

Milena Rodríguez Gutiérrez

Poetas hispanoamericanas contemporáneas

Mimesis



Romanische Literaturen der Welt

Herausgegeben von
Ottmar Ette

Band 91

Poetas hispanoamericanas contemporáneas



Poéticas y metapoéticas (siglos XX–XXI)

Editado por
Milena Rodríguez Gutiérrez

DE GRUYTER

Este libro se enmarca dentro del Proyecto de investigación FEM2016-78148P «Las poetas hispanoamericanas: identidades, feminismos, poéticas (Siglos XIX-XXI)», financiado por la Agencia Estatal de Investigación (AEI), España y FEDER.



An electronic version of this book is freely available, thanks to the support of libraries working with Knowledge Unlatched. KU is a collaborative initiative designed to make high quality books Open Access. More information about the initiative and links to the Open Access version can be found at www.knowledgeunlatched.org.

ISBN 978-3-11-073962-6
e-ISBN (PDF) 978-3-11-073627-4
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-073704-2
ISSN 0178-7489
<https://doi.org/10.1515/9783110736274>



This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-No-Derivatives 4.0 License. For details go to <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Library of Congress Control Number: 2021934666

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the Internet at <http://dnb.dnb.de>.

© 2021 Milena Rodríguez Gutiérrez, published by de Gruyter GmbH, Berlin/Boston.
The book is published open access at www.degruyter.com.

Typesetting: Integra Software Services Pvt. Ltd.
Printing and binding: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com



Una mujer escribe este poema
Carilda Oliver Labra

Índice

Milena Rodríguez Gutiérrez

***Una mujer escribe este poema. Las poetas hispanoamericanas: poéticas y metapoéticas* — 1**

I Diálogos

Márgara Russotto

***Pequeña lámpara gemela: mapa esquivo del ars poetica femenina en Venezuela* — 31**

Nain Nómez

Las otras vanguardias: poéticas de Gabriela Mistral y Winett de Rokha — 49

Ina Salazar

Genealogía y poética: algunas consideraciones sobre la poesía de Carmen Ollé y Victoria Guerrero — 69

Milena Rodríguez Gutiérrez

***Poéticas del bolso. Las poetas cubanas: reflexiones metapoéticas en Carilda Oliver, Fina García Marruz, Reina María Rodríguez y Damaris Calderón* — 90**

II Lecturas

1 Fundadoras

Vicente Cervera Salinas

Claribel Alegría, la poética enraizada de una «fundadora» — 115

María Lucía Puppo

La palabra como «don explosivo»: ciencia, experimentación y ars poetica en Amanda Berenguer — 129

Edgardo Dobry

«Lamentación de Dido» de Rosario Castellanos: convergencias y desvíos — 143

Mariana Di Ció
Susana Thénon, *despoetada* — 158

2 Poetas de hoy

María Cecilia Graña
***Barloventear y singlar: la poética compleja de Cristina Peri Rossi* — 175**

Beatriz Ferrús Antón
«Inventará la vértebra gramatical»: sobre *Yo ya no vivo aquí* de Cristina Rivera Garza — 200

Chiara Bolognese
Identidad, viaje y escritura en los versos de Laura Ruiz Montes — 219

Alicia Salomone
Metapoesía y autoficción en la escritura poética de Begoña Ugalde: *Poemas sobre mi normalidad* (2018) y *La fiesta vacía* (2019) — 240

Geneviève Fabry
Metapoesía y discurso amoroso en la obra de Tamara Kamenszain — 258

III Documentos (*artes poéticas* en prosa y otros textos metapoéticos)

Gabriela Mistral
Cómo escribo — 281

Alfonsina Storni
Entre un par de maletas a medio abrir y la manecilla del reloj — 283

Fina García Marruz
Hablar de la poesía — 291

Blanca Varela
Del orden de las cosas — 297

Susana Thénon

Notas sobre la poesía — 299

Elvira Hernández

Arte poética — 301

Noni Benegas

Escribir — 302

Reina María Rodríguez

Prendida con alfileres — 304

Verónica Zondek

Arte poética — 306

Cristina Peri Rossi

Reflejos — 307

Sobre las autoras y los autores — 309

Milena Rodríguez Gutiérrez

Una mujer escribe este poema. Las poetas hispanoamericanas: poéticas y metapoéticas

1 Poética y metapoética

Una posible definición de «Poética», si nos referimos al género de la poesía, es la que ofrece Walter Binni en *La poética del decadentismo*, y que recoge Donoso en su estudio sobre el *arte poética* en la poesía chilena:

Con la palabra «poética» se quiere esencialmente indicar la conciencia crítica que el poeta tiene de su propia naturaleza artística, su ideal estético, su programa, los métodos de construcción. Se suele distinguir una poética programática y una poética en acción, pero la palabra tiene su valor verdadero en la fusión de los dos significados, es decir, intención que se convierte en modo de construcción.¹

Como sigue planteando Binni, esta poética puede construirse como una preceptiva o ser solamente «un inventario de la sensibilidad del poeta».²

La «Epístola a los Pisones», de Horacio, «convertido en Libro de *Arte poética* (*Ars poetica*) desde Quintiliano»,³ se convierte en la referencia fundamental de la poética preceptiva. Otro antecedente significativo es *L'art poetique* (1674) de Nicolas Boileau.

Como señalan diversos autores, junto al *Arte poética* de Horacio, la *Poética* de Aristóteles es el otro referente indiscutible en este ámbito, en este caso, como perspectiva teórica, no propiamente poética. Una y otra ofrecen los modelos para «los dos grandes abordajes posibles del fenómeno literario: el del filológico o teórico y el del poeta o creador».⁴

1 Walter Binni: *La poética del decadentismo*. Santiago de Chile: Universitaria, 1972 [Firenze: Sansoni, 1961] citado in: Cristian Alberto Donoso Galdames: *Arte poética: Construcciones desde Chile* [Tesis de Máster]. Santiago de Chile: Universidad de Chile 2007, p. 7.

2 *Ibid.*, p. 13.

3 Marcela Romano: «De la Poética a las artes poéticas»: un recorrido posible». In: *I Jornadas de Teoría Literaria y Práctica Crítica*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata (2015), s. p.

4 Alberto Vital: «Arte poética en seis poetas latinoamericanos del siglo XX. Alfonso Reyes, Vicente Huidobro, Jorge Luis Borges, Manuel Bandeira, Pablo Neruda y Jaime Torres Bodet». In: *Literatura mexicana I* (2011), p. 162-163.

Milena Rodríguez Gutiérrez, Universidad de Granada

A estos dos modelos alude también Todorov, cuando designa como «poética» a «toda la literatura, sea o no versificada, que se relaciona con la creación o con la composición de obras [. . .], y en sentido restringido designa una colección de reglas o preceptos relativos a la poesía».⁵

Nombres como los de Hölderlin, Baudelaire, Mallarmé, Valéry o Eliot constituyen referencias fundamentales cuando se piensa en las poéticas elaboradas por el poeta o creador y, en el ámbito hispánico, sobresale la figura de Juan Ramón Jiménez.

Como indica Alberto Vital, entre otros, se ha producido un «tránsito», desde Horacio, del Arte poética; desde lo «preceptivo», predominante hasta el Romanticismo, «a la «función arte poética»»,⁶ llegando esta a constituirse en un subgénero poético, que alcanza gran protagonismo en la literatura y en la poesía moderna y, sobre todo a partir de las vanguardias, en la poesía contemporánea. Para Vital, «la «preceptiva» tendería a lo colectivo; el arte poética tendería a lo individual, a lo personal del respectivo poeta».⁷

Laura Scarano, estudiosa que se ha acercado con asiduidad y solvencia al campo de la metaliteratura, la metapoética y el discurso autorreferencial, se refiere al «molde tradicional de las artes poéticas, que trazan una figura del autor, indagando en su tarea de escritura y mostrando la trama de sus relaciones con su generación, la tradición, el mercado, la sociedad, etc.».⁸

Desde finales del siglo XX, los estudios literarios están produciendo, fundamentalmente desde la Teoría de la Literatura, interesantes reflexiones en torno a los textos relacionados con las poéticas, poniendo de manifiesto su riqueza y diversidad, y aproximándose asimismo, ya no solo al «arte poética», sino a «otras textualidades procedentes de un territorio enunciativo más inespecífico y heterogéneo» que «evidencian una complejidad esquiva a cualquier sistematización».⁹ Pueden encontrarse así, tal como recoge Marcela Romano, una serie de denominaciones que aluden a este tipo de textos, privilegiando en ellos determinados aspectos, y que se vienen utilizando, en lugar del término «poética», como: ««poéticas de autor» (Rubio Montaner), «autopoéticas» (Casas), «poéticas del creador literario» (Zonana), «poéticas de poeta» (Demers) o «espacio autopoético» (Lucifora)».¹⁰

⁵ Todorov citado in: Laura Scarano: «Escribo que escribo: de la metapoética a las autopoéticas». In: *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 2 (2017), p. 138.

⁶ Alberto Vital: «Arte poética», p. 160.

⁷ *Ibid.*, p. 163.

⁸ Laura Scarano: «Escribo», p. 138.

⁹ Marcela Romano: «De la poética», s. p.

¹⁰ *Ibid.*, s. p. Pueden consultarse al respecto: Jeanne Demers: «Presentation. En liberté, la poétique». In: *Études françaises* 3, (1993); Pilar Rubio Montaner: «Sobre la necesaria integración de

2 Sobre metalenguaje, metaliteratura y metapoesía

Escribe Laura Scarano que «Roland Barthes en sus *Ensayos críticos* aplica la noción de meta-lenguaje, usada antes por Roman Jakobson y tomada de la lógica, para hablar de metaliteratura».¹¹

En 1959, en «Literatura y metalenguaje», Barthes dirá: «[. . .] probablemente con los primeros resquebrajamientos de la buena conciencia burguesa, la literatura se puso a sentirse doble: a la vez objeto y mirada sobre ese objeto, palabra y palabra de esta palabra, literatura-objeto y meta-literatura».¹² Para Barthes, el siglo XX se define precisamente como «el de los: Qué es la Literatura»;¹³ una interrogación, sigue diciendo, que se formula «en la literatura misma, o, más exactamente, en su límite extremo, en esta zona asintomática en que la literatura parece que se destruya como lenguaje-objeto sin destruirse como meta-lenguaje, y en la que la búsqueda de un meta-lenguaje se define en última instancia como un nuevo lenguaje-objeto».¹⁴

También Michel Foucault, en *Las palabras y las cosas*, publicado en 1966, abundaba en esta idea, aunque no utilice el término de «metaliteratura»:

[. . .] la literatura se distingue cada vez más del discurso de ideas y se encierra en una intranquilidad radical; se separa de todos los valores que pudieron hacerla circular en la época clásica (el gusto, el placer, lo natural, lo verdadero) y hace nacer en su propio espacio todo aquello que puede asegurarle la denegación lúdica (lo escandaloso, lo feo, lo imposible) [. . .] se convierte en pura y simple manifestación de un lenguaje que no tiene otra ley que afirmar —en contra de los otros discursos— su existencia escarpada; ahora no tiene otra cosa que hacer que recurrirse en un perpetuo regreso sobre sí misma, como si su discurso no pudiera tener como contenido más que decir su propia forma: se dirige a sí misma como subjetividad escribiente donde trata de recoger, en el movimiento que la hace nacer, la esencia de toda literatura; y así todos sus hilos convergen hacia el extremo más fino —particular, instantáneo y, sin embargo, absolutamente universal—, hacia el simple acto de escribir.¹⁵

las poéticas de autor en la Teoría de la Literatura». In: *Castilla. Estudios de literatura* 15 (1994); Arturo Casas: «La función autopoética y el problema de la productividad histórica». In: *Actas del IX Seminario Internacional del Instituto de Semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías de la UNED*. Madrid: Visor 2000; Víctor Gustavo Zonana. «Introducción». In: Víctor G. Zonana (eds.): *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)*. Buenos Aires: Corregidor 2007; o María Clara Lucifora: «Las autopoéticas como máscaras». In: *Recial* 6 (2015).

11 Laura Scarano: «Escribo», p. 133.

12 Roland Barthes: «Literatura y meta-lenguaje». In: *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral 1967, p. 127.

13 *Ibid.*, p. 128.

14 *Ibid.*, p. 128.

15 Michel Foucault: *Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI 1968, p. 294.

Barthes y Foucault, cada uno desde su propia perspectiva, están poniendo el acento en los cambios que supone la literatura, la escritura del siglo XX, con respecto a épocas anteriores, y en el protagonismo que cobra en esta el denominado metalenguaje, para convertirse en esa literatura «radicalmente intransitiva» dedicada a decir su propia forma.

A finales de los años 60, Vattimo hace una propuesta cercana a la de Barthes y Foucault, cuando en su ensayo *Poesía y ontología*, se refiere al siglo XX como «siglo de las poéticas». Vattimo indaga, además, sobre las causas que motivan estos cambios con respecto a la literatura anterior, y califica estas poéticas del siglo XX como «post-hegelianas», otorgándoles, asimismo, una función prácticamente de supervivencia, pues en ellas, los artistas «defienden su derecho a la existencia».¹⁶ Así, frente a unas filosofías racionalistas y frente al positivismo, que afirman «el carácter inesencial del arte»¹⁷ y aun «su muerte»,¹⁸ los artistas del XX buscan «dar significado [. . .] a una situación social nueva [. . .] y darse en ella un significado a sí mismos».¹⁹ Para Vattimo, estas poéticas «atestiguan [. . .] una no integración del artista, su condición problemática en el mundo».²⁰

En fechas más cercanas, en su artículo «Hacia una teoría de la metapoesía», Martín-Estudillo sostiene una posición afín a la de Vattimo al intentar explicar el sentido, ya no de la metaliteratura, sino específicamente de la metapoesía, subrayando además el «poder epistémico» de la propia escritura poética:

[. . .] la metapoesía trata de justificar la existencia de la misma poesía en un momento en el que su papel se cuestiona seriamente. Desde ella misma se responde de una manera constructiva: no atacando el espíritu empobrecido de una época utilitarista en la cual se desprestia cualquier empeño que no tenga una función clara, sino reclamando el poder epistémico de la escritura poética. Y es, además, un modo de conocimiento que se sabe y se quiere diferente, tanto en sus formas como en su objeto.²¹

Pero habría que intentar definir metaliteratura y metapoesía.

Sobre la primera, puede acudir a Jesús Camarero, quien destaca, tal como indica Felipe Ríos, su importancia en la literatura contemporánea. Camarero se refiere a:

¹⁶ Gianni Vattimo: *Poesía y ontología*. Valencia: Universitat de Valencia 1993, p. 52.

¹⁷ *Ibid.*, p. 51.

¹⁸ *Ibid.*, p. 51.

¹⁹ *Ibid.*, p. 52.

²⁰ *Ibid.*, p. 53.

²¹ Luis Martín-Estudillo: «Hacia una teoría de la metapoesía». In: *Revista de Estudios Hispánicos* 2 (2003), p. 149–150.

[...] una suerte de metalenguaje, un desvío operado a partir de la lengua misma, un lenguaje gramatical que describe el objeto que ya no es la lengua misma, sino el conjunto integrado de las operaciones de la significación y la significancia. Y el resultado sería el fenómeno [...] de la metarrepresentación, pues la representación, que era la función primera de este acto descriptivo, se mezcla con el acontecimiento de la misma escritura, [...] se une a la manipulación de los componentes escriturales para obtener una significación añadida que tiene en cuenta la forma sobre todo, y que tiene [en] cuenta el juego de posibilidades de organización del lenguaje y de la escritura, un trabajo sobre la materia escritural que invita al lector a una aventura de interpretación y también de reescritura.²²

En el estudio mencionado al comienzo de estas líneas, Laura Scarano recuerda algunas definiciones de *metapoésia*. Así, la de Andrew Debicki y Margaret Persin, quienes escriben:²³ «What is essential in defining a metapoem, is the internal play between the text as writing and the text as commentary upon that writing».²⁴ Podemos mencionar también la que ofrece Leopoldo Sánchez Torre, en su estudio *La poesía en el espejo del poema*: «[...] diremos que son metapoéticos todos aquellos textos poéticos en los que la reflexión sobre la poesía resulta ser el principio estructurador, esto es, aquellos poemas en que se tematiza la reflexión sobre la poesía».²⁵

Scarano alude también al argentino Raúl Castagnino en el ámbito hispanoamericano, quien en los años 70 comenzó a teorizar sobre la metapoésia, donde «la poesía adquiere conciencia de sí y por sí; trata de ilustrar un planteo estético al tiempo de proponerlo; ensaya una técnica poética sincrónica con el momento de su sistematización».²⁶ Y seguía diciendo Castagnino:

El poema despliega un programa estético, en teoría y práctica; o se convierte en «manifiesto»: propone y realiza la creación, según lo propuesto. El poeta denuncia su lucha con la materia poética, las vicisitudes de su canto, las apetencias y anhelos que buscó traducir, los interrogantes y enigmas que le asediaron. Define su arte, proyecta símbolos que le identifiquen, asume su arte y descubre los entretelones del mismo.²⁷

22 Jesús Camarero citado In: Felipe Ríos Baeza: «La larga risa de todos estos años: Efectos del núcleo metapoético en al antipoésia de Nicanor Parra». En *Diseminaciones* 4 (2019), p. 37.

23 En Laura Scarano: «Escribo», p. 136.

24 «Lo que es esencial para definir un metapoema es el juego interno entre el texto como escritura y el texto como comentario de esa escritura» (Mi traducción). Scarano remite al artículo «Metaliterature and Recent Spanish poetry» In: *Revista canadiense de Estudios Hispánicos* 2 (1983): p. 297-309.

