conforman a veces el poema como una sola imagen global. Me remito como ejemplo de lo consignado a los poemas que, por tratarse de reescrituras, pueden ser leídos como homenajes a algunos de los nombres citados como referentes. Así "Punto de vista" (p. 47), circular despliegue de versos que glosan el de Pizarnik citado como acápite: "Dice que está sola", evidenciando la apropiación, ya señalada, del desdoblamiento del sujeto en una tercera persona verbal, hasta otros donde los epígrafes son también paratextos que orientan la lectura, como "Mar del Plata-Buenos Aires 19,30" también instaurado a partir de ese mismo desdoblamiento: "una mujer viaja hacia la muerte"(p. 49), pero escrito bajo la advocación de Wallace Stevens. Finalmente hay otros poemas donde el intertexto es una alusión al motivo literario en un título donde el nombre invocado constituye un paradigma temático, como la ya citada "Proustiana" (p. 43) o "Chejoviana" (p. 39).

Me interesa el apartado reunido bajo el subtítulo de "Contra las palabras", último de la parte II del libro, porque reúne cuatro poemas que son otras tantas artes poéticas. Todos ellos constituyen un desafío a las concepciones religiosas de la palabra absoluta, sea la del profeta, la del santo o la del filósofo, pero desplazadas a las nociones fundadas en la actitud de asimilar poesía y absoluto, poesía y forma de vida o poesía y trascendencia. Los títulos son claves: desde "La plegaria de Job", pasando por "Jonás sueña con la luz", se entabla una polémica nostálgica con la idea de la poesía como religiosidad; en cuanto a "Escolio",

iniciado con una negación: "No, Platón [...]", persiste en acumular negatividades: [...] "nadie habla por la boca partida/ nadie guía la mano/ que traza estas palabras/ y rompe la leyenda/ del vidente, el poseso, el adivino, [...]" (p. 87). Este proceso culmina en el poema "Contra las palabras", que me permite sintetizar la concepción de la poesía desplegada por esta escritura y su relación con la constitución del sujeto textual, en una constelación de rasgos que se concentrarán en su libro posterior.

En efecto, persiste el contradictorio afán por instalarse en el lugar del lenguaje, pero en la conciencia de que la literatura se construye a partir de escrituras precedentes, por lo cual son , paradójicamente, un obstáculo para ese intento: "Todo demasiado dicho,/ gastado en la repetición,/ la náusea de los libros." Ese desechar lo literario como sinónimo de lo libresco, de un saber del sujeto, como no puede sino conducir al silencio, no es factible de resolverse. Pese a todo, hay la insistencia por inscribir lo indecible, esto es el cuerpo, la posibilidad de nombrar de otra manera: "ser el cuerpo,/ carne ser." Sólo es posible instalarse en el borde de la escritura, en el "entre", como diría Kristeva, en la excedencia de lo no fijable que está aquí tematizada: "Hablar, entonces, como quien se calla,/ como intervalo entre palabra y cuerpo,/ como una forma de negación." (p. 89).

Estimo que es en **Pie de guerra**, su libro posterior, donde se concentran y decantan los rasgos señalados hasta aquí en una evolución más ceñida a lo que denomino una poética de lo femenino. En primer lugar porque la escritura se perfila con una voz propia, luego porque cada uno de los poemas apunta a un sujeto textual caracterizable como un proceso en movimiento, una identidad desdoblada y a la femineidad como carencia, falta o ausencia. Como espectro de identificaciones, esta condición difusa y

siempre en movimiento se perfila mediante diferentes figuraciones. Hay un importante contraste entre el discurso escueto, que tiende al rigor formal -versos en general menores, con alguna excepción de hasta once sílabas, estrofa corta, preguntas incisivas, construcciones sintagmáticas homólogas y reiteradas con deslizamientos semánticos provocados por el cambio de una o dos palabras- con la imprecisión en el diseño de un sujeto desestabilizado.

Pie de guerra es una metáfora global que bien puede caracterizar la estética del libro: por un lado, apunta a esa identidad en combate, por otra, se trata de una metáfora lexicalizada, que descolocada de sus contextos habituales, produce extrañamiento. Las figuraciones del hablante lírico se diseminan de un poema a otro en forma de espiral, dejando el trazo de una máscara que se resquebraja para que asome la grieta o el hueco entre las distintas identificaciones. Así como en el libro anterior se observaba el vaivén entre el estar y no-estar, aquí se produce un constante movimiento del ser o no ser de las figuras, especialmente del rostro materno entre el sueño, la muerte, la memoria o el fantasma. Sólo en el "entre" de ese espacio surge la palabra, ubicada entre lo decible y lo indecible: "Yo te llamo/ mujer sin velos,/ con una voz de resonancia extraña,/ color de tumba,/ color de madre/ en el recuerdo./ Para que digas/ que no estás,/para que calles,/para que pueda empezar/ a tejer una lengua." (pp. 16/17).

