
TEXTIL/ TEXTUAL

POÉTICAS DEL HILO Y LA TELA
EN LA POESÍA ESCRITA POR MUJERES
EN HISPANOAMÉRICA Y ESPAÑA
(SIGLOS XX-XXI)

Edición de
Milena Rodríguez Gutiérrez
y Leira Araújo Nieto



Renacimiento
Iluminaciones



TEXTIL / TEXTUAL

TEXTIL / TEXTUAL

POÉTICAS DEL HILO Y LA TELA EN LA POESÍA ESCRITA POR MUJERES EN HISPANOAMÉRICA Y ESPAÑA (SIGLOS XX-XXI)

Edición de

Milena Rodríguez Gutiérrez
y *Leira Araújo Nieto*

Introducción de

Milena Rodríguez Gutiérrez



I L U M I N A C I O N E S

R E N A C I M I E N T O

Colección ILUMINACIONES

(Filología, crítica y ensayo)

177

Director:

José-Ramón López García

Este volumen se inscribe y ha sido financiado por el Proyecto de investigación
«Textil / Textual: poéticas del hilo y la tela en la poesía escrita por mujeres en
Hispanoamérica y España (siglos XX-XXI)»
(Programa FEDER Andalucía, Ref.: A.HUM.023.UGR18)

© Textos: sus autores

© Edición: Milena Rodríguez Gutiérrez y Leira Araújo Nieto

© Introducción: Milena Rodríguez Gutiérrez

www.editorialrenacimiento.com

POLÍGONO NAVE EXPO, 17 • 41907 VALENCINA DE LA CONCEPCIÓN (SEVILLA)

tel.: (+34) 955998232 • editorial@editorialrenacimiento.com

Diseño de cubierta: Equipo Renacimiento

ISBN EBOOK: 979-13-87552-20-6

Impreso en España • Printed in Spain

LA VANGUARDIA DOMÉSTICA:
METÁFORAS TEXTILES Y COSTURERAS
EN TAMARA KAMENSZAIN, REINA
MARÍA RODRÍGUEZ Y NARA MANSUR

Milena RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ
Universidad de Granada

INTRODUCCIÓN

LA tela, el tejido, la costura, son temas, motivos, elementos que aparecen con frecuencia en la escritura de las mujeres poetas. Esta presencia no se limita a ese «texto quiere decir Tejido», que subraya Roland Barthes (1993: 104), o a la idea del «texto trabajado como un entrelazado perpetuo» (p. 104), en la que también insiste el estudioso francés. Por supuesto que estas ideas pueden estar, más o menos explícitamente. Pero hay algo más, una especie de plus en torno a estos elementos, que es propio, o específico, en esta escritura. Y que tiene una relación estrecha con la circunstancia de que las labores de la costura, del tejido, del bordado, han sido asociadas al ámbito de lo privado y al ámbito de lo femenino; desde la mitología griega, o quizás desde antes. Tejido y costura que han sido, también, maldecidos, y considerados inferiores. No olvidemos que Palas Atenea, al metamorfosear a la atrevida y desafiante Aracné en araña, decretó: «¡Mantente viva aún, pero cuelga, desvergonzada, y que este mismo tipo de castigo, para que no estés libre de preocupación por el futuro, sea dictado para tu linaje y tus lejanos descendientes!» (Ovidio, 2003: 392). El tejido, entonces, como castigo. Así, esta escritura de mujeres es, podría decirse, doblemente tejida o, también, es un tejido doble;

tejido doble que intenta, muy a menudo, romper la madeja de la maldición o el castigo.

Este artículo se acerca a cierta escritura de mujeres poetas hispanoamericanas donde tejido, tela y costura son protagonistas. No va a interesarnos, sin embargo, la recreación de personajes de la mitología asociados a las labores del bordado, el tejido, o el hilo, como Penélope, Ariadna, o la propia Aracné; sino esa escritura que pone en su centro la propia materialidad de estas labores, que las recrea o las utiliza de manera directa o metafórica, con diversos significados; aunque es cierto que, en ocasiones, en dicha escritura pueden hallarse reminiscencias, alusiones –a menudo veladas, indirectas o resignificadas–, de estas mujeres mitológicas; pero en ella son las imágenes y las metáforas textiles y costureras las protagonistas.

Del mismo modo, vamos a considerar también esta escritura como afín a esa a la que la poeta argentina Tamara Kamenszain se refiere en su ensayo «Bordado y costura del texto», y que ubica dentro de lo que ella va a denominar «vanguardia doméstica», definición que abordaremos en el artículo.

Exploramos la escritura de la propia Tamara Kamenszain (Buenos Aires, 1949-2021), acercándonos al ensayo mencionado, así como a algunos de los poemas en los que utiliza estas imágenes o metáforas, particularmente en su último libro publicado, *Chicas en tiempos suspendidos* (2021). Posteriormente, nos referimos a dos poemarios de dos autoras cubanas, *El libro de las clientas* (2009), de Reina María Rodríguez (La Habana, 1952) y *El trajecito rosa* (2018), de Nara Mansur (La Habana, 1969); en uno y otro, tela y costura son también centrales.

I. TAMARA KAMENSZAIN: ESPIAR EN LAS COSTURAS

EN el año 1981 Tamara Kamenszain (Buenos Aires, 1947-2021) publicó su artículo «Bordado y costura del texto» en la Revista de la Universidad de México. El texto se incluyó en 1983 en *El texto silencioso* y finalmente, en *Historias de amor (Y otros ensayos sobre poesía)*, donde aparece como uno de sus apéndices.

En ese pequeño artículo, de apenas cinco páginas, la poeta va a *bordar* una poética donde reivindica el hacer de las mujeres, y particularmente de las madres, o de la madre, en singular. «De la madre se aprende a escribir» (Kamenszain, 2000: 207), nos dice. La madre será así esa que «imprime al hogar el sinsentido placentero de la plática» (2000: 207), pero también es quien «imprime al hogar el espacio artesanal, obsesivo y vacío de sus tareas diarias» (2000: 208). Escribe Tamara Kamenszain: «Coser, bordar, cocinar, limpiar, cuántas maneras metafóricas de decir escribir» (2000: 208). Y después añade, aludiendo a Barthes: «Ya es casi parte del sentido común comparar el texto con un tejido, a la construcción del relato con una costura, al modo de adjetivar un poema con la acción de bordar» (2000: 208).

Kamenszain también considerará a dos grandes escritores, Lezama y Proust, no solo como «tejedores» (valoración menos original), sino como descendientes o productos de la escritura femenina costurera, y, en concreto, de la labor de sus respectivas madres. Del primero, recuerda un poema suyo: «Parménides ciego tejiendo la alfombra de Bagdad. / Comienzo porque sé que alguien me oye / la que oyó mi nacimiento» (2000: 208) y Tamara Kamenszain acota: «...declara el tejedor Lezama Lima mientras el hilo de su madeja es desovillado por la madre, eterna escucha, llamada interlocutora que con su silencio le abre al hijo el lugar de la escritura» (2000: 208). Sobre Marcel Proust, por otra parte, dirá: «Proust, como tantos otros artesanos del bordado y del tejido, es *hijo* de la escritura femenina» (2000: 209), alguien que

pidió prestado a la mujer su lugar en la casa, esa «sala de estar» a la que se refiriera Virginia Woolf en *Una habitación propia*. Proust es, también, quien «legaliza», quien «vuelve literatura», la escritura femenina por excelencia, la del diario íntimo (2000: 209), porque diario íntimo sería, sobre todo, su gran obra, *En busca del tiempo perdido*.