25 Leopoldo Sánchez Torre: *La poesía en el espejo del poema: La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*. Oviedo: Departamento de Filología Española 1993, p. 85.

26 Raul H. Castagnino: «Discurso de recepción. De las poéticas a la metapoética». In: *Boletín de la Academia Argentina de Letras* 153-154 (1974), p. 302.

27 *Ibid.*, p. 303.

Castagnino subraya, y este es un elemento fundamental, la «dualidad de planos»,²⁸ presente en la metapoésía: «En la metapoésía cuenta fundamentalmente el acto creador y la simultaneidad de este con los presupuestos teóricos».²⁹

A esta dualidad se refiere, en términos más actuales y precisos, Susana Romano, cuando escribe: «La dimensión Metapoética adquiere [. . .] el estatuto de un doppelgänger que parodia, replica, discute o refirma el discurso «principal» de los textos».³⁰

Alex Morillo, siguiendo a Hugo Friedrich en su canónico ensayo, *Estructura de la lírica moderna*, ofrece también una definición de metapoésía:

[. . .] lo que encontramos en un texto metapoético es una inteligencia que forja una ficción muy particular desde una concientización que la induce a su desdoblamiento y a su extralimitación en pos de un conocimiento inédito sobre sí misma. Por esta razón, dicha ficción se empeña en desentrañar la relación entre la materialidad creada —la palabra como el punto de fijación pero también de fuga de la significación— y la materialidad que crea —una inteligencia *en acto* que arma y desarma imágenes y formas para hallar nuevas maneras de experimentar y pensar la poesía.³¹

Morillo añade: «La gran expectativa detrás de todo texto metapoético es que el lenguaje, luego de su desmontaje y deconstrucción, vuelva a ser una experiencia de conocimiento y no solo un soporte para el conocimiento».³²

La importancia de la metapoésía la subrayaba Walter Mignolo en 1982 cuando escribía, en su artículo sobre los poetas de vanguardia:

La comprensión de los fenómenos poéticos no es completa [. . .] si no relacionamos las estructuras o propiedades atribuibles por medio de inferencias a los textos con el metatexto. Esto es, con la manifestación conceptual que los mismos practicantes elaboran en torno a la actividad poética o a tópicos que les son afines.³³

Unas palabras de Guillermo Sucre, que aparecen en ese ensayo fundamental sobre la poesía hispanoamericana que es *La máscara, La transparencia*, dichas

²⁸ Ibid., p. 303.

²⁹ Ibid., p. 303.

³⁰ Susana Romano Sued: «Metapoéticas». In: Susana Romano Sued et al. (eds.): *Exposiciones. Metapoéticas de literatura argentina: Martínez Estrada-Lamborghini-Saer-Tizón*. Córdoba [Argentina]: El Emporio; Epoké 2011, p. 15.

³¹ Alex Morillo Sotomayor: *La reinención moderna de la poesía peruana desde la conciencia metapoética* [Tesis de Máster]. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos 2017, p. 23.

³² Ibid., p. 26.

³³ Walter Mignolo: «La figura del poeta en la lírica de vanguardia». In: *Revista Iberoamericana* 118–119 (1982), p. 143.

a propósito de Vicente Huidobro y su poética, pueden sintetizar, sin embargo, cierta función de la metapoésia en la literatura contemporánea: «Lo que Huidobro exalta es el obrar, no la obra; esta no es nunca la imagen fiel de la iluminación y la intensidad que el obrar implica».³⁴ Y añade Sucre:

[. . .] Toda obra es anti-obra en la medida de esa infidelidad o en la medida en que no es, no puede ser, la Obra. El absoluto de la poesía reside en una imposibilidad que, sin embargo, se vuelve una continua posibilidad: el poema nunca está hecho sino perpetuamente haciéndose (¿y, por ello mismo, deshaciéndose?).³⁵

Poner en primer plano ese «obrar», ese «hacer» o «deshacer» la obra, ¿no es lo que muestra precisamente la metapoésia?

3 Lo metapoético en la poesía hispanoamericana

En América Latina y en la literatura y la poesía hispanoamericanas, que es el territorio y el espacio de este libro, al hablar del *ars poetica* y de metapoésia, suele pensarse en ciertos y determinados poetas, cuyos nombres coinciden, en gran medida, con el propio canon poético hispanoamericano; los primeros antecedentes serían los modernistas, como José Martí³⁶ y Rubén Darío.

Todos los poemarios de Martí se inician con un prólogo del autor que constituye una breve poética en prosa. En el de *Versos libres*, por ejemplo, se lee:

Estos son mis versos. Son como son. A nadie los pedí prestados. Mientras no pude encerrar íntegras mis visiones en una forma adecuada a ellas, dejé volar mis visiones: ¡oh, cuánto áureo amigo que ya nunca ha vuelto! Pero la poesía tiene su honradez, y yo he querido siempre ser honrado. Recortar versos, también sé, pero no quiero. Así como cada hombre trae su fisonomía, cada inspiración trae su lenguaje.³⁷

³⁴ Guillermo Sucre: *La máscara, la transparencia*. México: Fondo de Cultura Económica 2001 [1975], p. 229.

³⁵ *Ibid.*, p. 229.

³⁶ Quizás Martí no suele incluirse con tanta frecuencia en este canon, pues tiende a colocarse a Darío como primer antecedente; pero me parece muy relevante la escritura de José Martí en esta tradición metapoética hispanoamericana. Desde *Ismaelillo* (1882), pasando por los *Versos sencillos* (1891) y finalmente en su póstumo *Versos libres* (1913), está presente en su escritura, como aspecto central y/o preponderante, el elemento metapoético.

³⁷ José Martí: *Poesía completa. Edición crítica*, tomo I. La Habana: Centro de Estudios Martiianos/Letras Cubanas 1985, p. 57.

En este poemario en particular, los poemas metapoéticos tienen una presencia muy notoria; en ellos, así como en el prólogo, se advierte el abandono de lo preceptivo; por ejemplo, en «Académica», que es, sin duda, aunque no se titule de este modo, un *ars poetica* implícita,³⁸ donde Martí defiende la libertad del verso, y del propio poeta, a través de la metáfora del caballo, símbolo de sus propios versos y de su poesía: «Ven, mi caballo, a que te encinche: quieren / Que con su garbo natural el coso / Al sabio impulso corras de la vida»,³⁹ y dice más adelante:

No ha de cantarse, no, sino las pautas
Que en moldecillo azucarado y hueco
Enmascarados dómines dibujan:
Y gritan: «Al bribón!» —cuando a las puertas
Del templo augusto un hombre libre asoma!—⁴⁰

En Rubén Darío pueden encontrarse, desde *Azul* (1888), como señala Lorena Garrido, «varias alusiones al lugar del poeta en la sociedad»,⁴¹ entre los cuales quizás el más célebre es el texto en prosa «El poeta burgués». En *Prosas profanas* aparece otro poema metapoético que puede considerarse también un *ars poetica* implícita, «Yo persigo una forma. . .», donde el sujeto lírico da cuenta de la lucha del poeta con el lenguaje:⁴² «Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo / [. . .] Y no hallo sino la palabra que huye [. . .] y el cuello del gran cisne blanco que me interroga».⁴³

Una referencia básica es también el «Arte poética» de Vicente Huidobro, con que se abre *El espejo de agua* (1916), texto emblema del creacionismo huido-briano y que, como señala Alberto Vital,⁴⁴ «es susceptible de verse [. . .] como un

38 Utilizo el término de «implícita» en sentido literal; desde la perspectiva de Jeanne Demers, este poema pertenecería al ámbito de la «poética explícita del poeta», en la medida en que se inscribe «en el ámbito del metadiscurso poético» de Martí, a diferencia de lo que sería la «poética inmanente, implícita en toda obra» (Jeanne Demmers, cit. en Laura Scarano, «Escribo», p. 140).

39 José Martí: *Poesía*, p. 61.

40 *Ibid.*, p. 61.

41 Lorena Garrido Donoso: *No hay como una contadora para hacer contar: Metapoesía y mujer poeta en al obra de Gabriela Mistral* [Tesis doctoral]. Santiago de Chile: Universidad de Chile 2010, p. 10.

42 Rubén Darío: *Prosas profanas*. Madrid: Alianza 1992, p. 156.

43 Alberto Vital recoge también entre los modernistas el ejemplo del poema «Ars», de José Asunción Silva (Alberto Vital: «Arte», p. 164–165).

44 Alberto Vital: «Arte», p. 163.

poema de transición entre la función «preceptiva» y la función «arte poética».⁴⁵ El poema comienza con los versos: «Que el verso sea como una llave / que abra mil puertas. / [. . .] Cuanto miren los ojos creado sea. / Y el alma del oyente quede temblando»,⁴⁶ para terminar con una pregunta, que es, a la vez, mandato para los poetas:

Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas!
Hacedla florecer en el poema.

Sólo para nosotros
Viven todas las cosas bajo el Sol.

El Poeta es un pequeño Dios.⁴⁷

Otros poetas dentro de este «canon metapoético» hispanoamericano son Pablo Neruda y Jorge Luis Borges, ambos autores, como Huidobro, de un «Arte poética».

El «Arte poética» de Neruda, incluida en *Residencia en la tierra* [1925–1932], se constituye mediante un verso largo que expresa «la largueza del dolor, la desmesura de la necesidad de expresión»:⁴⁸ «[. . .] dotado de corazón singular y sueños funestos [. . .] / ay, para cada agua invisible que bebo soñolientamente, / y de todo sonido que acojo temblando, / tengo la misma sed ausente y la misma fiebre fría [. . .]»,⁴⁹ etc.⁵⁰

El «Arte poética» de Borges pertenece al libro «El hacedor» (1960) y en esta, el argentino subraya cuestiones como el valor paradójico de la poesía, que es

45 Para este breve recorrido por las «artes poéticas» *canónicas* de la poesía hispanoamericana (Huidobro, Neruda, Borges) sigo con bastante fidelidad la propuesta de Alberto Vital, que aborda, entre otros, estos textos en su artículo «Arte poética en seis poetas latinoamericanos del siglo XX».

46 Vicente Huidobro: *Obra poética. Edición crítica*. Nanterre: ALCA XX/Université Paris X 2003, p. 391.

47 *Ibid.*, p. 391.

48 Alberto Vital: «Arte», p. 179.

49 Pablo Neruda: *Obras completas*, tomo I. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores 1999, p. 274.

50 A diferencia otros poetas, el «Arte poética» de Neruda es solo parcialmente representativa de su hacer. Así, Lorena Garrido recuerda la evolución de la poética nerudiana, y apunta que «de la visión individualista del poeta, se pasa a la de un hombre en medio de los hombres; la del poeta es una voz que sirve a los intereses de aquellos que no la poseen» y pone el ejemplo de poemas posteriores a la etapa vanguardista, como «Así es mi vida», donde aparecen versos como estos: «Vengo del pueblo y canto para el pueblo / Mi poesía es cántico y castigo». (Lorena Garrido Donoso: *No hay como una contadora*, p. 11). También el propio Vital se refiere a estos cambios, al decir: «el yo lírico del «Arte poética» nerudiana escribe de una manera muy distinta a un hipotético yo lírico [. . .] del *Canto General* o [. . .] de las *Odas*» (Alberto Vital: «Arte», p. 186).

«inmortal y pobre»,⁵¹ la importancia de la autenticidad que debe tener el arte: «el arte debe ser como un espejo / que nos revela nuestra propia cara»⁵² o como «el deseo de trascender los efectos degradantes de la temporalidad a través de la transformación poética (musical y simbólica):⁵³ «Convertir el ultraje de los años / en una música, un rumor y un símbolo».⁵⁴

Aunque, según afirma Alberto Vital, el subgénero del «arte poética» «no ha vuelto [. . .] a tener una manifestación de trascendencia en América Latina»,⁵⁵ considero que no puede decirse, como afirma el autor, que este quede «consumado y cancelado con el texto de Borges».⁵⁶ No, al menos, si entendemos dicho subgénero en un sentido más amplio que el restringido a poemas titulados «Arte poética»;⁵⁷ es decir, si entendemos que este subgénero puede abarcar también otros textos metapoéticos, situados dentro de lo que Jeanne Demers ha llamado la «poética explícita de poetas».⁵⁸

Lo cierto es que la metapoésía y, en general, la conciencia en torno al lenguaje, el discurso autorreflexivo y las reflexiones sobre la propia escritura, han seguido teniendo una presencia muy significativa en la poesía hispanoamericana

51 Jorge Luis Borges: *Obras completas 1952–1972*, tomo II. Barcelona: Emecé 1997, p. 221.

52 *Ibid.*, p. 221.

53 Víctor Gustavo Zonana: «De «arte poética»: estudio a partir de un corpus de textos líricos argentinos contemporáneos». In: *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)*. Buenos Aires: Corregidor 2010, p. 431.

54 Jorge Luis Borges: *Obras*, p. 221.

55 Alberto Vital: «Arte», p. 182.

56 *Ibid.*, p. 182.

57 Esta afirmación puede ser cuestionada incluso considerando, exclusivamente, los poemas titulados «Arte poética». Víctor Gustavo Zonana ha rastreado, solo dentro de la poesía argentina, numerosos poemas así titulados en poetas y poemarios posteriores a *El hacedor* de Borges, como en Juan Gelman, Joaquín Giannuzzi o Santiago Sylvester. Zonana da cuenta además, y este es un fenómeno de gran interés, de poemas que utilizan variantes o parodian el título y que «impugnan la tradición del arte poética» (Víctor G. Zonana: «Del «arte poética»», p. 462), como «Anti Ars poética II» (1997), de Irene Gruss, o «Poética y revolución industrial» (2000), de Sergio Raimondi. (Víctor G. Zonana: «Del «arte poética»», p. 436, 462).

58 Véase la nota 38. Laura Scarano recoge «cinco núcleos temáticos de la perspectiva metapoética», identificados por José Antonio Pérez-Bowie en su artículo «Sobre lírica y autorreferencia (algunos ejemplos de la poesía española contemporánea)» (1994), así, «la imposibilidad del decir», «la insuficiencia del lenguaje», «el protagonismo de la materia gráfica», «el poema sobre el poema» y «el poema como poética» (Laura Scarano: «Escribo», p. 136). Scarano se refiere también al «repertorio temático prototípico» (Laura Scarano, «Escribo», p. 136) que aporta Víctor Gustavo Zonana en su estudio *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)* (2 volúmenes, 2007 y 2010), entre los que se encuentran, entre otros: «las circunstancias que dan origen a la escritura», «el proceso de creación», «la definición del arte o de la poesía», o «el sentido de la obra propia» (Laura Scarano: «Escribo», 136–137).

contemporánea desde las vanguardias hasta la actualidad. En este sentido, en 1983, Pedro Lastra enumeraba, entre los rasgos de la poesía «actual»: «la relevancia que tiene en ella la reflexión sobre la literatura dentro de la literatura, un hacerse presente la conciencia del lenguaje en el texto que lo conforma, y esto en un grado poco frecuente con anterioridad»,⁵⁹ y hacía suyas, aplicándolas a la poesía hispanoamericana, las palabras del crítico francés René Menard, cuando afirmaba: «hoy se plantea más que nunca la cuestión de la naturaleza de la Poesía, de la naturaleza de la experiencia poética. Al mismo tiempo, se han derrumbado reglas, géneros y hasta la intención explícita de comunicación»,⁶⁰ y añadía Lastra:⁶¹ «[. . .] sorprende ahora la eficacia con que esa inclinación — también consustancial al acto de escribir— ha devenido aquí y ahora procedimiento generador, válido en si mismo: de la literatura a la metaliteratura».⁶²

Asimismo, en los últimos años, diversos estudios resaltan el peso de lo metapoético en la poesía hispanoamericana del siglo XX, y subrayan además la importancia de este rasgo, al que se le había prestado escasa atención hasta ahora, en algunas de las grandes figuras de la poesía hispanoamericana. Entre otros, podrían destacarse el estudio de Alex Morillo, *La reinención de la poesía peruana desde la conciencia metapoética* (2017), que se acerca, además de a otros poetas de esa geografía, a César Vallejo, cuya escritura es considerada por Morillo como «una de las mayores expresiones en la fundación de la conciencia metapoética en la poesía peruana»;⁶³ o el de Donoso Galdames, *Arte poética: Construcciones desde Chile* (2007), que explora, desde el mismo ángulo, la poesía de Huidobro y la obra de poetas chilenos posteriores a las primeras vanguardias, como Nicanor Parra o Enrique Lihn; precisamente sobre Parra, destaca también el reciente artículo de Ríos-Baeza, «La larga risa de todos estos años: Efectos del núcleo metapoético en la antipoesía de Nicanor Parra» (2019), donde se lee: «la antipoesía de Parra [. . .] está hablando constantemente de un modo de enunciar poesía y de ganar ese lugar de enunciación».⁶⁴

59 Pedro Lastra: «Notas sobre la poesía hispanoamericana actual». In: *Inti* 18 (1983), s. p.

60 Lastra se refiere al estudio de Menard, *La experiencia poética*, según la traducción y edición de Monte Ávila, 1970.

61 Pedro Lastra: «Notas», s. p.

62 Una referencia significativa para la poesía hispanoamericana en torno a los estudios sobre poética es el libro de Hugo Montes: *Para un curso de poética: de Platón a Neruda* (Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile 1984).