La palabra es a la vez convocatoria y conjuro y la escritura se metaforiza como un tejido, tapiz o bordado que muestran el movimiento de vaivén. Es posible advertir así que la poesía, concebida como "Mester de ciegos", título del poema antes citado, se ha homologado con el dibujo de las figuraciones del sujeto textual y con las identificaciones femeninas: madre, hermana y muerte,

como se puede observar por un recorrido de los títulos: "Metáforas", "Madre en el recuerdo", "La otra", "Niña de las cerillas", "Anima", incluidos en el primer apartado del volumen, "Los límites del reino", que está signado por las marcas de orfandad, exilio y desplazamiento. Madre y muerte son dos instancias indisolublemente unidas paradójicamente fundadoras de la identidad y de la vida. De allí -carencia- nacen el nombre, la metáfora, la poesía: "¿Quién se oculta en la madre,/en el tiempo,/en el agua de sombra,/ el sueño-mar?" (p.13).

Una vez admitida esta concomitancia entre el sujeto y el lugar de la palabra, es fácil advertir que -a partir de los condicionamientos, tanto físicos como sociales pero siempre mediados por la percepción de lo carnal- que rodean a la figura femenina, no sería coherente inscribir la palabra en una concepción neorromántica o simbolista. Ni sople divino o de la musa, ni burilado artificio de preciosidades plásticas o musicales. El metapoema llamado precisamente "Poética", anuncia ese lugar como aquel donde "no hay delicadezas ni respeto" y en cambio: "La humillación del cuerpo,/la carne densa/ y su peso sin renuevos:/una palabra grávida de mí/ que se niega a volar,/ que cae como un fruto en sazón,/ casi podrido." (p.p. 66/67). Tal noción se aleja entonces, de toda sacralidad del arte y marca un lugar centrípeto que constantemente empuja al sujeto hacia los márgenes de la palabra perfecta. El centro es de antemano inasible, inconsistente, aunque dotado de energía productiva. El poema aparece entonces, como un resto, materias dispersas y fragmentarias, espejos rotos de la memoria y la percepción o, para decirlo con el título de uno de los poemas, "Materiales espúreos": "[...]"...materiales espúreos/ donde tropieza la memoria,/se resiente el orden,/naufraga la escritura." (p. 65).

El tercer apartado del libro, llamado "Mujeres", es el que deja emerger las marcas más fuertes de lo que denomino poética de lo femenino. Comprende tres poemas donde se caracteriza especialmente el lugar social del sujeto femenino como doblemente conflictivo, debido a esas dos condiciones de extrañamiento: la femineidad y la escritura. Esto ya se anunciaba a lo largo de todo el volumen, en poemas como "Teoría del conocimiento" (p. 29), donde la femineidad es un "triste saber" y la figura de la poeta "una mujer sin tregua", inscripta en la metáfora que da nombre al libro. En este tercer apartado, ese saber a veces emerge como sarcasmo ya que se inscribe en la historia y apunta a una identidad en estado de interrogación. Así, "Mujeres a la hora del té", vuelve a la metáfora del bordado para describir la sucesión de las generaciones: "En el fondo,/ como sus madres,sus abuelas,/ bordan con hilos de colores/un deslucido canevas." (p.37). Mientras que en "Encuentro de escritoras", el discurso plantea la escritura como transgresión y a quienes la practican como un peligro social, una diferencia. Los adjetivos se sustantivan para señalar lo constitutivo de estos rasgos: "Insumisas,locas, brujas" y las metáforas domésticas -único lugar permitido para la voz femenina- y corporales, señalan el lugar de las Furias:[...] "a veces tirabombas, domésticas,/ transidas ante el verde feroz de la lechuga,/el rojo de la sangre/ que nos marca/ con señal de Caín."(p. 42), pero que no renuncian a la exigencia de un lugar donde sea posible la palabra. En suma: una escritura cuya trayectoria se destaca en la poesía argentina de estas dos últimas décadas; una poeta que sin duda seguirá buscando el lugar de la poesía.

NOTAS

¹ Susana Reisz "Hipótesis sobre el tema escritura femenina e hispanidad" **Tropelias** Rev. de teoría de la literatura y literatura comparada, 1, 1990

² Julia Kristeva, desde **La Révolution du langage poétique**. Paris: Seuil, 1974, ha profundizado en esta línea de investigación del proceso de la significancia en el lenguaje poético. Debe tomarse en cuenta su preferencia por las escrituras vanguardistas, a las que asigna un valor político importante pues tienden a modificar los códigos sociales. Posteriormente sus aportes al estudio de la "escritura femenina" son fundamentales, en innumerables artículos críticos que no podemos citar aquí. Cfr. al respecto: Toril Moi **Teoría literaria feminista**. Madrid: Cátedra, 1988

³ Me refiero no sólo a los aportes de Michel Foucault sobre la construcción cultural de la sexualidad, sino a la apropiación que algunas feministas han hecho de sus conceptos. Cfr. al respecto Luce Irigaray **Speculum. Espéculo de la otra mujer**. Madrid: Saltés, 1978

⁴ Debemos recordar que, para Lacan, la adquisición del lenguaje en el niño se corresponde con el reconocimiento de sí en el espejo y por tanto, a la construcción de la identificación con el cuerpo materno, la instauración del tabú del incesto, etc. De aquí la vinculación estrecha entre sistema simbólico y sujeto.
Cfr. Jacques Lacan **El Seminario (I y II)** Bs As: Paidós, 1^{ra} reimp

(*) Las ediciones consultadas para este trabajo son las siguientes:
Piña, Cristina (1987) **En desmedida sombra**. Bs As.: Torres Agüero
——— (1990) **Ple de guerra** Bs As.: Ediciones del Dock
Todas las citas textuales corresponden a estas dos ediciones