Más adelante en su escrito, reflexiona Kamenszain sobre la escritura de las mujeres, tomando específicamente como referencia la labor femenina de la costura y el bordado; costura y bordado que la poeta argentina valoriza y reivindica. Así, sigue diciendo Kamenszain: «(...) algunas mujeres dieron vuelta al discurso teórico para trabajarlo por el lado del dobladillo» (2000: 210) y posteriormente concluirá que «esa posibilidad femenina de espiar en las costuras para ver las construcciones por el reverso abre a la mujer, en su relación con la escritura, el camino de la vanguardia», una vanguardia que ella denomina «doméstica» (2000: 210). Y añade: «Vanguardia vieja y nueva donde los textos dejan jugar al lector con la artificialidad de la hechura... Viejo como el mundo, solo el trabajo inútil y callado puede conseguir engarces nuevos» (2000: 210).

No puedo dejar de señalar mi discrepancia con la valoración que Carmen Perilli ha hecho de la propuesta de Kamenszain en este texto. Perilli contrapone el planteamiento de Kamenszain al de Tununa Mercado, y descalifica a Kamenszain con afirmaciones como la siguiente: «Ingenioso y reaccionario modo de resolver la tensión genérica y el problema de la tradición literaria femenina, relacionar el deseo de la madre y la escritura» y añade: «Para nada muy diferente de las posiciones androcéntricas que asignan un papel ameno o terrible a la mujer» (Perilli, 2008: s/p). En mi opinión, lo que hace Kamenszain es, desde el lugar y la metáfora poética, reconocer, en primer lugar, el trabajo doméstico de las mujeres como *trabajo* y, después, registrar la función de las labores femeninas tradicionales (maternas, en este caso) como promotoras de la literatura, y de la escritura; y lo

hace, nada menos, que tomando como ejemplo dos figuras canónicas, Proust y Lezama; es decir, Kamenszain, en lugar de «ubicar la escritura en la sala de estar –en lugar del cuarto propio», como afirma Perilli, nos dice que esas mujeres que estaban en la sala de estar, esas que no pudieron tener cuarto propio, también contribuyeron, como pudieron, de manera indirecta, pero de forma notable, a la literatura, a la escritura, a la poesía; su texto «silencioso» habló a través de los escritores y sirvió, además, de antesala para crear esa tradición de la escritura femenina de «espíar las costuras», de trabajar el discurso desde «el lado del dobladillo». Como ha escrito Enrique Foffani, refiriéndose, de manera más amplia a la función de la madre en la poesía de Kamenszain: «(...) la madre se identifica así con la maestra- una lección, un ejemplo de pedagogía casera sin tiza ni pizarrón» (2012: 14). O como escribe Denise León:

Tamara leyó la trama de revés: si de la madre y sus tareas diarias se aprende a escribir, será necesario aguzar la vista y el oído para encontrar a las madres agazapadas en las palabras de los maestros: Lezama Lima, César Vallejo, Osvaldo Lamborghini, Héctor Viel Temperley o Arturo Carrera, para citar sólo algunos. Así, la treta le permite rescatar la diferencia femenina como un modo distinto y valioso de leer y escribir que, además, por sus particularidades, permite percibir lo que otros no ven (León, 2021: s/p).

León alude, por cierto, a las «Tretas del débil», de Josefina Ludmer que, efectivamente, estarían de algún modo (antes de que Ludmer las formalizara) en esos actos de bordado y costura materna a los que apunta TK pues, desde su posiciones de subalternidad, desde ese silencio impuesto en sus bordados, esas madres estaban haciendo, también, literatura.

A partir de este texto, caben diversos acercamientos a la poesía de la autora; uno de los acercamientos posibles, el que aquí propongo, es

el de tratar de «espiar» en sus propios poemas, en busca de la presencia de metáforas costureras o bordadoras.

Habría que reconocer que, en principio, no aparecen en los poemas de Tamara Kamenszain muchas de estas metáforas, aunque sí encontramos pequeñas alusiones, como en los versos: «empiezo ahora tu recuerdo / ese atadito un pañuelo de secretos / que me deja adentro», (2012: 238), que se hallan en el poema sin título *No me dejes clavada en un bar*, de *Tango bar* (1998), donde el recuerdo amoroso es descrito así, con esas palabras que remiten al hilo, al tejido, a la tela: atadito, pañuelo de secretos. Aunque hay dos poemas de la autora que sí se refieren directamente a esta acción escritural femenina y costurera y que recogen estas imágenes o metáforas.

El primero es uno de sus poemas inéditos, escritos entre 1971 y 1974, y posteriormente incluidos en *La novela de la poesía. Poesía reunida* (2012); se trata del titulado «Lo que empieza donde termina». Es este un poema breve, que constituye una poética y que recoge, ahora en apenas siete versos, ideas similares, casi las mismas ideas, de su artículo. Pero, en este caso, la labor de las modistas es *aplicada* a la construcción de un libro. Veamos el texto:

*Para armar un libro hay que hacer
como las modistas que cosen
siempre del lado de adentro
y cuando dan vuelta la tela esas costuras
que ellas trabajaron confiadas
desaparecen para dejar ver
un aceptable
lado de afuera* (2012: 125).

En este poema se pone de manifiesto que, para Kamenszain, como escribe Enrique Foffani, «la metáfora de la escritura nace justamente del corte, la costura y el tejido» (2012: 14). Como afirma también

Foffani, en este poema «la pasión topológica metaforiza la escritura como una costura» (2012: 23), permitiendo constatar «la preocupación por los procesos constructivos de la obra poética» (p. 23).

Además de «Lo que empieza donde termina», hay otro poema, escrito en fechas posteriores, que despliega metáforas de este registro. Se trata de otro poema sin título, que se escribe entre paréntesis y en cursiva, y que abre la primera parte del poemario *La casa grande* (1986), también incluido en *La novela de la poesía*. En este poema, las metáforas costureras se ponen en acción para describir la infancia y aun el transcurrir de la vida. Quizás funcione aquí, como motor impulsor, el mito de las Parcas. Como escribe Knauth:

El nexo original entre el hilo de la vida y el tejido del texto se manifiesta en el mito de las divinidades del destino, las parcas. Las tres parcas –Clotho, Lachesis y Atropos– que representan las tres partes de la vida – nacimiento, vida y muerte – desarrollan desde la rueca mundial el estambre de cada vida humana, medido ya antes del nacimiento (2006: 11).

Lo cierto es que en el texto las imágenes del tejido y del bordado resultan enormemente elocuentes y sugerentes, proponiéndose una metáfora total de la propia vida; así, la infancia va a ser «estampado»; la vida, «vestido» que se va desgastando; el «orillo» (del paño), el lugar donde se marcan «deseos». Y la vida es, también, «hílván analfabeto», que supone un aprendizaje «en lo raído». Veamos el poema:

*(Al estampado de la infancia
Un cuerpo mínimo lo espesa.
Quien desgasta su vestido
por la vida pasa, empieza
en los orillos a marcar
deseos, pálidas letras.*

*Increadas, fascinadas.
Ganoso hilván analfabeto
del ropaje débil anverso,
aprende en lo raído, por la
faena encuentra su destreza)* (2012: 173).