63 Alex Morillo Sotomayor: *La reinención*, p. 152.

64 Felipe Ríos Baeza: «La larga risa», p. 36.

4 Metapoésía de mujeres poetas hispanoamericanas

Escribe Lorena Garrido en su estudio sobre Gabriela Mistral: «No es necesario observar con demasiada atención para darnos cuenta de que las grandes corrientes del pensamiento poético y metapoético en Occidente han sido forjadas por una voz masculina que es la que finalmente se ha transformado en canon». ⁶⁵ En este, como en otros ámbitos, la voz de la mujer ha quedado ausente, excluida o invisibilizada. Poética, metapoésía, son, como hemos visto, sinónimo de reflexión, de diálogo con el lenguaje; ambas suponen, como diría Castagnino, «la madurez del oficio de poetizar». ⁶⁶ Y la madurez en ese oficio, como en otros, no suele adjudicarse a las mujeres.

Las mujeres poetas, sin embargo, se han preguntado también por el sentido de la poesía y por el sentido de la escritura; ellas también han *luchado* con el lenguaje, o desconfiado de este, como ellos, y han hecho del propio acto de escribir el tema de sus versos; eso sí, con dificultades añadidas, pues como escribe Iris Zavala: «Si el escritor —como dice Proust— inventa una lengua nueva dentro de la lengua, una lengua extranjera, en cierta medida, no lo es menos que la mujer que escribe inventa desde la extranjería». ⁶⁷ Así, en la escritura de las mujeres poetas se perciben también, a menudo, como recuerda Lorena Garrido, esas «tretas del débil» que definiera Josefina Ludmer —al hablar de Sor Juana Inés de la Cruz y su célebre «Carta a sor Filotea»—, como esa estrategia que se emplea «en una posición de subordinación y marginalidad» ⁶⁸ y con la que «desde el lugar asignado y aceptado, se cambia no sólo el sentido de ese lugar sino el sentido mismo de lo que se instaure en él», ⁶⁹ para de este modo: «Aceptar [. . .] la esfera privada como campo «propio» de la palabra de la mujer, acatar la división dominante pero a la vez, al constituir esa esfera en zona de la ciencia y de la literatura, negar desde allí la división sexual». ⁷⁰ Cierta concepción de Marina Tsvietáieva sobre sus versos, puede servirnos como ejemplo para mostrar esa prevalencia de la esfera privada en la escritura de las mujeres y a la vez, su resignificación; aludimos, en concreto, a esa frase donde la poeta rusa escribe: «Los versos son nuestros

⁶⁵ Lorena Garrido Donoso: *No hay como una contadora*, p. 12.

⁶⁶ Raul H. Castagnino: «Discurso», p. 321.

⁶⁷ Iris Zavala: «Introducción». In: Iris Zavala (coord.): *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, tomo V. Barcelona: Anthropos 1998, p. 8.

⁶⁸ Josefina Ludmer: «Tretas del débil». In: Patricia Elena González y Eliana Ortega (eds.): *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*, p. 48.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 53.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 53.

hijos. Hijos nuestros mayores que nosotros, porque vivirán más tiempo y más allá que nosotros. Nuestros mayores del futuro».⁷¹ La maternidad, *aplicada* así a los versos, a la poesía, a la escritura, pero, a la vez, resignificada, al otorgársele una dimensión metafórica y trascendente propia de la esfera pública: su perdurabilidad en el tiempo.

Dentro de la poesía hispanoamericana, es en las poetas modernistas, tan identificadas, sin embargo, en nuestro imaginario, con el sentimiento y la pasión, donde podemos encontrar por primera vez ciertas huellas de este propósito de indagación y reflexión en torno a la escritura.⁷² Y esto a pesar de que en el Modernismo, las poetas intentan, en primer lugar —y este propósito marca sin duda su escritura—, construirse un yo, pues en el modernismo el lugar del sujeto femenino, y el lugar del yo poético para las mujeres, como ha señalado Catharina Vallejo, es el lugar de «un hueco, el margen, la ausencia».⁷³ Pero ahí está, a pesar de todo, la escritura emblemática en esta etapa de la uruguaya Delmira Agustini, que escribe un poema como «La musa», donde piensa la —su— poesía, y donde se advierte su preferencia por la diversidad y la pluralidad, por el misterio, lo complejo y por ese lugar donde se cruzan la poesía y la existencia: «Yo la quiero cambiante, misteriosa y compleja / Con dos ojos de abismo que se vuelvan fanales»,⁷⁴ y después: «Y que vibre, y desmaye, y llore, y ruja, y cante, / Y sea águila, tigre, paloma en un instante / Que el universo quepa en sus ansias divinas».⁷⁵

Pero será en el denominado por Federico de Onís *postmodernismo*, ese movimiento menor entre el modernismo y las vanguardias, donde la escritura de las poetas empieza a tener reconocimiento. Es ahí donde ellas adquieren visibilidad como grupo, por lo que ese movimiento va a resultar fundamental para las mujeres poetas.⁷⁶ Como ya dijera Helen Ferro en los años 60, en su *Antología comentada de la poesía hispanoamericana*, las mujeres en ese período «más

71 Marina Tsvietáieva: «El poeta y el tiempo». In: Selma Ancira (ed.): *El poeta y el tiempo*. Barcelona: Anagrama 1990, p. 66.

72 Hay, sin duda, nombres de poetas de períodos anteriores que podrían mencionarse, como los de Sor Juana Inés de la Cruz o el de Gertrudis Gómez de Avellaneda, y que también recuerda Lorena Garrido.

73 Catharina Vallejo: «La mujer y el Modernismo: representación y teoría». In: *Casa de las Américas* 248 (2007), p. 50.

74 Delmira Agustini: *Los cálices vacíos*. Atarfe: Point de Lunettes 2013, p. 252.

75 *Ibid.*, p. 252.

76 «Sólo las mujeres alcanzan en este momento la afirmación plena de su individualidad lírica», escribió Federico Onís (Federico Onís: *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882–1932)*. Sevilla: Renacimiento 2012 [1934], XVIII), contraponiendo esa poesía de las mujeres a «la poesía sumisa de los hombres» (XIX).

que al hombre [. . .] se cantaron a sí mismas»,⁷⁷ «de deseadas se convirtieron en deseantes, de humilladas en dominadoras, de despreciadas en imprecantes».⁷⁸

Entre las autoras fundamentales de esta etapa aparecen también elementos metapoéticos; así, la poesía como tema central del poema o las reflexiones en torno a la poesía y la escritura. Podemos comprobarlo en la argentina Alfonsina Storni, quien en un poema como «A Madona poesía», incluido en *Mascarilla y trébol*, su poemario más afín a las vanguardias, convierte a la propia poesía en protagonista e interlocutora, mientras le dice: «[. . .] ya que vivir cortada de tu sombra / posible no me fue, que me cegaste / cuando nacida con tus hierros bravos»,⁷⁹ o, también, en su poema «Un lápiz», que podría considerarse un arte poética implícita, reivindica el poder de la escritura, mientras habla de su bolso, que contiene un lápiz pequeño y barato, comprado en una esquina por apenas diez centavos; pero a ese lápiz, metonimia de la escritura, que se agita en su cartera mientras ella se mueve por las calles de la ciudad, se refiere con la contundente, y sugestiva frase:⁸⁰ «iba mi bolso con su bomba adentro».⁸¹

Otro nombre fundamental en esta etapa es el de Gabriela Mistral donde, al decir de Lorena Garrido, «la reflexión sobre el quehacer del poeta es permanente. En sus comienzos toma la forma del artista en general y sus alusiones se acercan mucho a la concepción horaciana del arte poética: una serie de reglas e instrucciones para ejercer mejor la labor».⁸² Tanto Garrido como Ana María Cuneo, ambas estudiosas de la metapoética en Mistral, mencionan diversos textos metapoéticos de la chilena, como «Decálogo del artista», incluido en *Desolación*. Por cierto, que el último precepto de este decálogo alude a la misma idea señalada por Guillermo Sucre, la conciencia de la distancia entre el obrar y la obra, aunque Gabriela va todavía más allá. Dice: «10. De toda creación saldrás con vergüenza, porque fue inferior a tu sueño, e inferior a ese sueño maravilloso de Dios, que es la Naturaleza».⁸³ En cierto modo, este precepto del decálogo es antónimo del «Arte poética» de Huidobro: no hay posibilidad de ser Dios en el arte, ni siquiera, un dios *pequeño*. Lorena Garrido ha explorado los diversos sig-

77 Helen Ferro: *Antología comentada de la poesía hispanoamericana. Tendencias. Temas. Evolución*. New York: Las Américas Publishing Co. 1995, p. 290.

78 *Ibid.*, p. 290.

79 Alfonsina Storni: *Antología mayor*. Madrid: Hiperión 1997, p. 284.

80 *Ibid.*, p. 282.

81 En el capítulo de Milena Rodríguez se retoma este poema, que es visto como modelo para ciertos poemas metapoéticos escritos por mujeres.

82 Lorena Garrido: *No hay como una contadora*, p. 15.

83 Gabriela Mistral: *Obra reunida: Poesía*, tomo I. Santiago de Chile: Ediciones Biblioteca Nacional 2019, p. 267.

nificados que toma la poesía en Mistral: la poesía como «don», como canto, como fuego, como camino a la infancia, como trascendencia. . . Este último significado es el que hallamos en «La flor del aire», de *Tala*, un poema central para hablar de lo metapoético en la autora de *Poema de Chile*; se trata de ese poema del que dijo la propia poeta: ««La aventura», quise llamarlo, mi aventura con la poesía».⁸⁴ En «La flor del aire», la hablante va en busca de flores blancas, rojas, amarillas, sin color. . . , según el deseo y los mandatos que le va haciendo esa que es para ella destino, «gobernadora del que pase, / del que le hable y que la vea».⁸⁵ Como en «Madona poesía», aunque de manera parabólica y/o metafórica, el poema muestra la entrega total a la poesía, al oficio poético y, también, la lucha del poeta con el lenguaje, así como la falta de certezas con respecto a la propia obra; una vez más, el *obrar* y su incertidumbre:

Cargada así de tantas flores,
con espaldas y mano aéreas,
siempre cortándolas del aire
y con los aires como siega. . .

Con estas flores sin color,
ni blanquecinas ni bermejas,
hasta mi entrega sobre el límite,
hasta que el tiempo se disuelva. . .⁸⁶

El elemento metapoético cobra fuerza en autoras esenciales de la poesía contemporánea, como la argentina Alejandra Pizarnik o la peruana Blanca Varela.

De la primera, Pedro Lastra utilizará el que llama su «revelador título», *El deseo de la palabra*, precisamente como signo de la relevancia de lo metapoético en la poesía «actual» (se refiere a la poesía de los años 70–80).⁸⁷ En fechas recientes, Tomás Vera ha reivindicado la «centralidad de la dimensión metapoética» en la obra de Pizarnik,⁸⁸ apuntando «dos síntomas que van a ser determinantes de su obra poética: la puesta en escena del acto de escribir y los conflictos con el lenguaje».⁸⁹ En esta perspectiva destaca un libro como *El infierno musical*, donde, al decir de Vera, lo «que domina [. . .] es la metapoética

⁸⁴ Ibid., p. 362.

⁸⁵ Ibid., p. 362.

⁸⁶ Ibid., 364–365. Un desarrollo más amplio sobre este poema y sobre la poética de Gabriela Mistral se encuentra en el capítulo de Naín Nómez incluido en el volumen.

⁸⁷ Pedro Lastra: «Notas».

⁸⁸ Tomás Vera Barros: «Alejandra Pizarnik: metapoética y experimentación». In: *Revista Laboratorio* 14 (2016), s. p.

⁸⁹ Ibid., s.p.

como experiencia estética».⁹⁰ A *El infierno musical* pertenece «Piedra fundamental», donde Pizarnik escribe:

No puedo hablar para nada decir. Por eso nos perdemos,
yo y el poema, en la tentativa inútil de transcribir relaciones ardientes.

¿A dónde la conduce la escritura? A lo negro, a lo estéril, a lo fragmentado.
[. . .]

No es esto, tal vez, lo que quiero decir. Este decir y decirse no es grato. No puedo hablar con mi voz sino con mis voces. También este poema es posible que sea una trampa, un escenario más.⁹¹

Por su parte, Blanca Varela en «Ejercicios materiales», del libro homónimo, ofrece también su singular visión del acto de escritura: «convertir lo interior en exterior sin usar el / cuchillo»,⁹² y después: «como toda voz interior / la belleza final es cruenta y onerosa / inesperada como la muerte / bala tras el humo de la zarza».⁹³

Podríamos mencionar otros muchos nombres de mujeres poetas hispanoamericanas contemporáneas, actuales, en cuya escritura la metapoésía, la reflexión metapoética, ocupan un lugar relevante,⁹⁴ pero no es el propósito de esta introducción ofrecer un catálogo metapoético de la escritura de las mujeres, sólo constatar su existencia y alentar a su estudio. Sí podríamos, acaso, aventurar una hipótesis, la de asumir lo señalado por Ana María Cuneo con respecto a la metapoésía de Gabriela Mistral como un rasgo no exclusivo de la chilena, sino como una característica que aparece con frecuencia en la metapoésía de las mujeres: «[. . .] el poetizar se torna en medio del contacto con «lo todo otro»»⁹⁵ y también: «[. . .] lo poético y lo vital se aúnan».⁹⁶ Algunas autoras y poemas pueden servirnos para intentar corroborar esta hipótesis, y cerrar este apartado.

90 *Ibid.*, s.p.

91 Alejandra Pizarnik: *Poesía Completa*, ed. Ana Becciu. Barcelona: Lumen 2007, p. 265–266.

92 Blanca Varela: *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949–2000)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores 2001, p. 177.

93 *Ibid.*, p. 178.

94 Por ejemplo, la argentina Olga Orozco, para quien, según escribe Ailín Mangas, «el tema de la reflexión sobre la experiencia poética se convierte en una constante»; y destaca el poema de Orozco «Densos velos te cubren, poesía» (Ailín María Mangas: «La poesía reflejada en el espejo del poema: El fenómeno autoreferencial en dos poetas argentinas de la generación del 40». In: *Destiempos. Revista de curiosidad cultural* 4 (2016–2017), p. 47).

95 Ana María Cuneo: «Hacia la determinación del «arte poética» de Gabriela Mistral». In: *Revista chilena de Literatura* 26 (1985), p. 20.

96 *Ibid.*, p. 28.

La primera, la mexicana Rosario Castellanos, con su «Poesía no eres tú», que dio título a su *Poesía reunida*.⁹⁷ En este poema aparece la problemática de la construcción del sujeto, del yo, problemática que en la escritura de mujeres trasciende, como vemos, el Modernismo: «Porque si tú existieras / tendría que existir yo también. Y eso es mentira».⁹⁸ Pero este poema muestra asimismo la apertura hacia «lo otro». Como si ese no-existir, o ese existir *menos*, provocara una actitud más permeable, más abierta hacia «lo otro» y, en general, hacia la vida. Dice Rosario Castellanos al final del poema:

El otro, la mudez que pide voz
al que tiene la voz
y reclama el oído del que escucha.

El otro. Con el otro
la humanidad, el diálogo, la poesía, comienzan.⁹⁹

De otro modo, lo dice también Blanca Varela en «Ejercicios materiales»:

[. . .] así caídos para siempre
abrimos lentamente las piernas
para contemplar bizqueando
el gran ojo de la vida
lo único realmente húmedo y misterioso de
nuestra existencia
el gran pozo
el ascenso a la santidad
el lugar de los hechos

entonces
no antes ni después
«se empieza a hablar con lengua de ángel».¹⁰⁰

Y, más radicalmente, lo enuncia Cristina Peri Rossi, en su inédito «Reflejos», poema que es anti-poética, más que poética, con el que se cierra este volumen;¹⁰¹ donde se cuestiona el sentido de la escritura —«reflejo»—, preguntándose (a la manera de Adorno frente a Auschwitz) por el significado que puede tener el arte y la poesía ante realidades muy duras, violentas, como la violación y el asesinato de una niña: «ayer un hombre acechó a una niña de trece años / en el rellano

97 El capítulo de Edgardo Dobry aborda la poética de Rosario Castellanos.

98 Rosario Castellanos: *Poesía no eres tú*. México: Fondo de Cultura Económica 1995, p. 301.

99 *Ibid.*, p. 302.

100 Blanca Varela: *Donde todo*, p. 178–179.

101 La poética de Cristina Peri Rossi es abordada en el capítulo de María Cecilia Graña.

de la escalera / donde él también vivía / La acechó la atrapó la violó y la mató». Un poema donde aparece el nombre propio, el sujeto poético como «metapoeta», como lo ha llamado Laura Scarano:¹⁰² «Aquí que se calle Borges / Y Cristina Peri Rossi / que prefieren el reflejo de la vida / a la vida misma». Y donde se pide, al final, «pisar» el poema, pisar «este poema» o «todos los de este mundo», poemas-arte, poemas-belleza, poemas-reflejo; artificio, y no vida; vida, que es gritos, sangre, mugre, eso terrible que puede ocurrir cualquier día en el rellano de una escalera:

porque en el arte se sufre con belleza
[. . .]
En la vida, en cambio, se sufre con mugre,
quebrantahuesos, trapos sucios, gritos, muros
que caen,
sangre por los pasillos cuerpos desgonzados
y miembros rotos
Eh, ten cuidado
No pises un útero descuajado por el suelo
ni una cabeza cortada
Pisa este poema o todos los de este mundo
y se sufrirá menos
muchísimo menos
nadie sufrirá [. . .]