No hay mucho más en otros poemarios de Tamara Kamenszain; al menos, hasta llegar a ese libro-testamento, publicado en 2021, apenas unos meses antes de la muerte de la autora. Me refiero a *Chicas en tiempos suspendidos*, un libro escrito durante la pandemia del covid, donde, según señala Florencia Garramuño, se encuentra el legado fundamental de Kamenszain, que sería «una teoría feminista de la literatura» (p. 13)¹. Se trata de un poemario-ensayo (así lo ha nombrado la crítica²) que es casi un único poema dividido en cuatro partes, o fragmentos, y que constituye, fundamentalmente en su primera parte, la titulada «Poetisas», que es en la que vamos a detenernos, una reflexión, intensa, perturbadora, sobre la escritura de las mujeres poetas (o, mejor dicho, poetisas) y sobre la «interferencia» de sus vidas en su escritura; un poema que es, paralelamente, un homenaje a la escritura de ellas. Un libro, un poema, donde, como escribe Andrea Esparza, «Tamara se reapropia de esa palabra casi en desuso que llegó a ser vergonzante»: *poetisa* (2022: 151).

La presencia de la metáfora textil se insinúa ya desde el título del poemario, con ese adjetivo, «suspendidos», que evoca el hilo y la cuerda, y que no se sabe si se refiere a las chicas o a los tiempos, o, más bien, a ambos (con todas la polisemia y las reverberaciones del término: la cuerda, el suspenso, la incertidumbre de la pandemia, la

1. Para Garramuño, este legado se despliega en los dos últimos libros de la autora: *Libros chiquitos* y *Chicas en tiempos suspendidos*.

2. Véase, por ejemplo, el artículo de Silvio Mattoni, donde señala que *Chicas...* «es también un ensayo en verso sobre la poesía escrita por mujeres» (p. 33).

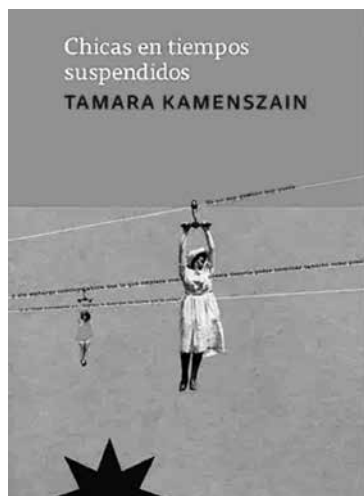
suspendida Aracné) y cuyo sentido intensifica la propia imagen de portada de la edición de Eterna Cadencia (también el propio nombre de la editorial contribuye a la sensación de suspensión y movimiento en la cuerda), con esas mujeres que cuelgan, que penden, en la ilustración «Ser isla», de Vera Primavera.

Dice el comienzo de ese primer poema:

*Poetisa es una palabra dulce
que dejamos de lado porque nos avergonzaba
y sin embargo, y sin embargo
ahora vuelve en un pañuelo
que nuestras antepasadas se ataron
a la garganta de sus líricas roncadas* (2021: 13).

La metáfora costurera, ligada al hacer femenino, ligada a la escritura y particularmente a las «poetisas», vuelve, como ellas mismas, al final de la vida de Kamenszain; vuelve en ese pañuelo atado a la garganta. Y recordemos, por cierto, que en ese mito de Aracné contado por Ovidio en las *Metamorfosis*, no solo la mujer que no cree en la superioridad de los dioses es metamorfoseada en araña, sino que su telar de tejedora también es metamorfoseado: tejido de araña de la Aracné suspendida.

En el libro de Kamenszain percibimos que el pañuelo es una prenda ambivalente —muy distinto al mucho más inofensivo pañuelo del recuerdo de *Tango bar* y más rico en significados que el lazo al cuello de Aracné— porque, a la que vez que enronqueció la voz de las escritoras, consiguió conservar, sin embargo, y transmitir (con



Kamenszain, portada de *Chicas en tiempos suspendidos*

sus hilos, en su tela, parece decirnos Kamenszain) ese nombre de «poetisas» que parecía olvidado, ahogado (la referencia posterior a Alfonsina Storni así lo sugiere), perdido.

A lo largo del poema, la voz poética va a reclamar entonces ese nombre, «poetisas», como algo propio, como algo digno, legítimo; como un nombre que se debe recuperar; como un nombre que estuvo esperando en ese pañuelo; un nombre que ahora se puede reivindicar (entre otras razones porque las poetisas, a pesar de cambiarse de nombre, no llegaron a entrar al canon, sino solo a sus «bajofondos») y, por eso, pide que esa poetisa «que todas llevamos adentro» salga de una vez «del clóset»; y lo dice utilizando, una vez más, ahora implícitamente, la metáfora costurera, como si ese nombre perdido y recuperado fuera un vestido viejo, escondido y lleno de polvo.

El nombre «poetisas» va a ser así el nombre del futuro —«gesto político», señala Nora Domínguez, «de invertir y convertir la denigración en autoafirmación» (p. 31)—, que viene, sin embargo, del pasado, «el destino nuevo que ya estaba escrito»; el nombre que dejó de ser pero que «nunca se cansó de esperarnos».

El poema construye, de este modo, una red, una urdimbre, una madeja circular de tejidos, una *telaraña*, un poco a la manera de María Luisa Bombal en *La amortajada*³, también como Aracné, donde el pañuelo (vestido viejo en el clóset) que contiene el nombre «poetisas» es el elemento central, que parece unir, comunicar, con sus hilos, el pasado y el futuro:

3. Véase el artículo de Cynthia Carggiolis sobre la novela de Bombal, donde la autora se refiere a «la trama y la urdimbre que se refleja en *La amortajada*: se narra de modo horizontal y circular la trama de la vida amorosa de la protagonista y verticalmente cuelgan los hilos narrativos conformando la urdimbre del relato» (2012: 188).

*Si él me llama le dices que he salido
había pedido Alfonsina mientras se suicidaba
y eso nos dio miedo.
Mejor poetas que poetisas
acordamos entonces entre nosotras
para asegurarnos aunque sea un lugarcito
en los anhelados bajofondos del canon.
Y sin embargo y sin embargo
otra vez nos quedamos afuera:
no sabíamos que los poetas
gustan de volverse vates
mientras a las chicas en lenguaje inclusivo
la palabra vata no nos suena
porque las mujeres no escribimos
para convencer a nadie.
Por eso la poetisa que todas llevamos adentro
busca salir del clóset ahora mismo
hacia un destino nuevo que ya estaba escrito
y que al borde de su propia historia revisitada
nunca se cansó de esperarnos (pp. 13-14).*

Digamos, además, que al utilizar el pañuelo como símbolo que viene del pasado y llega hasta el presente / futuro, Kamenszain está poniendo en acción dos mecanismos centrales de la moda, por un lado: «el culto de las ropas antiguas o de segunda mano» que supone, según ha escrito Patrizia Calefato, «el gusto por “revivir” las memorias y emociones de otro/a como si fueran las nuestras propias» (2001: 222) y, por otro, la presencia del «revival, lo retro, revivir el pasado dentro del presente» (p. 222).

Habría que añadir, por último, que el pañuelo no solo tiene una función central en este primer poema, sino que dicha función se extiende a todo el libro, según puede advertirse en las demás partes o

fragmentos que conforman el poemario; escribe Andrea Esparza: «de los pañuelos blancos de las abuelas de la plaza de mayo a los verdes que hoy inundan las calles se perfila la tercera sección, “chicas”, y después “antivates”» (2022: 152); es decir, puede hablarse de un pañuelo que transita por todo el poemario, y que se va transformando, metamorfoseando, con los tiempos; un pañuelo que se convierte en una especie de bandera: del primer pañuelo que aprieta y pone ronca la garganta de las poetisas, parecen surgir los blancos de las abuelas de la Plaza de Mayo y, después, finalmente, los verdes, esos que agitan las mujeres argentinas para reivindicar la despenalización del aborto, y su gratuidad, en pleno siglo *xxi*. En este sentido, Garramuño llega a decir que Kamenszain construye en este libro una «teoría del pañuelo verde» (p. 13), y quizás habría que añadir, una teoría del pañuelo, en general. Y es que el pañuelo en la garganta de las *poetisas* termina siendo en el poemario esa prenda *retro* de *segunda mano*, que las mujeres del futuro (y del presente) vuelven a poner de moda, actualizándola, convirtiéndola en una prenda reivindicativa, llena de agencia feminista.

2. REINA MARÍA RODRÍGUEZ: POESÍA ES COSTURA

RESULTA sorprendente cómo la poética de Reina María Rodríguez (La Habana, 1952) refleja (como un extraño espejo) la propuesta del artículo de Tamara Kamenszain, hasta el punto de que no resulta exagerado afirmar que es en la poesía de Reina María, más que en la de la propia Tamara, donde dicha propuesta se materializa verdaderamente, donde se desarrolla, hasta sus máximas consecuencias; es, también, Reina María la que va a dotar esta poética de una densidad que Tamara intuye, vislumbra, pero no llega a poner en práctica, excepto en su último poemario.

«La costura y la poesía son enamoramientos caros y frágiles: puntadas para ensartar la trama de una pequeña existencia», decía Reina María en 2014, en el discurso pronunciado al recibir en Chile el Premio Pablo Neruda. Se trata de una declaración que parte de las formulaciones que ya había hecho en su séptimo poemario, titulado *El libro de las clientas*, publicado en 2005, libro donde se advierte la correspondencia y, podríamos decir, la con-fusión, entre costura y poesía. Me he referido a este poemario de manera más detenida en otro lugar⁴, por lo que voy a volver brevemente al libro y a algunos poemas, pero ahora desde una perspectiva comparatista, intentando apuntar las afinidades, cercanías, y también las diferencias, con la propuesta de Kamenszain.

Al inicio del libro encontramos una poética titulada «Prendida con alfileres», que comienza diciendo:

Desde que era una niña vi a mi madre agacharse para recoger los pedazos cortados a un dobladillo, a una bocamanga, a un doblez. Los alfileres que habían caído al suelo sin sonar (tan ligeros) zafándose del peso, eran recogidos también con un pequeño imán que ella frotaba y frotaba contra el piso, después de entallar los vestidos sobre cuerpos deformes. El sonido y el movimiento de las tijeras cortando una seda, un crepé, una ilusión, no debió ser una visión tan fuerte en su conjunto, como aquella de recoger los restos, las hilachas sobrantes. Allí estaba humildemente mi madre barriendo el suelo con las manos, las pelusas. Esto me dio un sentido de la atracción terrible hacia el fondo de las cosas que yo veía caer como una imagen doble a través del espejo. Al tocar sus dedos siempre había algo herido, un arañazo, una rozadura, cuyo dolor aparecía después marcado con sangre en la tela. Eran dedos ásperos acostumbrados al hilo; ojos acostumbrados a mirar a través de un calado. Ella, mi madre, tenía

4. Véase el artículo «El texto / la tela: *El libro de las clientas* y la poética de Reina María Rodríguez» (*Ínsula*, 2018).

que embarajar los pechos, la masa contrahecha, la sustancia (Rodríguez, 2005: 7).

En este comienzo está la propuesta del artículo de Tamara llevada hacia sitios más arriesgados: no se trata ya de la madre en abstracto, sino de la propia madre (una madre propia, reclama Reina María, podríamos decir siguiendo a Virginia Woolf); tampoco se habla de la actividad de la costura de manera genérica, sino específica y, además –este dato me parece muy significativo–, *profesionalizada*: una madre cuyo oficio es precisamente el de modista: «A mi madre, la modista», es la dedicatoria que aparece en el libro.

Del mismo modo, la costura va a ser no solamente dobladillo, o doblez, sino, también, rozadura, arañazo, herida; es decir, la costura no solo condiciona o prefigura la escritura, sino que produce consecuencias en el cuerpo. Es más, la costura, como la escritura, es el modo de disfrazar –embarajar– cuerpos, pechos, masa contrahecha.

Pero, además, Reina María reivindica, ya no el reverso del tejido, sino sus sobras: los restos, las hilachas sobrantes. Se trataría, así, de una reivindicación de la costura del *descosido*⁵, como ya señalara Francisco Morán⁶, pero de modo prácticamente literal. Dice más adelante esta poética:

Si la poesía tiene que ver con alguna experiencia, cada uno de nosotros tendrá seguramente una anécdota origen que contar, pero creo que será una historia amanerada, o deformada también como los cuerpos por múltiples errores que luego llamamos experiencia: el

5. En su artículo sobre las relaciones entre texto y textil, Knauth atribuye a Lautréamont la invención de la estética de lo *decousú*: «Lautréamont formuló la estética de lo *decousú* mediante la imagen de una máquina de coser desplazada en una mesa de disección» (2006: 17).

6. Véase la conversación de Ramos, Morán y Rodríguez con la escritora en *La Habana Elegante* (2010).

oficio de contener un lenguaje, de merodear a través del sonido frufú de una tela que se estampa en la carne. (2005: 7).

Acuña aquí Reina María toda una estética: la de la escritura como *merodeo*, la escritura como un vagar, como un dar vueltas, como puntadas que se dan alrededor de un «tejido frufú» (palabra que evoca el roce y el sonido y también las voces de las madres y las abuelas), de una tela que se «estampa en la carne», en el cuerpo; y, después, como quien funde el hacer de Aracné y de Penélope, transfiriéndolo a la escritura y dotándolo, además, de hondura filosófica⁷, lanza la retórica, intensa, pregunta: «¿Qué hacemos si no ensartar? ¿Volver y volver sobre las puntadas de un largo hilván que mientras más pasa el tiempo se zafa, y se zafa?» (2005: 7). La escritura es la telaraña de Aracné, cosida por Penélope, y pensada como un trabajo de Sísifo. Y continúa diciendo: «Queremos apresar un tejido que por los bordes se deshace y poner un vivo de raso allí, para rematar. Pero la palabra insatisfecha se derrama por los bordes, porque la cosa está adentro de la palabra entallada, y el alfiler no puede sujetar los recovecos de un paisaje que se llama memoria». (2005: 7-8). Y después: «Al virar la tela por su envés, bajo el pisacosturas, está ese país que nos contiene a todos y donde habita mi madre, la Gran Costurera» (2005: 8). La madre, entonces, al final, allí, en el envés de la costura, pero ya no como esa que cosía en el cuarto de estar, como una Penélope que entretiene el tiempo, sino como Gran Costurera, como dueña de un trabajo (un país) que prefigura y configura el de la hija.

Todo el poemario va a poner de manifiesto la equivalencia existente entre costura y escritura, siendo la madre la referencia, junto a

7. Véase mi artículo «El texto / la tela», donde se exploran las presencias de Heidegger y Barthes en el poemario. Por cierto que de este último se señalaba en mi artículo la influencia de «El placer del texto», pero se puede añadir que *En el libro de las clientas* está, también, de algún modo, el Barthes de *El sistema de la moda*, pues el libro de Reina María es a, su manera, otro *vestido escrito*.

la huella de Virginia Woolf⁸. Son numerosos los poemas cuyos títulos remiten al ámbito del tejido y de la costura; así: «Sayuelas», «Hilos», «Huevos de zurcir», «Frufú», «Traje de novia», «El vestido»... (Rodríguez Gutiérrez, 2018: 49).

Como en Kamenszain, se insiste también en colocar a grandes nombres de la literatura en el espacio de lo doméstico y como herederos de una madre costurera; no serán aquí Lezama o Proust, sino, sobre todo, Céline. Así, en «Céline y las mujeres», se dice del francés: «Soy el hijo de una zurcidora de puntillas antiguas / –decía Céline, reclamando un espacio– / y por eso conozco las delicadezas del infierno» (p. 109).