En su estudio sobre las «artes poéticas» argentinas Víctor Gustavo Zonana escribe: «La diferencia entre las «artes poéticas» y los metapoemas que no se denominan del mismo modo consiste, básicamente, en que en estos últimos no hay una voluntad del autor por inscribirse en esa tradición y por explotar los efectos que la denominación hace posible».¹⁰³

Buena parte de los poemas metapoéticos escritos por mujeres no se denominan «arte poética», acaso porque ellas no se sienten cómodas en una tradición que no las ha tenido en cuenta y tampoco pretenden «explotar los efectos» del título. ¿Se trataría, quizás, de «otra treta del débil»? Lo cierto es que, muy a menudo, con otros títulos, sus poemas metapoéticos resignifican, parodian, impugnan, sin embargo, la tradición del «arte poética».

102 «Metapoeta» es un término acuñado por Laura Scarano y que ella define como el «hablante lírico (en cualquiera de sus voces gramaticales) cuando adopta el nombre del autor» (Laura Scarano: «Metapoetas», p. 233–234).

103 Víctor Gustavo Zonana: «De «arte poética»», p. 480.

Al hablar de las vanguardistas venezolanas, Márgara Russotto se refiere a su «posición de retaguardia». ¹⁰⁴ Pero señala además que frente a la escritura de los poetas venezolanos, ellas «abrieron una tercera vía [. . .] vinculada a las propias experiencias de género». ¹⁰⁵ Quizás también en la metapoesía de las mujeres haya algo de esa «tercera vía», donde las poetas *metapoetizan* (valga el neologismo) sin dejar de considerar, simultáneamente, sus experiencias *de género*; poemas donde conviven la reflexión sobre la escritura y sobre lo vital; poemas donde la metapoesía puede adoptar otros rostros. Varios textos en este volumen dan cuenta de esas metapoéticas.

5 Este volumen

El volumen *Poetas hispanoamericanas contemporáneas: poéticas y metapoéticas* (Siglos XX–XXI) pretende ser un primer acercamiento, desde una perspectiva plural y de conjunto, a las poéticas y a la metapoesía en las mujeres poetas hispanoamericanas. Más que establecer conclusiones, pretendemos abrir un campo y, por supuesto, reivindicar la importancia de la reflexión, del pensamiento poético, de la conciencia crítica y del lenguaje, en la escritura de las mujeres, y explorar cómo aparece el elemento metapoético en esta escritura. Para ello proponemos acercarnos a las poéticas de las escritoras hispanoamericanas contemporáneas, entendiendo la contemporaneidad desde el postmodernismo y el período de las vanguardias hasta la actualidad. Nuestro acercamiento abarca las poéticas de estas autoras, fundamentalmente las «poéticas explícitas de poetas», ¹⁰⁶ incluyendo la aproximación a las denominadas artes poéticas, pero también a otros poemas y textos metapoéticos; hay, además aproximaciones a las poéticas inmanentes o implícitas. ¹⁰⁷ Consideramos que la importancia fundamental de este volumen radica precisamente en la valorización del elemento metapoético y autorreflexivo, ya que los estudios en torno a las artes poéticas y a la metapoesía en general se han centrado usualmente en los autores masculinos, como hemos indicado. Existen escasos estudios específicos en torno a la metapoesía de algunas poetas hispanoamericanas, ¹⁰⁸ pero no nos consta la existencia de pro-

104 Márgara Russotto: *Bárbaras e ilustradas: Las máscaras del género en la periferia moderna*. Caracas: Tropykos 1997, p. 28.

105 *Ibid.*, p. 29.

106 Demers, Jeanne: «Presentation».

107 Véase la nota 38.

108 Nos hemos referido a estos en el apartado anterior; así, los existentes sobre Gabriela Mistral, de Ana María Cuneo y Lorena Garrido; la aproximación de Tomás Vera a Alejandra Pizarnik, y la

puestas de conjunto que aborden esta temática. Creemos sin duda necesario que el canon metapoético se abra y entre también en él la escritura, la poesía de las mujeres, y este libro quiere contribuir a ello.

No queremos dejar de anunciar que este volumen tendrá su complemento en la antología *Metapoéticas. Poetas hispanoamericanas contemporáneas*, que aparecerá próximamente en la Editorial Pre-Textos, una antología poética centrada, de manera exclusiva, en los textos metapoéticos escritos por poetisas hispanoamericanas contemporáneas.

Este libro de estudios se enmarca dentro del Proyecto de Investigación «Las poetisas hispanoamericanas: identidades, feminismos, poéticas (Siglos XIX–XXI)» (FEM2016-78148-P), financiado por la Agencia Estatal de Investigación (AEI) de España y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER), dentro de la convocatoria de Proyectos de Investigación del Ministerio de Economía y Competitividad de España (Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia), cuya Investigadora Principal es Milena Rodríguez Gutiérrez. <https://proyectopoetashispanoamericanasxix-xxi.com/>.

El antecedente de este volumen fue el II Simposio Internacional «Las poetisas hispanoamericanas: otras conversaciones con la poesía» (puede verse el programa en la página de nuestro proyecto), que reunió en 2019 en la Universidad de Granada a gran parte de las autoras y autores de los ensayos aquí incluidos. De esa propuesta, y de esos debates, surge esta publicación.

La primera parte del volumen, titulada «Diálogos», incluye trabajos que ponen en relación las obras de varias poetisas de diversas geografías hispanoamericanas, concretamente, Venezuela, Chile, Perú y Cuba. Se trata de ensayos que establecen conexiones entre varias autoras de cada uno de estos países, intentando abarcar las poéticas, y las construcciones específicamente relacionadas con la escritura metapoética, de escritoras fundamentales de estos cuatro países latinoamericanos. De este modo, Márgara Russotto, Naín Nómez, Ina Salazar y Milena Rodríguez se aproximan a la tradición poética femenina venezolana de autoras como Luz Machado, Ana Enriqueta Terán, Ida Gramcko o Elizabeth Schön (Russotto); las poéticas de Gabriela Mistral y Whinett de Roka (Nómez); los vínculos e intertextualidades entre las obras de Carmen Ollé y Victoria Guerrero (Salazar), o a textos metapoéticos de Carilda Oliver Labra, Fina García Marruz, Reina María Rodríguez y Damaris Calderón (Rodríguez).

de Ailín Mangas a Olga Orozco, que se acerca además a la obra de María Elena Walsh; también Zonana incluye a Irene Gruss en su estudio sobre «artes poéticas» argentinas. (Véanse los datos de las publicaciones en la bibliografía).

El primer capítulo, con el que se abre el volumen, «Pequeña lámpara gemela: mapa esquivo del *ars poetica* femenina en Venezuela», de Mária Russotto, propone un recorrido histórico por la poesía de Venezuela escrita por mujeres a partir de un elemento central que la constituye: la reflexión sobre la poesía misma, es decir, la meditación sobre sus formas, técnicas y funciones, con el fin de visibilizar y comprender una tradición de pensamiento crítico y auto-reflexivo pocas veces atribuido a la producción poética femenina por el imaginario androcéntrico. Para ese fin, se procede al registro de algunos hechos importantes durante las primeras décadas del siglo XX y hasta los albores del siglo XXI, considerando cambios sustanciales en la sociedad venezolana y en su cultura, así como también en referencia a las visiones de la vanguardia. Igualmente, se revisa una muestra de autoras y obras, destacando algunas de ellas en particular, como Luz Machado (1916–1999), Ana Enriqueta Terán (1918–2017), Ida Gramcko (1924–1994) o Elizabeth Schön (1921–2007), dada la importancia fundacional que tiene su escritura metapoética, ya que proponen directa o indirectamente una teoría general de las obras literarias.

El segundo capítulo, «Las otras vanguardias: poéticas de Gabriela Mistral y Winétt de Rokha», de Naín Nómez, se plantea la filiación de Gabriela Mistral y Winétt de Rokha con las vanguardias del continente y cómo este carácter vanguardista se representa en sus «artes poéticas». Para ello, se muestra la obra de ambas poetas junto a la genealogía poética de las mujeres de comienzos de siglo en Chile. Asimismo, se estudian algunas de las «poéticas» fundamentales de Mistral y De Rokha, analizándose, a partir de estas, las similitudes y la «diferencia» de sus lenguajes innovadores en relación con las vanguardias. Según Nómez, la escritura de estas poetas tiene una especificidad que puede parecer anacrónica, pero que representa otros modos de ser vanguardista: por ejemplo los arcaísmos, la reescritura de la relación con el mundo rural, la religiosidad o espiritualidad, o la recuperación de una interioridad onírica y/o surreal. Estos rasgos de sus lenguajes personales, se muestran de manera fehaciente en algunos poemas analizados, que son «artes poéticas», como «La flor del aire», de Mistral, o «Planeta sin rumbo», de Winétt de Rokha.

El siguiente capítulo, «Genealogía y poética: algunas consideraciones sobre la poesía de Carmen Ollé y Victoria Guerrero», de Ina Salazar, pone en relación las poéticas de dos relevantes autoras de Perú: Carmen Ollé, cuyo poemario *Noches de adrenalina* (1981), constituye un título fundamental para las escritoras del país andino, y Victoria Guerrero, uno de los nombres más reconocidos de la poesía peruana actual. El estudio propone una indagación en *Noches de adrenalina*, destacando su importancia «como punto de partida y emergencia de la conciencia de que se puede ser poeta desde otros parámetros», así como una exploración del diálogo que desarrolla con ese libro la obra de Victoria Guerrero;

entre otros aspectos, se aborda la pertenencia a la tradición y filiaciones, junto a la reflexión sobre la escritura y la necesidad de enunciación de una poética, tal como son concebidos por Ollé y posteriormente por Guerrero.

El último estudio de esta primera parte, «Poéticas del bolso. Las poetas cubanas: reflexiones metapoéticas en Carilda Oliver, Fina García Marruz, Reina María Rodríguez y Damaris Calderón», de Milena Rodríguez Gutiérrez, se acerca a la escritura metapoética mediante el análisis de cuatro poemas de estas autoras fundamentales de la poesía cubana; en concreto, «Una mujer escribe este poema», de Oliver; «El Jardín», de García Marruz; «La isla de Wight», de Rodríguez, y «Mis 5 malditos minutos», de Calderón. El estudio de Milena Rodríguez concibe los poemas metapoéticos de estas autoras como ejemplos de cierta escritura metapoética construida por mujeres; textos que la autora define, tomando como referencia el poema «Un lápiz», de Alfonsina Storni, como «poéticas del bolso»; poemas en los cuales la reflexión sobre la escritura se mezcla con otras «zonas de la vida», a manera de lo que ocurre en un bolso femenino; asimismo, la autora intenta pensar estos cuatro poemas metapoéticos como textos escritos desde el «método discontinuo» propuesto por María Zambrano.

La segunda parte del volumen, «Lecturas», aborda la poética y/o a las construcciones en torno a la escritura de diversas poetas hispanoamericanas. Se trata de ensayos enfocados en la obra de una única autora. El primer epígrafe reúne ensayos sobre nombres ya canónicos de la poesía hispanoamericana, algunas de nuestras clásicas, podríamos decir; como Claribel Alegría (El Salvador/Nicaragua), Amanda Berenguer (Uruguay) y Rosario Castellanos (México). El segundo epígrafe se acerca a autoras actuales, la uruguaya Cristina Peri Rossi, la mexicana Cristina Rivera Garza, la cubana Laura Ruiz Montes, la chilena Begoña Ugalde y la argentina Tamara Kamenszain.

Vicente Cervera, con «Claribel Alegría, la poética enraizada de una fundadora», abre esta segunda parte. El estudio constituye una aproximación a la poética de esta autora nicaragüense y salvadoreña, y en particular, a la fundación de su poética «enraizada» (en clave biológica, familiar y aun social), que se producirá a partir de la primera mitad de los años setenta. De manera específica, se analiza el poemario *Raíces*, cuyos poemas fueron escritos entre 1973 y 1975 en la localidad mallorquina de Deiá, aunque el libro fuera publicado en 1981. Se trata de un libro esencial en la obra de Alegría, pues conforma de modo genuino, al decir de Cervera, su personalidad simbólica y temática, que la convertirá en voz esencial de la lírica centroamericana del XX. Los poemas de *Raíces*, sigue diciendo Cervera, responden a un proceso creativo particular, mediante el cual el sujeto lírico toma posesión de una realidad de carácter ontológico.

El capítulo de María Lucía Puppo, «La palabra como «don explosivo»: ciencia, experimentación y *ars poetica* en Amanda Berenguer», lleva a cabo un acerca-

miento al *ars poetica* de Amanda Berenguer (Montevideo, 1921–2009), entendida esta como el núcleo íntimo o motor secreto donde se origina la peculiar energía expansiva de sus textos. El estudio toma en consideración tres grandes ejes que estructuran la poética de la autora uruguaya: el espacio, la visualidad y la fuerza comunicativa del poema. Para ello recurre a algunos poemas claves, que ponen en escena un giro autorreferencial de la escritura, y a una serie de escritos metapoéticos que la propia autora reunió en el volumen *El monstruo incesante (expe-dición de casa)*, editado por Arca en 1990.

«Lamentación de Dido», de Rosario Castellanos: convergencias y desvíos», de Edgardo Dobry, propone una lectura del poema de Castellanos «Lamentación de Dido», como convergencia y cristalización de las tensiones y búsquedas que caracterizan su poesía. En el aspecto formal, se analiza el recurso al monólogo dramático como modo de objetivar la experiencia; así como el uso de la mitología. Todo lo cual se relaciona, según señala Dobry, con el modo en que Castellanos trabaja, sin reduccionismos ni simplificaciones, la complejidad de la posición femenina. En esta perspectiva se leen algunos textos pertenecientes a los otros géneros literarios practicados por la autora, como el artículo periodístico, la «farsa» y el cuento.

Mariana Di Cío, en «Susana Thénon, *despoetada*», se acerca a la obra de la poeta argentina, para quien, al decir de Di Cío, la reflexión metapoética es indisoluble de la reflexión sobre el valor pragmático de la lengua. La autora explora el sistema de oscilaciones y de oposiciones que se delinea en Thénon y que incita a problematizar el paradigma binario, en particular a través de un cuestionamiento genérico. En ese contexto de tensiones, la insistencia con que aparece lo neutro puede leerse, afirma Di Cío, como un verdadero gesto programático, como un modo de preparar el terreno para crear, mediante palabras, esos «lugares extraños» de los que surgirá una voz poética plural que se abre camino —gráfica y simbólicamente— desde la disidencia. Entendido en sentido barthesiano, lo neutro aparece, entonces, como *tertium*; es decir, como una categoría de análisis que excede al género gramatical, aunque este quede también incluido en ella y que además de poner en jaque el sistema social y discursivo implícito, y particularmente el esquema patriarcal, permite la aparición de una voz que se desea y que se asume por fuera del sistema y que resulta así abiertamente «des-poetada».

El segundo apartado de «Lecturas» comienza con «Barloventear y singlar: la compleja poética de Cristina Peri Rossi», de María Cecilia Graña, que explora la «poética fronteriza» puesta en práctica por la poeta y escritora uruguaya, en la que, según Graña, se intenta atravesar lindes de contornos borrosos donde se confunden campos, territorios, identidades. Señala Graña que en Peri Rossi se imponen dos líneas a lo largo de su producción y se definen en poemas a veces sin título, a veces indicados como «Arte poética» o simplemente «Poética»: textos

en los que el sujeto poético se vuelve una réplica del yo autorial al exponer su propio proyecto literario. Y el de Peri Rossi, continúa Graña, consiste, ya desde su primer libro de poemas, en una navegación «a barlovento», intentando trasgredir cánones sociales y formales; transgresión que va en una dirección precisa y, en su respiro creativo, singla como el viento, apuntando a una retórica de la transfiguración, de la traslación y de las metamorfosis.

«Inventará la vértebra gramatical»: sobre *Yo ya no vivo aquí* de Cristina Rivera Garza», de Beatriz Ferrús, analiza el poemario *Yo ya no vivo aquí*, de la escritora mexicana, incluido en *Los textos del yo*. Se recorren las cinco partes del libro prestando atención al periplo de la voz poética y a su escenario «la Ciudad Más grande del Mundo». Indica Ferrús que lugares, personajes, metáforas corporales o el lenguaje como código compartido invitan a un «cuerpo a cuerpo» entre poema y lector. De este modo, la lectura se transforma en acto comunitario; el juego con adverbios y pronombres permite pensar el texto como un espacio que se llena de experiencias compartidas. Según Ferrús, preguntas secretas, complejas, sobre el significado de vivir y de escribir, sobre los vínculos entre lenguaje, cuerpo y sujeto atraviesan todo el poemario y nos demuestran, una vez más, que la obra de la autora mexicana es una de las más fascinantes de nuestro presente literario.

En «Identidad, viaje y escritura en la poesía de Laura Ruiz Montes», de Chiara Bolognese, se abordan algunos de los principales ejes de la producción de esta poeta cubana. En sus versos, al decir de Bolognese, Ruiz Montes propone una reflexión sobre la identidad, individual y nacional, a través del tema del viaje y de la migración. El estudio analiza las diferencias que existen entre estos dos tipos de desplazamiento y las razones que mueven a optar por uno u otro. El viaje, en Laura Ruiz Montes, y a este aspecto se acerca también el artículo, no es solo físico y geográfico, sino también literario, ya que la poeta, a través de un sugerente juego intertextual, homenajea a los autores que más la influyeron, como Emily Dickinson, Aimé Césaire, o las poetas de su generación.

El capítulo «Metapoesía y autoficción en la escritura poética de Begoña Ugalde: *Poemas sobre mi normalidad* (2018) y *La fiesta vacía* (2019)», de Alicia Salomone, analiza los poemarios más recientes de la poeta chilena Begoña Ugalde (1984), abordados desde las perspectivas teóricas propuestas por Laura Scarano y otros autores sobre la discursividad metapoética. Afirma Salomone que la metapoesía está muy presente en la escritura de Ugalde, y se articula, además, con una exploración en la subjetividad lírica y su puesta en escena en el poema. Mediante la revisión crítica de imágenes y discursos presentes en los enunciados poemáticos, se persiguen las huellas de esa reflexividad metapoética y autoficcional, evidenciando que se trata de un rasgo distintivo en la escritura de la poeta chilena.

Las «Lecturas» se cierran con el ensayo «Metapoesía y discurso amoroso en la obra de Tamara Kamenszain», de Geneviève Fabry, centrado en la escritura de la argentina Tamara Kamenszain (1947) y en su práctica de la alternancia entre ensayos (dedicados sobre todo a la crítica de poesía) y poemarios, inscribiéndose, de este modo, al decir de Fabry, en la tradición moderna de la «poética de los poetas». ¹⁰⁹ La hipótesis del capítulo es que existe una unión estrecha entre el cuestionamiento metapoético acerca de las potencialidades de la enunciación poética y las aporías que acechan al discurso amoroso engastado en el poema. Tras definir la poética de Kamenszain a partir de su ensayo *El texto silencioso* (1983), se abordan dos poemarios que problematizan el discurso amoroso. ¿Cómo evitar la metáfora gastada (*Solos y solas*)? ¿Cómo reconciliar experiencia y discurso al «hablar de amor» (*Tango bar*)?, señala Fabry. Por último, se estudia cómo la escritura en prosa de *El libro de Tamar* ofrece una nueva relación entre poesía y experiencia amorosa a partir de una reflexión original sobre la temporalidad de la lectura.

La última parte de este volumen, «Documentos», tiene en cuenta, con Laura Scarano, «[...] la importancia general que se le concede al estudio de la co-referencialidad entre metapoema y poéticas ensayísticas para el abordaje de la teoría estética de un autor, es decir el estudio integral de su Arte Poética» ¹¹⁰ e incluye una breve muestra de este tipo de textos ensayísticos o más reflexivos —en varios de ellos, la dimensión poética está también, sin embargo, muy presente—, con el propósito de visibilizar y valorizar también las poéticas ensayísticas o en prosa de las mujeres poetas. Encontramos aquí textos de Gabriela Mistral y Alfonsina Storni, así como de Fina García Marruz, Blanca Varela, Susana Thénon, Elvira Hernández, Noni Benegas, Reina María Rodríguez y Verónica Zondek y, como colofón, el poema inédito «Reflejos», de Cristina Peri Rossi, poética peculiar, anti-poética, a la que ya nos hemos referido, y que la autora cedió amablemente para este volumen.

Queda sólo dar las gracias a todas las autoras y autores por su contribución, especialmente a Alicia Salomone, María Lucía Puppo, Nain Nómez, Geneviève Fabry y Mariana di Ció, por sus opiniones y por su valiosa colaboración al facilitar y/o sugerir varios de los documentos.

Gracias también a Cristina Peri Rossi. A Elvira Hernández, Noni Benegas, Reina María Rodríguez y Verónica Zondek. A José Adrián Vitier.

Y a Mária Russotto, las gracias por sus sugerencias y comentarios, y una especial dedicatoria, porque insistió, desde el comienzo de este proyecto, en la necesidad de aproximarnos a las poéticas, al pensamiento y a la reflexión sobre la poesía y sobre la escritura de las poetas hispanoamericanas.

¹⁰⁹ Demers, Jeanne: «Presentation».

¹¹⁰ Laura Scarano: «Escribo», p. 37.

Bibliografía

- Agustini, Delmira: *Los cálices vacíos*, ed. crítica e introducción de Rosa García Gutiérrez. Atarfe: Point de Lunettes 2013.
- Barthes, Roland: «Literatura y meta-lenguaje». In: *Ensayos críticos*, trad. de Carlos Pujol, p. 127–128. Barcelona: Seix Barral 1967.
- Borges, Jorge Luis: *Obras completas 1952–1972*, tomo II. Barcelona: Emecé 1997.
- Casas, Arturo: «La función autopoética y el problema de la productividad histórica». In: *Actas del IX Seminario Internacional del Instituto de Semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías de la UNED*. Madrid: Visor 2000.
- Castagnino, Raul H.: «Discurso de recepción. De las poéticas a la metapoética». In: *Boletín de la Academia Argentina de Letras* 153–154 (1974), p. 289–321.
<https://www.letras.edu.ar/wwwisis/indice/Boletin%201974%20-%20153-154.html> [Consultado el 10 de diciembre 2020].
- Castellanos, Rosario: *Poesía no eres tú*. México: Fondo de Cultura Económica 1995.
- Cuneo, Ana María: «Hacia la determinación del «arte poética» de Gabriela Mistral». In: *Revista chilena de Literatura* 26 (1985), p. 19–36.
- Darío, Rubén: *Prosas profanas*, ed. de José Olivio Jiménez. Madrid: Alianza 1992.
- Demers, Jeanne: «Presentation. En liberté, la poétique». In: *Études françaises* 3 (1993).
- Donoso Galdames, Cristian Alberto: *Arte poética: Construcciones desde Chile* [Tesis de Máster]. Santiago de Chile: Universidad de Chile 2007.
- Ferro, Helen: *Antología comentada de la poesía hispanoamericana. Tendencias. Temas. Evolución*. New York: Las Américas Publishing Co. 1965.
- Foucault, Michel: *Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas*, trad. de Elsa Cecilia Frost. Buenos Aires: Siglo XXI 1968.
- Garrido Donoso, Lorena: *No hay como una contadora para hacer contar: Metapoesía y mujer poeta en la obra de Gabriela Mistral* [Tesis doctoral]. Santiago de Chile: Universidad de Chile 2010.
- Huidobro, Vicente: *Obra poética. Edición crítica*, coord. de Cedomil Goic. Nanterre: ALCA XX/ Université Paris X 2003.
- Lastra, Pedro: «Notas sobre la poesía hispanoamericana actual». In: *Inti* 18 (1983), s. p.
<https://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1219&context=inti> [Consultado el 14 de diciembre 2020].
- Lucifora, María Clara: «Las autopoéticas como máscaras». In: *RECIAL* 6 (2015).
- Ludmer, Josefina: «Tretas del débil». In: Patricia Elena González y Eliana Ortega (eds.): *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*, p. 47–54. Río Piedras: Huracán 1984.
- Mangas, Ailín María: «La poesía reflejada en el espejo del poema. El fenómeno autorreferencial en dos poetas argentinas de la generación del 40». In: *Destiempos. Revista de curiosidad cultural* 54 (2016–2017), p. 44–59.
<https://www.destiempos.com.mx/RevistaDestiempos54.pdf> [Consultado el 5 de diciembre 2020].
- Martí, José: *Poesía completa. Edición crítica*, tomo I, ed. de Cintio Vitier, Fina García Marruz y Emilio de Armas. La Habana: Centro de Estudios Martianos/Letras Cubanas 1985.
- Martín-Estudillo, Luis: «Hacia una teoría de la metapoesía». In: *Revista de Estudios Hispánicos* 2 (2003), p. 141–150.

- Mignolo, Walter: «La figura del poeta en la lírica de vanguardia». In: *Revista Iberoamericana* 118–119 (1982), p. 131–148.
- Mistral, Gabriela: *Obra reunida: Poesía*, tomo I. Santiago de Chile: Ediciones Biblioteca Nacional 2019.
- Morillo Sotomayor, Alex: *La reinvencción moderna de la poesía peruana desde la conciencia metapoética* [Tesis de Máster]. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos 2017.
- Neruda, Pablo: *Obras completas*, tomo I, ed. y notas de Hernán Loyola; introd. de Saúl Yurkievich, pról. de Enrico Mario Santí. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores 1999.
- Onís, Federico de: *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882–1932)*, ed. y estudio introductorio de Alfonso García Morales. Sevilla: Renacimiento 2012 [1934].
- Pizarnik, Alejandra: *Poesía Completa*, ed. Ana Becciu. Barcelona: Lumen 2007.
- Ríos Baeza, Felipe: «La larga risa de todos estos años: Efectos del núcleo metapoético en la antipoesía de Nicanor Parra». In: *Diseminaciones* 4 (2019), p. 33–52.
- Romano, Marcela: «De la Poética a las «artes poéticas»: un recorrido posible». In: *Jornadas de Teoría Literaria y Práctica Crítica*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata 2015. <http://humadoc.mdp.edu.ar:8080/handle/123456789/316>. [Consultado el 7 de diciembre 2020].
- Romano Sued, Susana: «Metapoéticas». In: Susana Romano Sued, Agustín Berti y Tomás Vera: *Exposiciones. Metapoéticas de literatura argentina: Martínez Estrada-Lamborghini-Saer-Tizón*, p. 11–18. Córdoba: El Emporio; Epoké 2011.
- Rubio Montaner, Pilar: «Sobre la necesaria integración de las poéticas de autor en la Teoría de la Literatura». In: *Castilla. Estudios de literatura* 15 (1994).
- Russotto, Mârgara: *Bárbaras e ilustradas: Las máscaras del género en la periferia moderna*. Caracas: Tropykos 1997.
- Sánchez Torre, Leopoldo: *La poesía en el espejo del poema: La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*. Oviedo: Departamento de Filología Española 1993.
- Scarano, Laura: «Metapoetas de carne y verso». In: *La poesía en su laberinto: Autorrepresentaciones 1*, ed. de Laura Scarano, p. 225–243. Binges: Orbis Tertius 2013.
- : «Escribo que escribo: de la metapoésia a las autopoéticas». In: *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 2 (2017), p. 133–152.
- Storni, Alfonsina: *Antología mayor*, sel. y ed. Jesús Munárriz, introd. Jorge Rodríguez Padrón. Madrid: Hiperión 1997.
- Sucre, Guillermo. *La máscara, la transparencia*. México: Fondo de Cultura Económica 2001 [1975].
- Tsvietáieva, Marina: «El poeta y el tiempo». In: Selma Ancira (ed.): *El poeta y el tiempo*, p. 53–78. Barcelona: Anagrama 1990.
- Vallejo, Catharina: «La mujer y el Modernismo: representación y teoría». In: *Casa de las Américas* 248 (2007), p. 41–53.
- Varela, Blanca: *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949–2000)*, pról. de Adolfo Castañón y epíl. Antonio Gamoneda. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores 2001.
- Vattimo, Gianni: *Poesía y ontología*, trad. e introd. Antonio Cabrera. Valencia: Universitat de Valencia, col·lecció estètica & crítica, 1993.
- Vera Barros, Tomás: «Alejandra Pizarnik: metapoética y experimentación». In: *Revista Laboratorio* 14 (2016), s. p. <https://revistalaboratorio.udp.cl/index.php/laboratorio/article/view/75/70> [Consultado el 16 de diciembre 2020].

- Vital, Alberto: «Arte poética en seis poetas latinoamericanos del siglo XX. Alfonso Reyes, Vicente Huidobro, Jorge Luis Borges, Manuel Bandeira, Pablo Neruda y Jaime Torres Bodet». In: *Literatura mexicana* 1 (2011), p. 159–188.
- Zavala, Iris: «Introducción». In: Iris Zavala (coord.): *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, tomo V, p. 7–8. Barcelona: Anthropos 1998.
- Zonana, Víctor Gustavo: «De «arte poética»: estudio a partir de un corpus de textos líricos argentinos contemporáneos». In: Víctor Gustavo Zonana y Hebe Molina (ed.): *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)*, p. 407–489. Buenos Aires: Corregidor 2007.
- y Hebe Molina (ed.): *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)*. Buenos Aires: Corregidor 2007.



I Diálogos

Márgara Russotto

Pequeña lámpara gemela: mapa esquivo del ars poetica femenina en Venezuela

Quién sabe si labraremos —fecunda acción— lo salvaje.

Enriqueta Arvelo Larriva, *Voz aislada*

1 Primer esbozo «in media res»

Este trabajo se propone realizar un recorrido histórico por la poesía femenina en Venezuela a partir de un elemento central que la constituye: la reflexión sobre la poesía misma, es decir, la meditación sobre sus formas, técnicas y funciones, con el fin de visibilizar y comprender una tradición de pensamiento crítico y autorreflexivo pocas veces atribuido a la producción poética femenina por el imaginario androcéntrico.

Decimos «pocas veces» porque el discurso crítico tradicional ha subrayado la falta de abstracción en la poesía femenina, destacando su sentimentalismo o extremo erotismo, su reclusión en temas domésticos y familiares, y sobre todo la ausencia de perspectivas simbólicas o intelectuales de amplio alcance. La crítica feminista latinoamericana ha entregado ya contundentes respuestas en relación a estos prejuicios, apuntando a diferentes direcciones. Basta mencionar apenas dos de ellas, porque constituyen campos de investigación abiertos a la interpretación literaria y cultural de autoría femenina con perspectiva crítica renovada e independiente. En efecto, si un campo reconfirma el prejuicio subvirtiendo su sentido, otro campo de la crítica se ocupa en deconstruir las complejidades discursivas borradas u omitidas.

Así lo muestra, en el primer caso, un temprano artículo de Marta Traba de 1981 valorando dicha subversión y entendiéndola como una fuerza por explotar:

Tengo la impresión que la literatura femenina, paternalmente admitida como una expresión menor desde las pautas de valor formuladas por los hombres, en cambio de disimular su condición, tratando de desprenderse de sus adherencias con la realidad y alcanzar un buen nivel de abstracciones simbólicas, podría constituirse en un fuerte mediador, si aceptara y explotara su especificidad.¹

1 Marta Traba: «La literatura femenina». *El Universal* (25 de enero de 1981). Caracas, p. 15.

Márgara Russotto, University of Massachusetts/Amherst

Igualmente subversivo fue, en el segundo campo o línea de investigación, el fino bisturí analítico de Josefina Ludmer en su ensayo «Tretas del débil», donde explora el intrincado tejido entre el silencio y la palabra de sor Juana en su famosa *Respuesta a sor Filotea*. Importa remitirse a estos estudios, aunque sea como pro-memoria o beneficio de inventario y a pesar de ser ampliamente «superados» por los cambios históricos, porque ellos marcaron un reajuste radical en el horizonte de la recepción crítica de la literatura de autoría femenina. Reunidos en el conocido volumen *La sartén por el mango* (1984), sus reflexiones siguen proyectándose sobre el presente como parte de una historia inacabada y un proceso de creación independiente que tuvieron, en la Venezuela del siglo XX, una importancia capital, especialmente para las escritoras.

La *Respuesta a sor Filotea* de sor Juana, en particular, constituye un modelo de pensar y poetizar emblemático para las escritoras, cuyo reconocimiento vinculante podría trazar un primer bosquejo del supuesto mapa que nos ocupa. Como muestra el estudio de Ludmer, sor Juana comete la osadía de exponer al sujeto femenino como sujeto de la escritura mediante un juego sutil de luces y sombras sobre su vida y su pensamiento, desarrollando las estrategias discursivas de auto-preservación y camuflaje, indispensables en el contexto autoritario y ultra burocrático de la inquisición en el México del siglo XVII. Estrategias estas que seguirán siendo practicadas en gran parte por la autoría femenina en épocas menos remotas.

Maestra en el ejercicio crítico y el control del discurso desde una clara posición de género, la obra de sor Juana constituye una suerte de hipotexto universal que funda la genealogía poética femenina latinoamericana tanto en la simulación como en la subversión. Su ejemplaridad ha sido un factor de convergencia e inspiración, no solo confirmada por una serie de importantes investigaciones de diferentes épocas y tendencias, sino porque su legado ilustrado y libertario ha sido incorporado por nuestras poetas en innumerables modos y ejemplos, desde la referencia en un simple verso a largas creaciones de complicada intertextualidad.

2 Una poética civilizatoria

La obra poética de Luz Machado (1916–1999) puede ilustrar el alcance de dicho legado, no solamente en sus 24 *Sonetos a la sombra de sor Juana Inés de la Cruz* (1966) donde desarrolla el tópico del amor no correspondido, sino en la incorporación transversal del imaginario sorjuanino sobre las diferencias entre la apariencia y la verdad. Si sor Juana hizo del soneto a su retrato, «Este que ves, engaño colorido» (Soneto 145), la prueba del mundo como ilusión y su disyunción

respecto al arte, el poema de Luz Machado, «Miro la casa desde un retrato», repotencia el desdoblamiento, cambia el punto de observación (ya que habla «desde» el retrato y también desde su contemplación exterior), y acaba con la distancia entre sujeto del enunciado y sujeto de la enunciación adelantando una doble crítica a la representación misma: la del retrato y la del poema que pretende describirlo. He aquí un fragmento del poema que forma parte del libro *La casa por dentro* (1965):

Estoy en paz.
 El polvo de la casa levanta sus praderas
 sin color ni alarido
 y en la noche desprende sus trigos desolados.
 Estoy en paz, al fin,
 y no hago nada.
 Ni el vestido se arruga
 ni el collar debo quitármelo
 ni los zarcillos
 para dormir.
 Soy feliz poseyendo este rostro, en un cuello sin latido
 y si la sangre existe
 por la casa debe andar regada, sin espanto.
 El marco me defiende
 y no me canso de mirar lo mismo.
 Nadie sabe que por las noches
 mueren envenenadas cerca de mis oídos las palabras
 debajo de esta mesa.
 Saben, sí,
 que este es el único sitio del mundo
 en donde ni remiendo ni lloro ni paseo la tarde ni envejezco.
 Pero ignoran igualmente
 que los colores borrados por la luz están dentro de mi cerebro,
 debajo de mis cabellos,
 dándome todos los paisajes antiguos como nuevos
 y todo el mundo detenido en esta hora del retrato
 como antiguo.
 [. . .]²

El artificio del retrato suspende el tiempo, la vejez, las quejas, escondiendo el dolor real —y sus palabras— «debajo de esta mesa», que es la mesa de la escritura. Naturalmente, no es el espíritu barroco con sus disimulos y artificios lo que sobresale. Los versos libres de corte narrativo y coloquial retoman, sí, el tema de la apariencia, pero sin contorsiones ni efectismos, para mostrar la dimensión

2 Luz Machado: *La casa por dentro* (1964–1965). Caracas: Sucre 1965, p. 21.

existencial de cada objeto desde un punto de observación que intenta ser neutral, o neutralizado por una perspectiva crítica y auto-reflexiva.