Pero Reina María abre también otras dimensiones de lo costurero que no están en Kamenszain; por ejemplo, la ubicación del propio poema en el ámbito de la costura y como un producto de esta; es decir, ya no se trata de un *como si*, de un símil; no se trata de que al escribir se haga *como* las modistas, sino que el poema es en sí mismo un elemento más de ese ámbito; leemos en «Las clientas»: «Tenía el poema que casi descendía por la bata» (p. 14). Por otra parte, esta metáfora costurera, que como hemos dicho está hecha con retazos, y fabricada desde el oficio humilde de la madre, puede llegar a adquirir una gran densidad filosófica; como ocurre en «Reticello», donde hallamos esa especie de búsqueda de elevación o superación, formulada desde el registro de lo costurero: «“Pureza, perfección y trascendencia” –pedía a toda costa, la modista» (p. 88).

8. En el artículo «El texto / la tela» se indican dos relatos de Woolf, «El vestido nuevo» y «Momentos de vida. Los alfileres de Slater no tienen punta», citados en el poemario, como fuentes relevantes en la elaboración de la poética costurera de Reina María Rodríguez (Rodríguez Gutiérrez, 2018). Podría señalarse también como fuente la novela *La señora Dalloway*, donde «aparecen varias mujeres tejiendo o cosiendo» (Piccioni, 2011: 3), como la propia Clarissa Dalloway, y donde tejido y costura tiene un papel central. (Véase Piccioni, 2011).

La poética del descosido, y la herida, el araño que es la escritura (y la vida), se revelan en toda su plenitud en el poema titulado «Las brutas», en el que puede advertirse una cercanía llamativa con el último poemario de Kamenszain. Como ya he señalado, este poema puede pensarse «como una reescritura, en clave contemporánea y radical» del poema «Todas íbamos a ser reinas», de Gabriela Mistral (Rodríguez Gutiérrez, 2018: 50), por lo que se trata, también aquí, aunque de modo indirecto, implícito, de un homenaje a otra *poetisa*. El poema, violento y perturbador, relata la historia de cuatro mujeres suicidas, cuatro hermanas, Quisque, Justa, Lucía y Luciana, que se ahorcan en el altiplano, en «las cumbres nevadas», junto a sus animales:

*Cuatro mujeres se ahorcaron en el altiplano
degollaron con paciencia los animales
sus veinte cabras
sus dos perros de raza
y los cuerpos
colgaron al vacío* (Rodríguez, 2005: 90).

En este poema, la presencia del tejido aparece, como en el título del libro-poema de Tamara, *Chicas en tiempos suspendidos*, a través del hilo, del cordel, donde estas cuatro mujeres ahorcadas por su propia mano («las brutas» o «las sabias») cuelgan en el vacío; «cuatro mujeres colgantes», mujeres, así, también, *suspendidas*. Y aquí está, una vez más, implícitamente, la Aracné del lazo al cuello. Pero no existe en el poema de Reina María, como en el de la argentina, la posibilidad de que la suspensión acabe, porque el cordel del que penden tacha absolutamente a estas cuatro mujeres, las convierte en «espantapájaros», en «alguna desilusión de ceniza en lo alto» (Rodríguez, 2005), en telas o vestidos colgantes perennemente inmóviles.

Lo que se ofrece en el poema de Reina María es, así, «una sugestiva visión» de los cuerpos sin vida de estas cuatro mujeres, «cuerpos



Goya, *Las Parcas* (Átropos)

deformes que ya no pueden ser vestidos, cuerpos que cuelgan en el vacío como residuos (...) meciéndose a la intemperie, en medio de un paisaje silencioso y árido». (Rodríguez Gutiérrez, 2018: 51).

El poema de Reina María, con un notable componente visual, puede recordarnos una de las pinturas negras de Goya, «Las parcas (Átropos)», por la presencia, también, de cuatro personajes (las tres parcas y un personaje masculino, en el caso del cuadro de Goya), por la referencia al hilo y a la costura (en el poema, el registro costurero queda reforzado aún más porque una de las hermanas suicidas, Justa, «zurcía para un orfelinato», Rodríguez, 2005), por la suspensión de las figuras, por la oscuridad y negrura del paisaje y por las alusiones a la muerte.

Antes decía que, en el caso del poema de Reina María, y a diferencia de lo que ocurre en el poema de Tamara, la suspensión no termina. Pero esto no es estrictamente cierto. Al final del poema, el cordel que ata a las cuatro mujeres, junto a sus animales, revienta, y todos «caen como semillas en la escarcha» (Rodríguez, 2005: 92). El final del poema nos deja así sobre el paisaje / papel: «Una mano, el lomo de un perro, la falange / un cuello largo cortado en cruz / su hocico (el

tuyo)» (Rodríguez, 2005: 93). El residuo del residuo, fragmentos, hilachas de cuerpos, y la pregunta, inquietante, y sin respuesta, de la voz poética: «¿El cordel que las funde es el límite?» (Rodríguez, 2005: 93).

3. NARA MANSUR: UN TRAJECITO POLÍTICO

LAS metáforas textiles y costureras constituyen uno de los pilares fundamentales sobre los que se construye *El trajecito rosa*, poemario publicado por Nara Mansur (La Habana, 1969) en 2018 en Buenos Aires, ciudad de residencia de la autora desde hace más de quince años.

El trajecito supone una vuelta de tuerca de *El libro de las clientas*, de Reina María, uno de los hipotextos que reconocemos en el poemario de Mansur⁹. Pero, como escribe Susana Haug en su excelente lectura del libro, la autora trabaja con «el par poesía / fashion» (2020: 189), fundamentalmente con elementos que remiten a la ropa, a la moda, a lo *chic*, al maquillaje (los juegos con el color rosa, por ejemplo, son constantes en el libro).

El trajecito rosa crea una madeja donde lo personal y lo subjetivo, examinado desde el ángulo de lo *fashion*, se mezcla con lo político, y aquí está, acaso, la principal novedad, y fuerza, de este poemario. Este protagonismo de la moda, y de lo *fashion* en general, vista desde una subjetividad femenina atravesada por lo político, lo resume muy

9. Susana Haug escribe:

Cuando me adentro en el espacio interior, íntimo de «El trajecito rosa» [se refiere fundamentalmente al poema que da título al libro, pero sus palabras pueden valer para todo el poemario] vienen a mí en desorden, como encarnaciones solidarias (...) ciertas imágenes de Cirenaica Moreira en su serie «Últimas fotos de mamá desnuda», ciertos roces y presencias de Dulce María Loynaz (la de *Jardín*), de Reina María Rodríguez (*Variedades de Galiano*, *El libro de las clientas*) o de Wendy Guerra» (2019: 188).

bien la cita que encabeza el libro, unas palabras irónicas, o sarcásticas, de Severo Sarduy: «Lo primero para hacer la revolución es ir bien vestida» (Mansur, 2018: 11). Con esta cita, además de ironizar sobre la revolución (cubana), Mansur se alinea con el planteamiento de Joanne Entwistle en su libro *El cuerpo y la moda*, que también podría figurar en este poemario: «los cuerpos humanos son cuerpos vestidos. El mundo social es un mundo de cuerpos vestidos» (2001: 10).

El contraste que se produce en esa interacción, o intersección continua que constituye lo *fashion-político* resulta enormemente inquietante y provoca un extrañamiento que altera, desconfigura, las percepciones convencionales; como escribe también Haug, Mansur consigue «fabricar un espeso tejido cultural que, a pesar del título engañoso y a primera vista frívolo, inocuo, se carga de significados políticos, decisiones vitales y tomas de posición» (2019: 193). Desde una gran singularidad, el libro hace suya esa declaración fundamental del feminismo: «Lo personal es político»; consigna que Mansur parece complementar con otra: «Lo *fashion* también es, o puede ser, político» que, en última instancia, tiene su origen en la llamada vanguardia histórica¹⁰, pero la autora la asume desde una perspectiva radicalmente marcada por el género.

En *El trajecito* las metáforas textiles y costureras son resignificadas, y van a dar cuenta de distintos modos de otredad y extrañamiento; por ejemplo, leemos en el poema que da título al libro: «¿quién es la mujer del trajecito rosa, qué cuerpo es este / que no es mi cuerpo?» («El trajecito rosa», 2018: 74), donde el traje, la ropa, es el elemento que dispara la sensación de la otredad propia, ese *yo es otra*, podríamos decir, parafraseando a Rimbaud; pero habría que subrayar que aquí se trata de una otredad planteada completamente en clave

10. Hay manifiestos, declaraciones e intervenciones en torno al vestido y a la moda en el futurismo, en el cubismo, entre los dadaístas. Escribía, por ejemplo, el futurista Giacomo Balla: «Se piensa y se actúa como se viste» (Salaris, 1986: 56).

de género, una especie de *otredada*. De modo similar, en un poema como «El cadáver de la nación», el extrañamiento hacia lo político se produce a través del empleo y la parodia de unos versos *textiles* de Martí, pertenecientes a uno de sus *Versos sencillos*, «El alma trémula y sola», más conocido como «La bailarina española»: «Y se abre en dos la cachemira y ofrece la bata blanca» (2018: 27).

Por otra parte, la autora, también dramaturga y con una apuesta decidida por el neobarroco y por lo experimental, plantea en su poemario un ejercicio que sigue, entre otras, las enseñanzas de John Cage¹¹, y que intenta escuchar, en los silencios, los ruidos ambientales. Por eso, muchos poemas de este libro son esbozos, insinuación, fragmento, discontinuidades; un lenguaje, que, al decir de Haug, «remed(a) (...) la lógica inacabada y provisional del pespunte, la puntada discontinua» (2019: 189).

Vamos a acercarnos a dos poemas de *El trajecito*. El primero es el que abre el poemario, titulado «El silencio no está vacío», que se acompaña de la primera cita de John Cage que encontramos en el libro; la cita procede del artículo «El futuro de la música: Credo» y dice lo siguiente: «Estemos donde estemos, oímos sobre todo ruido. Cuando lo ignoramos, nos molesta. Cuando lo escuchamos, nos resulta fascinante» (Mansur, 2018: 15). Se trata de una clave significativa para la lectura del poema (también del libro).

«El silencio» puede recordarnos a Virgilio Piñera, por el lenguaje utilizado, por la dimensión teatral y por la historia que se cuenta o, más bien, se insinúa, se esboza, se pespuntea. En este poema, las metáforas textiles se aplican, fundamentalmente, a la lengua. Escrito en

11. Varios poemas de *El trajecito* incorporan al final una cita de algún escritor o personaje célebre (Neruda, Lorca, Clarice Lispector, Rosa Luxemburgo, Fidel Castro, Juana Bignozzi, etc.) con la que los textos dialogan, siendo John Cage el autor que aparece con mayor frecuencia; en concreto, hay tres poemas que se acompañan de citas del compositor, músico, artista y filósofo estadounidense.

primera persona, el poema funciona como una especie de monólogo interior, donde la lengua es el órgano que ese yo que habla en el poema —un yo femenino—, elige, como especie de sinécdoque, para representarse. Esa lengua tiene, de este modo, en primer lugar, un carácter físico; lengua que es órgano, lengua material, corporal; pero, además, por añadidura, esa lengua es lenguaje, es el idioma de ese yo; lengua propia, representada, así, de manera literal en el poema. Ya desde el comienzo observamos la acumulación de metáforas textiles sobre la lengua, cuando ese *yo* pone de manifiesto que a la lengua, a *su* lengua, se le está dando el trato de un vestido, o más bien, precisemos, de un vestido viejo al que no es necesario prestar atención, al que se puede pisar, maltratar, ignorar.

El poema se inicia *in media res*, en medio de una historia que no se cuenta claramente ni se explica: «Llego con la lengua morada, así como de trapo -diría / como de tela oscura, violácea, de terciopelo raído, / maltratada por algún mal tintorero la lengua» (Mansur, 2018: 13). Y luego se añade: «Llego y me callo» (p. 13). Las metáforas textiles en torno a la lengua continúan a lo largo del poema y nos van dando, gradualmente, el estado de esa lengua, el significado que tiene su silencio; lo que realmente supone ese silencio; así, a mitad del poema, leemos: «Llego con la lengua morada, matelaseada. / Las costuras entre las distintas capas de lengua son impecables / y no se oye nada de lo que decía» (p. 14), y más adelante, ya con toda contundencia: «Vine con la lengua atada, amordazada» (p. 14); para concluir: «Lengua (...) vestida de otros, disfrazada de otros. / Lengua que has de morir» (p. 15).

Concebido como una escena que se desarrolla en una especie de escenario teatral («Yo no voy a salir al escenario», 2018: 14, se dice en uno de los versos), el poema nos presenta una situación fragmentaria, de claroscuros, en la que se mueve este yo femenino; un escenario que podemos pensar, quizás, como el de una reunión, tal vez una reunión política, o con connotaciones políticas. Esta idea se ve refor-

zada con frases hechas, con consignas que se introducen en el texto, como «Hacer es la mejor manera de decir» (2018: 13) –frase martiana, repetida en Cuba desde hace cincuenta años como un eslogan, y que en el poema se dice no una, sino dos veces–, que remiten a la historia y a la política de la Cuba revolucionaria. De este modo, el monólogo interior de este yo se constituye como un discurso irónico, como un arma, como un recurso de defensa, de protesta y de rebeldía; es un monólogo que se emite desde el silencio; silencio obligado, forzado, pero a la vez *parlante*, podríamos decir; el silencio de aquella a quien le han pisado (metáfora que no es metáfora) la lengua. Silencio que, como diría Ludmer del de Sor Juana, se «constituye como espacio de resistencia ante el poder» (1984: 50).

El silencio, de este modo, es silencio que habla como puede («¿Un silencio se dice? / Un sentarse con la boca cerrada, ¿se dice?», p. 14); es el monólogo posible para quien tiene la lengua rota, maltratada, impedida; silencio de quien, obligada a callar, no puede más que dedicarse a escuchar los ruidos ambientales; ruido ambiente que, en este caso, percibe como «alboroto», donde solo habla «la lengua única» de otro; lengua, esa sí –y nuevamente aparecen las metáforas textiles, costureras, *fashion*–, «vestida», «acicalada del pi al pa» (p. 14); silencio, entonces, no mudo, sino elocuente; un silencio oximorónico que, a pesar de todo, *dice*; que se dedica, sola, irónicamente, a «sacar la lengua» (p. 13); un silencio, así, muy productivo, como sugería Cage¹².

A lo largo del poema las metáforas textiles se desplazan y ya no ocupan solo la lengua, sino que se aplican a otros objetos o espacios; de este modo, la simulación obligada es representada con un «que no se te vea la hilacha» (p. 13); la «pana» se hace «pena» (p. 13), y el

12. Algunas de las frases de Cage en su «Conferencia sobre nada», uno de sus textos más célebres, son las siguientes: «Aquí estoy / y no hay nada que decir» (1992: 42), y también: «No tengo nada que decir / y lo estoy diciendo / y eso es poesía» (p. 42) y todavía: «Nada puede decirse más allá de la nada» (p. 45).

sobrante, el resto, eso que eran los retazos de la costura de la madre en el poema de Reina María, van a adquirir nuevos significados, convirtiéndose en idóneos para describir el falso escenario (teatral y/o político) frente al que habla (o más bien no habla, no puede hablar), ese yo femenino con la lengua de trapo, amordazada; un escenario que va a ser, así, «pura construcción», no otra cosa que «satín, milagro de telón abierto y raído, / frunces en vez de plisados» (p. 13).