Luz Machado rompe la opacidad objetual, como si le diera voz a las cosas en busca de su profundidad específica y simbólica, pues el sujeto lírico está inmerso en un mundo cerrado y no obstante plural, en actitud vigilante de intensa observación, y observándose. De igual manera, el breve poema «El ajo» —ese modestísimo ingrediente de todas las cocinas— expresa las tensiones entre lo singular y lo plural, y a la vez la identidad completa y autosuficiente de cada pequeño gajo:

El ajo aprieta su puño,
 su blanco puño oloroso que enguantaron libélulas
 no nacidas.
 Pero cuando llega a mi casa
 y desnudo sus medias lunas de olor
 y reviento su mínimo palomar enloquecido,
 el ajo grita por todo el tiempo que estuvo escondido.
 Entonces sabe
 que corta resulta la libertad sobre la tierra.³

El ajo es para Luz Machado —como la tortilla para sor Juana y el huevo para Clarice Lispector⁴— la perfecta «adherencia con la realidad» de su tiempo y su género, libre de disimulos y a la vez potenciada hasta insospechados vuelos filosóficos. Y es mucho más, ya que dichas adherencias no pueden ser entendidas como simples envoltorios materiales de rústica imitación gracias a la potestad de transformarse en algo totalmente diferente. Tal vez la compacta identidad del ajo que se despliega en un grito de libertad quiera decirnos que el conocimiento del mundo solo es posible disolviendo su opacidad mediante un proceso analítico disruptivo; es decir, mediante el ejercicio de la poesía crítica de la cual el poema mismo constituye un momento decisivo.

Toda la obra de esta escritora, poeta, periodista y diplomática venezolana, es una intensa discusión sobre la poesía, el poema, y la figuración, entre clásica y romántica, del poeta mismo, el cual es representado como un adolescente delicado y solitario en su función de iluminar y sostener el peso de la vida. Hay una mirada de humildad sobre el mundo desde estos escenarios de la intimidad, y una

³ Ibid., p. 70.

⁴ Nos referimos a la conocida *Respuesta* de sor Juana ya mencionada y analizada por Ludmer. Igualmente, recordamos el cuento «El huevo y la gallina», de Clarice Lispector, donde la acción y desarrollo del relato se basan en las especulaciones filosóficas de una mujer friendo los huevos para el desayuno familiar, hasta el punto de convertir el huevo en la gran metáfora de las contradicciones sociales y de complicadas epistemologías, poniendo en jaque la validez del conocimiento.

revelación del sujeto lírico en actitud compasiva. Como evidencian estos versos de «El poema», la figura del poeta surge «con sus zapatos rotos y suavísimos, / con el rostro caído ante la luz y el color, / mirando fijamente las imágenes desde su melancolía [. . .] como si colocara un par de alas / para un sueño y un viaje, reunidos / en el desconocimiento».⁵ La función sigilosa de la poesía consiste entonces en aligerar también el lenguaje de todo su peso y artificio, como un rayo de luz sobre las cosas cuya delicadeza reduce el dolor del vivir entre humanas privaciones. Pero es también una secreta compañía, una pobreza que ennoblece y trae luz desde su «suave cabellera constelada». Es, definitivamente, luz: «porque yo te conozco y me conoces, / oh, mi pequeña lámpara gemela, poesía, / ante quien solamente me arrodillo, / pecadora». («Ruego a la poesía»)⁶

Hay aquí aguda consciencia sobre el extenso tejido de relaciones y responsabilidades entre la poesía como entelequia, el poema como objeto imperfecto de traducción, y el sujeto lírico que ora se identifica con la grandeza del ideal, ora con sus propios límites tanto compositivos como existenciales. Y ora es poesía, ora es poema. Ora es el Ama que gobierna el orden universal, ora es quien lo padece. En estos dialogismos puede percibirse las «huellas» de lo biográfico; las «marcas» epocales de lo privado y de los orígenes de la convivencia con el otro, que es íntima en los afectos, y social en sus complejas conexiones con el mundo, problematizando así la identidad misma del sujeto lírico «en su ir y venir desde lo empírico hacia lo trascendente»,⁷ de la experiencia autobiográfica a la experiencia universal soñada que solo se vislumbra en la ficción.

En la obra de Luz Machado, numerosos poemas, poemarios completos, cartas y dedicatorias «a la poesía», tienen un contenido crítico que relativiza la separación entre sujeto empírico y sujeto lírico, interponiendo el proceso de un sujeto retórico o figural que los separa y vincula al mismo tiempo. En particular, los poemas incluidos en el volumen mencionado —cuyo sentido a menudo ha sido reducido y simplificado por la literalidad del título— constituyen en su conjunto no solo el despliegue de una perspectiva crítica sino también la visión totalizante de una poética, en todos sus fundamentos y simbolizaciones. En el poema que lleva el mismo título del libro, se dice:

La casa necesita mis dos manos.
Yo debo sostener su cal como mis huesos,
su sal como mis gozos,

5 Luz Machado: *La casa*, p. 17.

6 *Ibid.*, p. 61.

7 Dominique Combe: «A referência desdobrada: O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia». In: *Revista USP* 84 (2010), p. 51.

su fábula en la noche
 y el sol ardiendo en mitad de su cuerpo.
 [. . .]
 Debo atender su réplica del universo,
 la memoria del campo en los floreros,
 la unánime vigilia de la mesa,
 la almohada y su igualdad de pájaros dispersos,
 (. . .)
 Debo quererla entera, salida de mis manos
 con la gracia que vive de mi gracia muriendo.
 [. . .]⁸

Lejos de tratarse del espacio de una domesticidad obligante, pasiva o degradante, el *domus* es el marco que encierra un universo de rica multiplicidad simbólica, el asiento de las primeras experiencias formativas y la posibilidad misma de construir, ladrillo por ladrillo, una poética total. Observada en su intimidad espacial y material, la casa surge como la macro metáfora estructuradora de una poética de la vida civil, civilizadora, a partir del cuidado y la preservación que afecta desde las relaciones familiares al ocio, la educación de los niños, el amor y el deseo de otros mundos, la libertad y el precio de su renunciación que puede llevar a la muerte del mismo sujeto lírico. En esa primera convivencia con la alteridad fijada a través de los objetos materiales, todo se convierte en instrumento de la poesía: cortinas, lámparas, puertas, cumpleaños, anillos de boda, zapatos, alfombras. . . De modo que hasta la observación de un objeto tan trivial como un cenicero recupera las raíces culturales de una región productora de tabaco, con sus largas hojas vegetales y un tiempo de aparición mágica en la memoria. Y no parece menos noble o significativa la ceniza como medio para la recordación, frente a la proustiana madeleine en el té. Todo lo contrario.

La construcción de esta casa/poética, entonces, debe hacerse «con las dos manos», porque el sentimiento y la razón, como también la forma y la función, deben ir juntos, integrando ética y estética según el ideal clásico, tal como sostenía Horacio en su *Epístola a los Pisones*.

Que en el suelo bárbaro y violento del medio siglo venezolano se diera una poética de aspiración clásica invitando a una visión general del arte y la belleza igualmente ética y no solamente estética, no es poco decir. Lejos de ser un anacronismo de romanticismo tardío, o incluso siéndolo en clave perturbadora y subvertida, se trata de un proyecto más amplio de formación y conocimiento, de alusiones a un mundo en parte ajeno a la experiencia y la mentalidad masculinas

⁸ Luz Machado: *La casa*, p. 9.

de la época, ensimismado en las visiones del poeta maldito que dominó gran parte del siglo XX venezolano.

Por estas razones creemos que se justifica iniciar este supuesto diseño cartográfico entrando «in media res» con la poética machadiana, no solo porque retoma el hilo de la genealogía sorjuanina sino porque podría entenderse también como una «vuelta al orden», o una llamada indirecta para ir a las raíces del «desorden».

3 Itinerario a grandes saltos

Pero volvamos al principio tratando de desplegar el imposible mapa. El primer momento significativo de la modernidad en la poesía venezolana de autoría femenina se gesta en el silencio. Son las primeras décadas del siglo XX, un tiempo en que la posición marginal o transversal de las mujeres en la historia literaria, con sus excepciones y desvíos en relación a las tendencias dominantes, dificultó cualquier intento de periodización estable y de registro canónico. Como ellas mismas revelan en numerosas entrevistas y textos autobiográficos, las poetisas se han «labrado en soledad», a la retaguardia de una vanguardia hecha de saltos e interrupciones. Salvo pocos casos, ellas fueron figuras marginales entre los grupos literarios, independientemente del reconocimiento de su trayectoria como escritoras. Aun suscribiendo algunos manifiestos, se mantuvieron al margen de los debates estéticos e ideológicos, y de los conflictos y proclamas que protagonizaron el flujo y reflujo de los brotes modernizadores de la sociedad venezolana.

Este aislamiento es especialmente dramático durante las primeras décadas del siglo y hasta el fin de la dictadura de Juan Vicente Gómez en diciembre de 1935, y es vivido a conciencia por Enriqueta Arvelo Larriva (1886–1962), cuyo primer poemario lleva justamente el título de *Voz aislada* (1939). Enriqueta vive y escribe desde Barinitas, un pueblito al pie de los Andes en el inmenso llano venezolano, donde cumple mil oficios «civilizadores» según las necesidades de la provincia, desde enfermera a escribana y maestra rural. Igualmente civilizadores serán sus artículos culturales en el diario *El Nacional*, donde utiliza el pseudónimo «Santica Luzardo», en honor a Santos Luzardo, héroe de la novela *Doña Bárbara* (1929) de Rómulo Gallegos (1884–1969) y personaje emblemático en la lucha de la civilización contra la barbarie.

Sus versos comunican sin embargo la extrañeza y el gozo de una libertad sin normas ni guía; un ritmo y un vocabulario nuevo que no es nativista ni modernista, ni clásico ni romántico, desde un ámbito de aridez geopolítica, climática y cultural. Desde allí, desde la provincia al margen de la marginalidad, emana su

lenguaje original: «Toda la mañana ha hablado el viento / una lengua extraordinaria», dice. Y poco importa sembrar la voz «en el montón sordo», esbozar «signos que gritan en vano», o andar «por caminos que no me oían».⁹

Aridez y aislamiento social, orgullosa invisibilidad y espíritu bravío impactan con su autenticidad en este su estreno poético. Es un canto que se asienta en su propio juicio, que se sabe «enselvado» y «salvaje» al diseñar un paisaje simbólico con líneas duras, donde la barbarie es más un estado del alma, una ecología íntima y vibrante que tal vez será emblemática para la historia de la literatura venezolana.

En *Mandato del canto*, volumen con el cual obtiene el Premio Municipal de Literatura en 1957, se advierte una mayor problematización de la situación autorial, sea mediante reflexiones sobre «el canto» en general, sea apuntalando su «voz» con la de otras voces lejanas. «Qué haré, Sara de Ibáñez, con este alterno «canto»?»,¹⁰ se pregunta, apelando a la invisible red que sostiene a otras poetas en otras latitudes y contextos igualmente severos, como han demostrado fehacientemente los estudios críticos sobre redes femeninas.¹¹

La función Autor, entendida como una relación intrínseca de los discursos con las formas de autoridad y circulación que la determinan, aparece frecuentemente aludida en sus versos de asombrosa lucidez y de una modernidad a ultranza. En particular, en el poema «Respuesta», llega a exigirle al lector virtual un signo claro, una verdad necesaria que justifique su identidad lírica desde la alteridad. ¿Cómo es esa mirada del otro? ¿Desde qué horizonte de expectativas lee mi poema? ¿Qué me entrega y qué pide a cambio? Y entonces es como un clamor desde la soledad absoluta de la creación, además de aquella social y política en

⁹ Enriqueta Arvelo Larriva: *Voz aislada: Poemas 1930–1939*. Caracas: Elite 1939, p. 60, 69, 76.

¹⁰ Enriqueta Arvelo Larriva: *Mandato del canto: Poemas 1944–1946*. Caracas: Cuadernos de la Asociación de Escritores Venezolanos 1962, p. 113.

¹¹ En el contexto de la modernidad periférica, la crítica ha observado un comportamiento particular de las escritoras durante las primeras décadas del siglo. Desde espacios distantes, ellas establecieron conexiones intelectuales mediante cartas, lecturas y/o encuentros fugaces, facilitando un diálogo con rasgos comunes para superar su situación de marginalidad. Es el «invisible college» que va transformando el aislamiento en un lugar de enunciación, como observa Ana Pizarro en *El sur y los trópicos* (Ana Pizarro: «El «invisible college»: Mujeres escritoras en la primera mitad del siglo XX». In: *El sur y los trópicos: Ensayos de cultura latinoamericana*. Chile: Cuadernos de América sin nombre 2004, p. 163–176), y tal como reafirman estudios más recientes sobre alianzas y redes femeninas (Carolina Alzate y Darcie Doll: *Redes, alianzas y afinidades: Mujeres y escritura en América Latina*. Bogotá: Ediciones Uniandes; Santiago: Universidad de Chile 2014). Cabe destacar que Enriqueta Arvelo Larriva escenifica directamente en el espacio del poema el vínculo «alterno» con Sara de Ibáñez (en sus cartas se refiere también a Juana de Ibarbourou), individualizándose, libre de toda identificación o fusión empática.

la que se encuentra, desde donde se pide una comprensión y un entendimiento más profundo del poema: una «recepción crítica» *avant la lettre* y no una simple compenetración emotiva. Y así lo exige resueltamente:

Dime si me tomaste como canción de sueño
o como lengua de fuego en extravío dichoso
o si sólo amaste en mí una arena apagada.

[. . .]

Me pediste mi distante secreto.

Da el tuyo a mi curiosa lejanía.

Quiero saber qué funda mi poema

en tu mar, en tu playa, en tus jardines.¹²

Es sorprendente comprobar cómo la construcción de la autoría, extremadamente consciente en estos poemas y en el epistolario de Enriqueta, responde a la descripción que varias décadas después haría Foucault sobre la función Autor. Como en otra danza sorjuanina, Enriqueta se revela y se camufla en la conocida carta de 1939 dirigida a su editor, Julián Padrón. Allí equilibra la precariedad social con la valentía. Desde su modestia «designorantándose» gracias a la influencia del hermano poeta,¹³ defiende a la vez la «evolución espontánea» e independiente de su poema (ella dice «poemita», como sor Juana hablaba de su «papelillo»). Finalmente separa al sujeto empírico del sujeto lírico cuando concluye que «la aislada no es mi voz, soy yo»,¹⁴ reconociendo indirectamente la autonomía de su poesía más allá de cualquier circunstancia y condición por ella misma argumentadas. Estos son algunos de los párrafos más reveladores de la carta:

No me labré intelectualmente en ninguna parte, «designorantándome» un poquito sólo por la influencia de mi hermano, la que desde muy temprano dejó de ser inmediata, pues él dejó estos lugares siendo muy joven y cuando yo estaba en plena adolescencia. [. . .] No tengo «trayectoria». No tengo nada que se pueda anotar como de «Carrera de poetisa». [. . .] Me encanta leer, pero aquí hay siempre crisis de lectura. Y leo lo que cae por mis manos porque no hay «chance» de escoger. [. . .] Pienso que cuando usted termine de leer esta carta ya me conocerá bastante. De lo que escribo, diga lo que sea indispensable nada más. Dígalo con ese modo suyo, simple y sólido. Si es posible no cite ninguna de mis frases.¹⁵

¹² Enriqueta Arvelo Larriva: *Mandato*, p. 116–117.

¹³ Alfredo Arvelo Larriva (1883–1934) fue un famoso poeta modernista, apreciado en Venezuela tanto por sus rimas como por su frontal oposición a la dictadura de Juan Vicente Gómez. Fue encarcelado durante ocho años en las atroces prisiones de La Rotunda. Según opinión unánime de la crítica, la poesía de su hermana Enriqueta trasciende con creces su legado poético.

¹⁴ Enriqueta Arvelo Larriva: *Prosa (Selección)*, tomo II. Barinas: Fundación Cultural Barinas 1987, p. 179–183.

¹⁵ La carta a Julián Padrón está incluida en Enriqueta Arvelo Larriva: *Prosa*, tomo II, p. 179–183.

La carta es un extraordinario diseño de autorización y desautorización de su propia imagen, indicando al editor lo que puede decir y lo que debe callar. Incluida también en la primera página de *Voz aislada*, constituye una obligada presentación pública ciertamente, pero es sobre todo una guía interpretativa gobernada por la misma poeta esbozando las líneas de su poética y de cómo debe ser leída.