Habría que señalar, por último, que la metáfora textil es empleada doblemente en el poema y, en ambos casos, supone rebeldía, protesta y, a la vez, afirmación individual. En primer lugar, de manera explícita, esta metáfora sirve para encarnar la rebeldía individual, la protesta del yo que habla desde su monólogo parlante, desde su lengua de trapo, amordazada. Pero también, de manera implícita, el poema utiliza esta metáfora para subvertir los modos y el imaginario de una sociedad como la Cuba de la Revolución, donde la moda, lo *fashion*, ha sido considerada algo frívolo, menor, trivial, intrascendente. Recordemos estas palabras de Lipovetsky:

En la medida en que las sociedades han sido sometidas, tanto en sus actividades más elementales como en las más cargadas de sentido, a los hechos y gestos de los antepasados fundadores, y en tanto que la unidad individual no ha podido afirmar una relativa independencia frente a las normas colectivas, la lógica de la moda se ha encontrado absolutamente excluida. (1996: 28).

Aunque el filósofo se refiere a las sociedades primitivas, sus palabras son aplicables a la sociedad de la Cuba revolucionaria, completamente sometida a los hechos, gestos (y gestas) de los *antepasados fundadores*¹³.

13. Sobre este tema, puede consultarse el excelente artículo de Cabrera y Suquet, «La moda en la literatura cubana, 1969-1979: Tejiendo y destejiendo al hombre nuevo», donde las autoras se refieren al protagonismo y a la omnipresencia de

El poema muestra, de este modo, la potencia, la fuerza, que tienen estas metáforas textiles, costureras, *fashion*, supuestamente frívolas o inocuas, para ironizar, enjuiciar, desacralizar, el espacio de lo político, y la potencia que tienen también, para construir la afirmación subjetiva, individual. El poema pone, en fin, de manifiesto, como diría Lipovetsky, «el papel de la seducción y de lo efímero en el progreso de las subjetividades autónomas; el rol de lo frívolo en el desarrollo de las conciencias críticas, realistas, tolerantes» (1996: 18).

Por otra parte, esta categoría que Mansur construye, que podríamos nombrar –ya se ha dicho– como lo *fashion-político*; se percibe también, aunque desde otra perspectiva, en el poema en prosa titulado «Armas extraviadas», sin duda uno de los poemas centrales del libro, que comienza: «Pocos conjuntos son tan icónicos como el trajecito rosa que Jackie usó el fatídico 22 de noviembre de 1963, cuando asesinan a su marido en Dallas, Texas» (2018: 67), y se pregunta después: «¿Dónde está el trajecito rosa, Jacqueline? / ¿Dónde lo guardaste? / ¿A quién se lo diste?» (p. 67).

El asesinato de Kennedy es aquí narrado, rememorado, teatralizado y, sin duda, poetizado (aunque sea desde un lirismo tachado), desde el punto de vista de una sujeto femenina; la mujer y esposa,

«la identidad [del uniforme] verde olivo» (2019: 199) en la sociedad y en la literatura cubanas de los años 60 y 70, y a su «efecto homogeneizador de identidades» (p. 199). En este artículo, las autoras señalan: «(...) el sentido realista que impulsó la revolución, asociado con una demanda ética a la acción, urgirá a los escritores a cambiar, literalmente, de ropa, toda vez que su apariencia burguesa resultaba anacrónica, cuando no inconforme o, incluso, abiertamente contrarrevolucionaria» (p. 200). Como señalan las autoras, este «cambio de ropa» no solo afectará a los hombres, sino también a las mujeres. En el artículo se describen, por ejemplo, «las ganadoras del concurso de belleza “La reina del cinturón verde de La Habana”, celebrado en 1968» (2019: 203), que aparecen en el documental *Fidel* (1968), de Saul Landau, del siguiente modo: «coronadas reinas de las cosechas de café, cítricos y gandules, entre otros cultivos, desfilan vestidas con pantalones y camisa de trabajo de mezclilla azul, y botas militares negras» (p. 203).

Jacqueline Kennedy, enfundada en su traje rosa *fashion*. Pero en el poema, el frívolo trajecito rosa («un diseño en tweed de la casa Chanel de 1961, originalmente diseñado en color violeta, pero que la misma J. encargó en rosa en la tienda Chez Ninon, de Park Avenue») (2018: 68), va a terminar siendo un traje lleno de sangre, teñido de la sangre de John F. Kennedy; un rosa *fashion* que se metamorfosea, de este modo, en un rosa-sangre enteramente político.

Un poema donde la ropa, el traje, vienen a reflejar, en toda su intensidad y corporeidad, el asesinato del célebre presidente norteamericano. Y donde se pone el acento en esa mujer extraviada, perdida («Nena, qué va a ser de ti», se lee en el poema, en una intertextualidad con la canción de Joan Manuel Serrat, p. 67), obligada a pasar, sin transición y con toda la violencia de lo político («¡Han asesinado a mi marido, tengo su cerebro en mis manos!», p. 67) de la trivialidad *fashion* a la escena del crimen, del rosa al sangre.

En este relato poético, la figura de la madre juega un papel primordial, porque es la madre la única capaz de compartir con la hija esa escena de violencia política que irrumpe en medio de la frivolidad y del rosa (¿que no es otra cosa que la felicidad?), un compartir que está mediatizado precisamente por la ropa: «Sólo a ella va a escuchar, sólo a ella le da su ropa manchada de sangre» (p. 68). Y después: «Se desnudan las dos mujeres y se abrazan en una habitación custodiada por agentes de seguridad. La ropa de la madre también se tiñe de la sangre de Johnny» (p. 69). Y más adelante: «La madre dice que no van a limpiar nada, que todo se va a guardar en cajas especiales, con suficiente control de humedad, que para eso son los Archivos nacionales: para guardar ropa como esta en días como este» (2018: 69).

La ropa de la madre y la ropa de la hija son, así, ropa femenina que habla, aunque sea desde su silencio; ropa vieja y manchada, ropa vuelta trapo y, aún más, vuelta sangre; pero que, sin embargo, precisamente desde esa sangre, podría, si alguien escuchara, contar la his-

toría escondida, la historia que no sabemos, la historia que nunca se contó. La ropa llena de sangre habla, también, como la lengua, desde su silencio. Esa ropa rosa-sangre *sabe*, como sabe la lengua callada; y podría contar, si su silencio fuera escuchado, ese saber; podría contar una historia verdadera, como la que podría contar la lengua callada u obligada a callar, la lengua de trapo. Y es que en el trajecito rosa, y en la ropa de la madre fundida con la ropa de la hija, como diría Pritchett de John Cage, el silencio «acontece» (s/p)¹⁴.

Ese trajecito rosa, aparentemente frívolo, o inocuo, termina siendo, de este modo, un poco como ese pañuelo en la garganta de las *poetisas* de Tamara Kamenszain, una prenda que *sabe*, una ropa de *segunda mano* que avanza por la historia con su saber y a la que, en algún momento, habrá, también que escuchar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland (1993): «El placer del texto», *El placer del texto seguido por Lección inaugural*, México, Siglo XXI, pp. 7-107.
- CABRERA ARÚS, María A. y Suquet, Mirta (2019): «La moda en la literatura cubana, 1960-1979: Tejiendo y destejiendo al hombre nuevo», *Cuban Studies*, n.º 47, pp. 195-221.
- CAGE, John (1992) [1949]: «Conferencia sobre nada», trad. de Juan Alcántara, *Poesía y poética*, n.º 9, pp. 41-67.
- CALEFATO, Patrizia (2001): «El cuerpo vestido, los sentidos y la escritura: entre la moda y el cine», en *La moda. Representaciones e identidad, de- Signis*, n.º 1, pp. 213-223.

14. Escribe James Pritchett: «El silencio del que hablaba Cage es algo accesible para todas y cada una de las personas, lo es en cualquier momento. No podemos evitar que acontezca: momentos de profundo silencio se nos aparecen de manera espontánea (aunque quizá con demasiada fugacidad) por diversas razones» (s/p).

- CARGGIOLIS, Cynthia (2012): «El texto tejido en *La amortajada* de María Luisa Bombal», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, vol. 30, pp. 181-193, en https://doi.org/10.5209/rev_DICE.2012.v30.41370
- DOMÍNGUEZ, Nora (2021): «La crítica literaria feminista como acto de subjetivación», *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital. Artes, letras y humanidades*, vol. 10, n.º 23, pp. 24-33, en <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/5618>
- ENTWISTLE, Joanne (2002): *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*, trad. Alicia Sánchez Mollet, Barcelona, Paidós.
- ESPARZA NAVARRO, María Andrea (2022): «Empujar los tiempos de la poesía. *Chicas en tiempos suspendidos*, de Tamara Kamenszain», *Revista de la Universidad de México*, junio, pp. 149-153, en <https://www.revista-delauniversidad.mx/articles/5e54a3f3-bo5a-4a0d-b261-3fbab41a1287/chicas-en-tiempos-suspendidos-de-tamara-kamenszain>
- FOFFANI, Enrique (2012), «Tamara Kamenszain: la poesía como novela luminosa», prólogo a Tamara Kamenszain, *La novela de la poesía*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo (5-47).
- GARRAMUÑO, Florencia (2022): «*Libros chiquitos y Chicas en tiempos suspendidos*: Un legado feminista», *Zama. Revista del Instituto de Literatura Hispanoamericana*, n.º 14, pp. 13-16, en <https://doi.org/10.34096/zama.a.n14.i2339>
- HAUG, Susana (2019), «*Nena, llévate el trajecito rosa*. Lectura atenta y sonrosada de Nara Mansur», en Mabel Cuesta y Elzbieta Slodovska (eds.), *Lecturas atentas. Una visita desde la ficción y la crítica a veinte narradoras cubanas contemporáneas*, Leiden, Almenara (187-202).
- KAMENSZAIN, Tamara (2000), «Bordado y costura del texto», en *Historias de amor. (Y otros ensayos sobre poesía)*, Buenos Aires, Paidós (207-211).
- (2012): *La novela de la poesía. Poesía reunida*, ed. V. Kesselman, prólogo de Enrique Foffani, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- (2021): *Chicas en tiempos suspendidos*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

- KNAUTH, K. Alfons (2006): «El poeta araña y el hilo de la vida. Un centón filo-lógico», *Maldoror. Revista de la Ciudad de Montevideo*, n.º 25, pp. 10-21.
- LEÓN, Denisse (2021): «Tamara Kamenszain: también la poesía, también la muerte», *Rialta Magazine*, 31 de julio, s/p, en <https://rialta.org/tamara-kamenszain-tambien-la-poesia-tambien-la-muerte/>
- LIPOVETSKY, Gilles (1996): *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*, trad. Felipe Hernández y Carmen López, Barcelona, Anagrama.
- LUDMER, Josefina (1984), «Tretas del débil», en Patricia Elena González y Eliana Ortega (eds.), *La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas*, Río Piedras, Huracán (47-54).
- MANSUR, Nara (2018): *El trajecito rosa*, Buenos Aires, Buenos Aires Poetry.
- MATTONI, Silvio (2022): «Tamara Kamenszain a la escucha del tiempo suspendido», *El Jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*, n.º 15, pp. 28-37, en <https://fh.mdpu.edu.ar/revistas/index.php/eljardindelospoetas/article/view/6697>
- OVIDIO (2001): *Metamorfosis*, ed. y trad. de Consuelo Álvarez y Rosa M. Iglesias, Madrid, Cátedra.
- PERILLI, Carmen (2004-2005): «Los trabajos de la araña: Mujeres, teorías y literatura», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, n.º 28, s/p., en <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero28/trabaran.html>
- PICCIONI, María Laura (2011), «El mito de Aracné en *La señora Dalloway* de Virginia Woolf y en *El hombre es un gran faisán en el mundo* de Herta Müller», en *V Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales*, La Plata, Universidad Nacional de la Plata (1-9), en https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1240/ev.1240.pdf
- PRITCHETT, James. «Lo que el silencio enseñó a John Cage: la historia de 433», en https://img.macba.cat/public/PDFs/jamespritchett_cage_cas.pdf

- RAMOS, Julio; Morán, Francisco; Rodríguez, Néstor (2010): «Como de camino hacia un parque». Conversando con Reina María Rodríguez», *La Habana Elegante*, n.º 48, en http://www.habanaelegante.com/Fall_Winter_2010/Entrevista_Rodriguez.html
- RODRÍGUEZ, Reina María (2005): *El libro de las clientas*, La Habana, Letras Cubanas.
- «Cortar una seda. Palabras de Reina María Rodríguez, ganadora del Premio Iberoamericano de Poesía», Plan Nacional de la Lectura, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Gobierno de Chile, 2014, en <https://plandelectura.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2014/08/Discurso-Reina.pdf>
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Milena (2018): «El texto / la tela: *El libro de las clientas* y la poética de Reina María Rodríguez», *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, n.º 853-854, pp. 48-51, en <https://digibug.ugr.es/handle/10481/87107>
- SALARIS, Claudia (1986): «Moda futurista», *Los Cuadernos del Norte*, n.º 39, pp. 56-59.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN por Milena RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, «La escritura de las mujeres y el tejido»	7
I. TEJIDO Y MITOS CLÁSICOS	
Yoandy CABRERA (Rockford University), Mito clásico y (des)tejido en la poesía femenina hispánica: Claribel Alegría, Juana Rosa Pita, Magali Alabau y Aurora Luque	39
Ana Sofía PÉREZ BUSTAMANTE (Universidad de Cádiz), Al hilo de Ana Rossetti (el imaginario textil en su poesía).	61
Leira ARAÚJO NIETO (Universidad de Granada), El tejido como agente cohesionador del mito en <i>Tréboles marcados</i> , de Catalina Sojos	89
Áurea María SOTOMAYOR (University of Pittsburgh), Tejer la trama: tres poetas discurren sobre el tapiz patriarcal (Wiethüchter, Ferré, Dávila).	113
II. TEJIDO / IDENTIDAD / SUBJETIVIDADES / TEXTO	
María Victoria UTRERA TORREMOCHA (Universidad de Sevilla), «Tiempo de tejer, tiempo de destejer». La poética de la identidad en la obra de María Victoria Atencia	143
Lourdes SÁNCHEZ RODRIGO (Universidad de Granada) y Laura VILLAR GARCÍA (Institut Ramon Llull), «Amb fils d'oblit / l'agulla enfila»: el tejer y el coser en la poética de Maria Mercè Marçal.	169
Zuzel LÓPEZ BAQUEZ (Universidad de Oviedo), <i>El jardín hambriento: runas y silencios</i> , de Isel Rivero o de la araña en su tela	189