Y así mismo ha perdurado en la sensibilidad de muchos de sus lectores. Su lucidez sobre su condición marginal en lo cultural y geográfico, su determinación contra cualquier concesión sentimental, su extrema libertad al enfocar el paisaje venezolano con visión proto-ecológica, y la obediencia estoica al llamado profundo de la poesía como un destino, la convierten en una figura casi épica y resistente que imprime la marca indeleble de lo bárbaro y «salvaje» en la modernidad venezolana. Ese es su «mandato» sobre «lo salvaje», cuya cifra es preciso labrar —es la misma «molice» y el «desorden» aborrecidos por Luz Machado— y que tendrá para las generaciones futuras la fuerza de un derecho político además de poético. Es un llamado asumido desde el territorio árido de las provincias, al margen de aquellas «marginalidades incomparables»¹⁶ condenadas a forjar su propia liberación. Con la obra de Enriqueta, no solamente nace la mujer artista consciente de su valor, nace también una visión bárbara de la modernidad y el rechazo a cualquier instrumentación de la poesía cual marcas de identidad y de destino que atravesarán la poesía del siglo XX venezolano.

La segunda mitad del siglo vive las primeras aperturas sociales y políticas y el despliegue de la actividad femenina en todos los sectores. Como señala una crónica de Elisa Lerner:

En Venezuela la muerte del General Gómez, no habrá de ser importante sólo para la jerarquización de una primera emoción democrática, que poco tiempo después habría de dar paso a las organizaciones políticas y sindicales: a un país menos melancólico, mucho más libre y moderno. Empezará, también, el período aural para que la mujer venezolana comience a tener destino propio, domicilio en el mundo.¹⁷

En 1940 se celebra el Primer Congreso Venezolano de la Mujer con la masiva participación de escritoras, artistas, periodistas y trabajadoras de la cultura. La lucha se centra en el derecho al voto y en importantes cambios legales y jurídicos. El sufragio femenino se obtiene tardíamente, estipulado en la primera Constitución Democrática de Venezuela en 1947, casi a mitad del siglo XX. Son años

¹⁶ Yolanda Pantin y Ana Teresa Torres: *El hilo de la voz: Antología crítica de escritoras venezolanas del siglo XX*. Caracas: Fundación Polar 2003.

¹⁷ Elisa Lerner: *Crónicas ginecológicas*. Caracas: Línea Editores 1984, p. 183.

cruciales también para la narrativa femenina que va abriéndose paso en revistas y antologías.

En la poesía, se va generando la reflexión meta-poética como una constante, y un recurso instrumental tan variado que a veces resulta desafiante por la amplitud de sus alegorías e implicaciones. Podría afirmarse que de todos los roles del sujeto lírico estudiados por Slawinski, el rol de creador, o bien «la actitud del «yo» hacia el sujeto de los actos creadores y hacia la situación socioliteraria en que ese sujeto se halla»¹⁸ es replanteado una y otra vez con diferente intensidad y funciones.

En este sentido, resulta insuficiente una lectura reactiva o destructiva de los prejuicios y lugares comunes atribuidos a la lírica de autoría femenina, ya que el proceso meta-poético es más complejo y las diferentes figuraciones del sujeto lírico aportan aspectos inéditos en lo formal y en lo semántico.

4 Otras poéticas, otras vanguardias

Para explorar esta complejidad conviene concentrarnos en tres grandes figuras históricas, consideradas las «madres» de la poesía venezolana contemporánea entre sí, Ana Enriqueta Terán (1918–2017), Ida Gramcko (1924–1994) y Elizabeth Schön (1921–2007). Sus propuestas poéticas marcan con fuerza las etapas fundantes de este itinerario desde los años 40 y hasta hoy en pos de una investigación libre de lastres retóricos del pasado y centrada en la experiencia del sujeto femenino.

Contrariamente a las tendencias de disolución del sujeto lírico, evaporado o convertido en un ser de papel, en estas poetas hallamos una conciencia celebratoria del poder de la poesía en todas sus instancias. El conocido poema meta-poético de Ana Enriqueta «Piedra de habla» constituye una poderosa demostración en este sentido, y con una contundencia, justamente, de «piedra»:

La poetisa cumple medida y riesgo de la piedra de habla.
Se comporta como a través de otras edades de otros litigios.
Ausculda el día y sólo descubre la noche en el plumaje del otoño.
Irrumpe en la sala de las congregaciones vestida del más simple acto.
Se arrodilla con sus riquezas en la madriguera de la iguana.

¹⁸ Janusz Slawinski: «Sobre la categoría del sujeto lírico». In: *Textos y contextos*, tomo II. La Habana: Arte y Literatura 1989, p. 240.

Una vez todo listo regresa al lugar de origen. Lugar de impropiedades.
 Se niegan sus aves sagradas, su cueva con poca luz, modo y rareza.
 Cobardía y extraño arrojo frente a la edad y sus puntos de oro macizo.
 La poetisa responde de cada fuego, de toda quimera, entrecejo, altura
 que se repite en igual tristeza, en igual forcejeo por más sombra
 por una poquita de más dulzura para el envejecido rango.

La poetisa ofrece sus águilas. Resplandece en sus aves de nube profunda.
 Se hace dueña de las estaciones, las cuatro perras del buen y mal tiempo.
 Se hace dueña de rocallas y peladeros escogidos con toda intención.
 Clava una guacamaya donde ha de arrodillarse.
 La poetisa cumple medida y riesgo de la piedra de habla.¹⁹

Hay aquí una representación/consagración de la figura del poeta, enfáticamente subrayada en femenino e indiferente a la devaluación que ha sufrido el término «poetisa» a través del tiempo. Aunque no se trata de realizar un análisis detallado de este fascinante texto, quedan claramente evidenciados sus mayores indicios: orgullo y afirmación de la genealogía, exaltación identitaria de género, y también de linaje considerando el rancio abolengo de la autora como descendiente de antiguos hacendados establecidos en el estado Trujillo, desde la Colonia. Prueba convincente del dominio del ejercicio/oficio poético mediante un amplio registro compositivo, que ella pasa libremente de metáforas surrealistas («aves de nube profunda») a la felicidad prosaica de los términos locales («iguana», «guacamaya», «peladeros»), hasta la realización «de toda quimera».

El sujeto lírico parece expresar la conciencia de un poder que le pertenece intrínsecamente: es suya la palabra poética y su capacidad de organización intelectual y representacional, en la realidad y en el mito. La enunciación y el enunciado se corresponden y se manifiestan en numerosas formas de acción y posesión (cumplir, comportarse, auscultar, irrumpir, regresar, responder, ofrecer, adueñarse, clavar, entre otros). Como si dijera «la poesía es mía», ella es pensamiento y acción, lenguaje que no traiciona. Aunque el sujeto lírico es el centro de la experiencia, la singularidad de dicha experiencia —que es existencial e intelectual a la vez— «arrastra» el poema hacia la materialidad del lenguaje, conjugando dos poéticas de raíces distintas en una misma autora, y en un mismo poema: una, de raíz clásica, y otra experimental.

En el caso de Ida Gramcko, las diferentes facetas de su obra revelan una conciencia crítica y autorreflexiva, si es posible, más radical. La palabra adquiere una capacidad mágica y generadora de mundos: es el *verbum* del origen que se desata como cascada en torrenciales sonetos de perfección formal. La palabra del

19 Ana Enriqueta Terán: *El libro de los oficios*. Caracas: Monte Ávila 1975, p. 15.

poeta es equivalente al *Verbum Domini*, de procedencia divina, incontaminada y pura en su hacer brotar las cosas de la nada. Y es en este mismo sentido que ella es interpelada mediante la prosopopeya y el llamado en segunda persona:

Recuérdate, palabra,
 como eres, como estás, pulcra y redonda,
 no el agua mas en agua y tras el agua
 y con el agua sin más pie ni alfombra. [. . .]
 Con palabras ausentes de conjuro
 digamos: ¡soll! exacto, y amanece.²⁰

Pero lo sagrado y lo profano enfrentados en una poética de dimensión cósmica terminan por fagocitar al sujeto lírico. No hay otro evento en la poesía de Ida — sobre todo a partir de los años 60— que esta potencia arrolladora de orfismo encantatorio; ningún verso, anécdota o escena que permita un resquicio de compañía y cotidianidad junto al calor humano. Toda referencialidad se remite circularmente a la fabulación, a lo arquetípico y al misterio indescifrable de la creación sin otras mediaciones, como si el mundo y la vida real de todos los días hubieran quedado entre paréntesis, o entre «puras y primigenias pulsaciones».²¹ En esta caída abismal bajo el dominio asfixiante del delirio poético, el sujeto lírico, ahora desgajado de sus «adherencias» históricas y psico-sociales, no es más que un vasallo devorado por su propio canto.

La biografía de Ida realizada por Gabriela Kizer recoge puntualmente el proceso de la crisis psicótica que aquejó a la precoz y talentosa poeta, y cuyo testimonio aparece en *Poemas de una psicótica* (1964). Fue una grave suplantación de la vida por un poder visionario incontrolable. Como afirma Alfredo Chacón:

Ida tenía una confianza absoluta en ese poderío espiritual que la hacía hablar, en su capacidad volcánica para dar al mundo poesía. Ella se vivió a sí misma como una fuerza de la poesía, de la naturaleza poética. Eso, creo yo, originó a un ser humano para el cual la vida se volvió puramente metafórica —un metaforismo que podríamos llamar prometéico.²²

Aunque este triste desenlace no podría ofuscar la magnitud creadora de la poeta en los diferentes géneros que cultivó, incluso como ensayista, dramaturga y una de las primeras articulista y reportera del diario *El Nacional* donde registró con agudeza e ironía aspectos de la vida cultural de su tiempo, el mismo revela los

²⁰ Ida Gramcko: *Poemas*. México: Editorial Atlante 1952, p. 64–65.

²¹ Ida Gramcko: *Salto Ángel*. Caracas: Fundarte 1985, p. 39.

²² Alfredo Chacón citado in: Gabriela Kizer: *Ida Gramcko*. Caracas: C.A. Editora El Nacional. Biblioteca Biográfica Venezolana, vol. 125, 2010, p. 88.

efectos desestructurantes de una metapoética llevada al extremo, en un contexto de modernidad periférica que «atañe sobre todo al sujeto que la experimenta».²³

Por su parte, Elizabeth Schön continúa escalando la consagración del género «mayor», también a través del poema en prosa y en términos cada vez más abstractos, enfatizando la fuerza de la palabra como medio para la evocación y para la aparición epifánica:

Repito: crin
y es como si a lo lejos
galopara una manada
buscando la salida,
para acampar ahí,
donde el pasto reverbera
junto al derrotero que aguarda.²⁴

Estudiosa de las ciencias del lenguaje desde los presocráticos y la mística española, desarrolla los temas propios de este género, el milagro de la coexistencia entre el vacío y la palabra, ya que «la palabra es la casa del ser». En un largo ensayo poético de corte intergenérico, donde mezcla versos y prosa poética, expone las bases de su complejo universo metafísico. Para ello se apoya tanto en el pensamiento de sus maestros —Heidegger, Lao Tse, entre otros— como en definiciones literarias a través de fragmentos alegóricos: «La palabra del poeta alumbró el propio árbol pronunciado» —dice. Y luego hace una descripción metafórica de la metáfora (valga la redundancia) que constituye en sí un giro poético completo y autosuficiente: «La metáfora se forma por la necesidad inexorable de originar un «canto» al que le fue dado contener una raíz y conducirla hasta la cumbre».²⁵

Poesía de la poesía, poesía en segundo grado, meta-poética, creación elevada a la máxima potencia, teoría ontológica del lenguaje, como quiera que se les quiera llamar, se trata de propuestas problematizadoras de la modernidad literaria que establecen una serie de tensiones controversiales: entre lenguaje poético y lenguaje teórico, entre formas clásicas y experimentales, y entre discursos paralelos que problematizan la relación autor-texto-público comprometiendo la identidad misma del sujeto lírico en primer plano. Como recuerda Adorno, la exaltación del sujeto lírico o su anulación en el lenguaje constituye el aspecto más revelador y consustancial de la lírica en su relación con la sociedad. Por lo cual —advierte—:

²³ Saúl Yurkievich: *La movediza modernidad*. Madrid: Taurus 1996, p. 11.

²⁴ Elizabeth Schön: *La cisterna insondable*. Caracas: Consejo Municipal del Distrito Federal 1971, p. 101.

²⁵ Elizabeth Schön: *La Casa Bella de la Granja*. Caracas: Eclepsidra 2003, p. 48.

[...] el instante del autoolvido, en el cual el sujeto se sumerge en el lenguaje, no es el sacrificio del sujeto al ser. No es un instante de violencia, no de violencia contra el sujeto, sino un instante de reconciliación: la lengua no habla sino cuando deja de hablar como algo ajeno al sujeto y habla como voz propia de este. Cuando el «yo» se olvida en el lenguaje está del todo presente en él.²⁶

En este sentido, y propiciados por la larga vida y productividad de estas poetas consideradas con justicia «fundacionales», elementos de vanguardia se atraviesan como relámpagos sobre la superficie tersa de los versos, mientras función y sustancia de la expresión más arcana —la oralidad, el canto, el sentir comunitario— resisten al avance de nuevos conflictos y visiones de mundo.

Se podría concluir que en el «puente de dos manos» de la vanguardia identificado por los críticos latinoamericanos,²⁷ las poetas venezolanas del siglo XX transitaron una tercera vía, equidistante tanto del polo de religación interna como del externo. Sus propuestas parecen trascender la escisión entre la visión que valora los elementos internos y locales de la propia cultura (polo transculturado) y la que responde tan solo a la compulsión internacional de las grandes transformaciones mundiales (polo cosmopolita). Pensamos que el lugar que ellas ocupan en la historia literaria, según el acertado concepto de vanguardia «doble», no puede considerarse estable ni representativo de ningún polo ya que, si por una parte se modernizan sin perder los elementos de la tradición local superando «los equívocos del dualismo modernidad/tradición»,²⁸ por la otra se disponen a explorar otras formas y saberes, otras dimensiones de la «actualidad» de su tiempo y del más remoto pasado con una libertad y propósitos inéditos. Reconfigurando la distancia entre lo interno y lo externo, lo propio y lo ajeno, revirtieron visiones anquilosadas del arte poética, y muchas veces desafiaron la mentalidad de su tiempo que pretendía pre-asignarles un programa ajeno. Inventaron así su propia vanguardia, según su ritmo vital y las «adherencias» históricas y sociales de su género.

5 Nuevas epifanías o ninguna

La pregunta por la naturaleza de la poesía y sus implicaciones desde la enunciación femenina es una constante que atraviesa las convulsiones de un siglo de enorme complejidad sociopolítica que no puede resumirse en pocas páginas.

²⁶ Theodor W. Adorno: *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel 1962, p. 61.

²⁷ En el marco de la crítica latinoamericana de tendencia culturalista, cabe mencionar a Ángel Rama, Jorge Schwartz y Alfredo Bosí, entre otros.

²⁸ Ángel Rama: *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI 1982, p. 72.

Nos hemos detenido en los momentos de mayor significación porque constituyen la base de una tradición estructurándose y, en cierto sentido, un mensaje simbólico de resistencia ante el colapso de un país. Son los momentos que aportan una lúcida problematización de los valores en juego, tanto para la poesía como para la sociedad, lo cual es preciso considerar a la hora de completar el perfil de nuestra cultura. Ante la grave crisis sociopolítica, ética y moral que atraviesa Venezuela desde finales de siglo y hasta hoy, y ante la pérdida de capital humano que representa el éxodo masivo de venezolanos fuera de sus fronteras en condiciones infrahumanas, cabe preguntarse: ¿qué viene ahora? ¿Sabremos honrar la herencia que nos dejaron las fundadoras? ¿Qué nuevos retos enfrenta la poesía en nuestra cercana contemporaneidad?

Antonio López Ortega hace un diagnóstico implacable sobre la pérdida de conquistas consagradas que animaron el clima cultural efervescente de las décadas de los 70 y 80. Fueron años marcados por el debate y la polémica intelectual, las revistas de vanguardia, las exposiciones de arte y los manifiestos agueridos reinventando el sentido de la literatura. Si su desaparición cumple con el designio fatal de todas las vanguardias, ya que toda vanguardia desarticula la tradición para terminar fatalmente absorbida por ella, el resultado tiene como consecuencia un nuevo tipo de soledad: «Con la muerte de los grupos, las ideas o cosmovisiones literarias dejan de tener voz colectiva y ahora se pronuncian, si acaso, al unísono. Se extingue la voz de la tribu y sólo queda el susurro de las voces solitarias».²⁹

Los talleres literarios en particular, creados en los años 70 por el Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos (CELARG) con la colaboración de reconocidos escritores latinoamericanos exiliados, fueron un semillero y un espacio seguro para la participación femenina, ya que permitieron el contacto en vivo con autores consagrados y un modo de autorizar tímidamente la propia escritura. Fue una labor paralela a la de las universidades durante el proceso de renovación académica, lo cual generó una amplia producción poética de mujeres ilustradas que escriben, traducen, viajan, dictan cátedra y viven la teoría y la lectura de todos los libros como una unidad indisoluble del proceso de escritura. Se trata de un corpus específico que todavía espera por un estudio comprensivo, que también debería incluir la extraordinaria labor editorial que emprendieron algunas poetas al crear pequeñas casas editoras de exquisita calidad en forma y contenido, dedicadas a la poesía exclusivamente, como Pequeña Venecia en

²⁹ Antonio López Ortega: «El fin de las cofradías: grupos literarios en la Venezuela de los 80». In: *Cuadernos Hispanoamericanos* 748 (2012), p. 63.

1989, Eclesidra en 1994 y el Taller Editorial el Pez Soluble en 1998, entre otras, todavía hoy activas a pesar de las crisis y todo tipo de restricciones.³⁰

Como vimos, las poetas venezolanas se mantuvieron siempre un poco ajenas a poéticas colectivas, cumpliendo en cambio según su «medida y riesgo», como afirma el verso de Ana Enriqueta Terán, con poéticas individuales o «poética de poetas», tendencia esta que parece imponerse y que nos lleva a reinterpretar incesantemente la historia literaria. Fueron por eso modernas y contemporáneas, anacrónicas y actuales, aisladas y a la vez sostenidas por su propia vocación y por el diálogo a través de cartas y lecturas compartidas con sus congéneres.

Pero este mapa esquivo y envuelto en las tinieblas no podrá decir la última palabra. Enunciado desde otra perspectiva, la afirmación de Yurkievich podría replantearlo: «El arte y la literatura, como la historia que nos incluye y condiciona, son oscilantes en su progresión sin progreso».³¹ ¿Quiere decir esto que la poesía no morirá? ¿Se apagará aquella pequeña lámpara gemela arrasada por los bárbaros? ¿Sabremos «cifrar lo salvaje» que nos constituye como individuos y como civilización?

Solo el tiempo lo dirá, si acaso queda tiempo. Solo otras epifanías.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W.: *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel 1962.
- Alzate, Carolina y Darcie Doll (eds.): *Redes, alianzas y afinidades: Mujeres y escritura en América Latina*. Bogotá: Ediciones Uniandes; Santiago: Universidad de Chile 2014.
- Arvelo Larriva, Enriqueta: *Voz aislada: Poemas 1930–1939*. Caracas: Elite 1939.
- : *Prosa (Selección)*, tomo II, investig., selec., compil., pról. y notas de Carmen Mannarino. Barinas: Fundación Cultural Barinas 1987.
- : *Mandato del canto: Poemas 1944–1946*. Caracas: Cuadernos de la Asociación de Escritores Venezolanos 1962.
- Bosi, Alfredo: «La parábola de las vanguardias latinoamericanas». In: Jorge Schwartz: *Las vanguardias latinoamericanas, textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra 1991.
- Combe, Dominique: «A referência desdobrada: O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia». In: *Revista USP* 84 (2010), p. 113–128.
- Cruz, Sor Juana Inés de la: «Respuesta de la poetisa a la muy ilustre sor Filotea de la Cruz». In: *Obra selecta*, vol. II, p. 450–491. Caracas: Biblioteca Ayacucho 1994.
- Foucault, Michel: «Qué es un autor». In: *Literatura y conocimiento*. Mérida: Universidad de los Andes 1999.

³⁰ Cabe nombrar a Blanca Elena Pantin, Yolanda Pantin, Carmen Verde, Belkis Arredondo, entre otras.

³¹ Saúl Yurkievich: *La movediza*, p. 337.

- Gallegos, Rómulo: *Doña Bárbara*. México: FCE 1954.
- Gramcko, Ida: *Poemas*. México: Editorial Atlante 1952.
- : *Poemas de una psicótica*. Caracas: Grafos 1964.
- : *Salto Ángel*. Caracas: Fundarte 1985.
- González, Patricia Elena y Ortega, Eliana (eds.): *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. San Juan [Puerto Rico]: Huracán 1984.
- Horacio: *Arte poética y otros poemas*, trad. y notas de Óscar Gerardo Ramos. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo 1974.
- Kizer, Gabriela: *Ida Gramcko*. Caracas: C.A. Editora El Nacional. Biblioteca biográfica venezolana, vol. 125, 2010.
- Lerner, Elisa: *Crónicas ginecológicas*. Caracas: Línea Editores 1984.
- Antonio López Ortega: «El fin de las cofradías: grupos literarios en la Venezuela de los 80». In: *Cuadernos Hispanoamericanos* 748 (2012), p. 57–64. <http://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/el-fin-de-las-cofradias-grupos-literarios-en-la-venezuela-de-los-80-877624/> [Consultado el 11 de diciembre 2019].
- Machado, Luz: *Sonetos a la sombra de sor Juana Inés de la Cruz*. Caracas: Ediciones Poesía de Venezuela 1966.
- : *La casa por dentro (1964–1965)*. Caracas: Sucre 1965.
- Miranda, Julio: *Poesía en el Espejo: Estudio y Antología de la nueva lírica femenina venezolana, 1970–1994*. Caracas: Fundarte 1995.
- Pantín, Yolanda y Ana Teresa Torres: *El hilo de la voz: Antología crítica de escritoras venezolanas del siglo XX*. Caracas: Fundación Polar 2003.
- Pizarro, Ana: «El «invisible college»: Mujeres escritoras en la primera mitad del siglo XX». In: *El sur y los trópicos: Ensayos de cultura latinoamericana*. Chile: Cuadernos de América sin nombre 2004.
- Rama, Ángel: *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI 1982.
- Russotto, Márgara: *Bárbaras e ilustradas. Las máscaras del género en la periferia moderna*. Caracas: Fondo Editorial Tropykos 1997.
- Schön, Elizabeth: *La Casa Bella de la Granja*. Caracas: Ecepsidra 2003.
- : *La cisterna insondable*. Caracas: Consejo Municipal del Distrito Federal 1971.
- Schwartz, Jorge: *Las vanguardias latinoamericanas, textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra 1991.
- Slawinski, Janusz: «Sobre la categoría del sujeto lírico». In: *Textos y contextos*, tomo II, selec. de Desiderio Navarro. La Habana: Arte y Literatura 1989.
- Terán, Ana Enriqueta: *El libro de los ofícios*. Caracas: Monte Ávila 1975.
- : *Piedra de habla*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho 2014.
- Traba, Marta: «La literatura femenina». *El Universal* (25 de enero de 1981). Caracas.
- Yurkievich, Saúl: *La movediza modernidad*. Madrid: Taurus 1996.

Nain Nómez

Las otras vanguardias: poéticas de Gabriela Mistral y Winett de Rokha

1 Introducción. La poesía de mujeres a comienzos del siglo XX en Chile

Los discursos poéticos que surgen y se entronizan con las rupturas vanguardistas de comienzos del siglo XX en Europa y América, se relacionan, interpenetran y consolidan en consonancia con los procesos de transformación del proceso moderno y sus propuestas modernizadoras. La palabra vanguardia, de prosapia militar en el sentido de iniciativa, arrojo, acción y más radicalmente revolución, indica tanto la dimensión política como la estética y en muchos manifiestos se asumen las dos dimensiones.¹ Los vanguardismos se inician en Europa en torno a la crisis mundial, que desemboca en la primera gran guerra y la revolución bolchevique y que en arte se inaugura con el futurismo de Marinetti (1909) y los manifiestos dadaístas. El proceso parece culminar hacia fines de los años treinta, con la cruenta guerra civil española y el inicio de otra guerra europea. Al incorporarse América Latina al capitalismo occidental, surgen nuevos actores sociales (capas medias, proletarios, burguesía urbana, organizaciones sociales, femeninas y universitarias), que profundizan las contradicciones de todo tipo en las sociedades del continente. Aunque los vanguardismos se desarrollan fundamentalmente en Europa, adquieren ciertas características específicas en América, como procesos estéticos de carácter desigual, enraizado y periférico. Siendo un fenómeno esencialmente urbano en ambos continentes (en las grandes ciudades que crecen desmesuradamente a comienzos del siglo XX), reverbera de un modo tangencial o residual en América Latina y el Caribe en espacios diversos como la ruralidad, la intimidad, las culturas originarias o migrantes, entre otras posibilidades. La tradición vanguardista amplificó la realidad de la obra de arte, abordó la empresa de desublimación del poeta y de su trascendencia, amplió el tiempo y el espacio,

1 Por ejemplo en Nicolás Casullo et al: *Itinerarios de la modernidad*. Buenos Aires: Eudeba 2001; Matei Calinescu: *Cinco caras de la modernidad*. Madrid: Editorial Tecnos 1991; Alain Touraine: *Crítica de la modernidad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica 1994; Peter Bürger: *Teoría de la vanguardia*. Minnesota: Universidad de Minnesota 1994, o Mario Di Micheli: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, 5ª ed. Madrid: Alianza Forma 1992, entre muchos otros.

Nain Nómez, Universidad de Santiago, Chile

se hizo cargo de la técnica y de los nuevos conocimientos; se alimentó del inconsciente y de los sueños; liberó el arte del realismo decimonónico, incluyendo el metaforismo extremo, el juego y la realidad lúdica, la arbitrariedad del lenguaje y la hibridez de los materiales de creación, mientras que la mayoría de los poetas se comprometieron con la realidad social. Existe además, sobre todo en América Latina y el Caribe, una necesidad de asimilar el cosmopolitismo, pero sin renegar de lo nacional y lo regional. Hay que agregar los innovadores cambios en la escritura, que permearán todo el siglo XX y lo que llevamos del XXI. Muchas de estas características son parte de la creación poética de César Vallejo, Nicolás Guillén, Jorge Luis Borges, José Carlos Mariátegui, Pablo de Rokha, Oliverio Girondo y otros poetas, todos hombres. Antologadores como Mihai Grunfeld, han agregado casi de manera marginal, los nombres de Magda Portal, Norah Lange y Winétt de Rokha (3 mujeres entre 55 poetas; no incluye a Mistral), aunque tampoco es claro cómo se ubican en este mosaico, fundamentalmente masculino. La mayor parte de los antologadores no incluye ninguna. Al parecer fueron invisibles para los autores y críticos de las vanguardias, esencialmente misóginos y sexistas.²

La poesía de mujeres en Chile y en América Latina no se produce en un «vacuum» cultural ni educativo. En Chile, desde la creación en 1854 de la primera Escuela de Preceptoras, pasando por el grupo de mujeres que en 1875 quiso inscribirse en los registros electorales en San Felipe y siguiendo con el decreto «Amunátegui» de 1877 que les permitirá cursar estudios superiores, hasta las primeras sociedades femeninas de fines de siglo, la lucha por los derechos de la mujer fluctúa entre los avances y los retrocesos en un espacio de luchas y contradicciones permanentes. Es en este último año que aparecen en Valparaíso las primeras sociedades femeninas, que más tarde conformarán las sociedades de resistencia obrera. En las postrimerías del siglo XIX se nombran las primeras directoras de liceos y estos se democratizan pudiendo también recibir mujeres. Entre 1900 y 1906 se fundarán 22 liceos de niñas, muchos de ellos situados en la provincia. Entre 1905 y 1907 se publica *La Alborada*, el primer periódico obrero redactado

² Citamos de pasada algunas antologías y estudios latinoamericanos y chilenos sobre la vanguardia que demuestran lo señalado: Hugo Verani: *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica 1990; Nelson Osorio: *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria latinoamericana*. Caracas: Ayacucho 1988; Jorge Schwartz (ed.): *Las vanguardias latinoamericanas: Textos programáticos y críticos*. Madrid, Cátedra 1991; Celina Manzoni: *Vanguardistas en su tinta: Documentos de la vanguardia en América Latina*, Buenos Aires: Ediciones Corregidor 2007; la ya citada *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916–1935)* de Mihai Grünfeld, Madrid: Hiperión 1995, etc. Sobre Chile hay también una profusa bibliografía de estudios y antologías que tienen el mismo inconveniente: ver al respecto Patricio Lizama y María Inés Zaldivar (eds.): *Vanguardias literarias en Chile: Bibliografía y antología crítica*, una de las escasas recopilaciones que escapan a esta exclusión.

por una mujer. Otro periódico del mismo tipo fue *La Palanca*, de la Asociación de Costureras de Santiago. Al comienzo solo eran incluidas como esposas, madres y hermanas de los trabajadores. Pero con la visita a Chile de Belén de Sárraga entre 1913 y 1915,³ se produjo una verdadera explosión feminista que escandalizó al sistema político paternalista vigente. Su discurso anticlerical conminaba a formar los Centros de Estudios Sociales, que fueron el punto de partida de las ideas feministas en Chile. Luis Emilio Recabarren y Teresa Flores⁴ ayudaron a formar varias asociaciones femeninas y apoyaron la incorporación de mujeres en organizaciones anarquistas y socialistas de la época. Las primeras protestas por la situación de la mujer se iniciaron en 1905 y terminaron en masacres. En 1919 se creó un Consejo Nacional de Mujeres que elaboró un proyecto de derechos civiles y políticos y sirvió para enfatizar la «cuestión femenina» en la discusión nacional. Recién en 1925 se concedieron a la mujer derechos familiares y patrimoniales; sólo en 1934 el derecho a sufragio municipal y en 1949, el derecho a sufragio universal.

En este contexto, se produce una especie de campo «natural» para la limitada literatura de mujeres, especialmente la poesía, considerado un género más «esencialmente» femenino. Por cierto, siempre dentro de ciertos márgenes que no amenazaran la hegemonía y los espacios ya copados por los hombres. Hay un cuantioso caudal de textos escritos por mujeres, pero que rara vez se convierte en una literatura con rasgos propios. Hay mujeres que escriben, mujeres que narran y mujeres que hacen versos. Emergen en periódicos y arengas como protesta doble: contra la represión sexual y económica, pero también como discurso reprimido por siglos. Una larga lista de mujeres que escriben aparece en periódicos, revistas y libros. Representan, la instalación de un nuevo campo cultural-educativo, cuya materialidad es también una forma del capital que se amplía hacia las capas medias y obreras con la instrucción masiva, la multiplicación de escuelas, universidades y periódicos (en 1914 hay 531 periódicos en el país) y la extensión del campo cultural hacia los escritores, críticos, académicos, editores, pedagogos,

3 Belén de Sárraga (1874) fue una libre pensadora anarquista española nacida en Valladolid. Invitada por el diario radical *La Razón* dictó en Chile en 1913 una serie de conferencias que crearon escándalo en los sectores clericales. Luego fue a Iquique invitada por el líder sindical Luis Emilio Recabarren, donde dictó conferencias y creó centros femeninos. Escribió un libro titulado *El clericalismo en América*.

4 Luis Emilio Recabarren (1876) fue un obrero tipógrafo autodidacta y el primer pensador marxista de Chile. Fundó en el norte del país, mancomunales y organizaciones sindicales y uno de los iniciadores del Partido Obrero Socialista. Fue un defensor de la emancipación de la mujer y en este tenor invitó a Belén de Sárraga a Iquique. Teresa Flores (1890) fue dirigente sindical y feminista chilena y participó en la creación del Partido Obrero Socialista junto a Recabarren, su marido.

antologadores y jurados, mayoritariamente hombres. Dentro de este proceso de cambio, aparecen también por primera vez en la genealogía literaria más visible, un movimiento heterogéneo de poetisas mujeres con voz propia, entre las que se destaca, obviamente, Lucila Godoy Alcayaga (Gabriela Mistral), pero que incluye también a Teresa Wilms Montt, Tilda Brito Letelier (María Monvel), Luisa Anabalón Sanderson (Winétt de Rokha), Olga Acevedo y María Tagle. Como puede verse algunas de ellas se vieron obligadas a usar seudónimos para no ser reprimidas mientras que la mayoría fue invisibilizada por la crítica y varias pagaron su osadía con una vida atormentada y trágica o con la muerte.

2 Gabriela Mistral y Winétt de Rokha ¿son vanguardistas?

Si situamos los estertores del movimiento literario modernista latinoamericano y los atisbos vanguardistas alrededor de 1916, fecha de la muerte de Rubén Darío, de la publicación de *El espejo de agua*, la polémica plaquette de Huidobro y el poema «Sobre el cuerpo que todavía se mueve, ahí» de Pablo de Rokha en la antología *Selva Lírica* del mismo año, podemos intentar dar también con una genealogía coherente de las escrituras de las poetisas mujeres de comienzos del siglo XX. Lucila Godoy (1889) se da a conocer al obtener el primer premio en los Juegos Florales de Santiago en 1914 por «Los sonetos de la muerte», 3 poemas (de un total de 12) que aparecen por primera vez en la antología *Selva Lírica* ya citada, donde utiliza por primera vez el seudónimo de Gabriela Mistral. Teresa Wilms Montt (1893) publica en Buenos Aires los libros *Inquietudes sentimentales* y *Los tres cantos* en 1917. Luisa Anabalón (1894), que aun no es Winétt de Rokha, publica con el seudónimo de Juana Inés de la Cruz, *Lo que me dijo el silencio* en 1915 y *Horas de sol* en 1916. Olga Acevedo (1895), algo más tardíamente su primer libro *Los cantos de la montaña* en 1927. María Monvel, seudónimo de Ercilla Brito Letelier (1897) edita sus primeros libros *Remansos de ensueño* (1918) y *Fue así* de 1922, loa que tuvieron amplia difusión y crítica, tal vez porque parecían diáfanos y directos, aunque a partir de una lectura más atenta, muestran una fantasía erótica poco usual para la época. Otras poetisas nacidas a fines del siglo XIX que se agregan a las anteriores, son: María Preuss (1895), quien utilizó el seudónimo de Miriam Elim, María Antonieta Le Quesne (1895), Aída Moreno Lagos (1896) y María Tagle (1899). Algunos rasgos comunes que tienen estas poetisas son, por ejemplo, la necesidad de utilizar un seudónimo, para enfrentar a la crítica y al público; el desconocimiento de su obra, con excepción de Mistral; el carácter biográfico de su creación poética, que llevó a la crítica a desplazar el contenido hacia

un aura romántica vinculada a las vidas reales: Teresa Wilms se suicida a los 28 años; María Monvel culmina su sufrida vida a los 37; Miriam Elim enferma tempranamente y muere a los 32; María Antonieta Le Quesne fallece de tuberculosis a los 26 y Laura Bustos de cáncer a los 13. El «conocimiento» o «reconocimiento» de la producción literaria de las más talentosas poetisas de la promoción, se debe al uso de estrategias de sobrevivencia que utilizaron o dejaron de utilizar. Debido a ello, algunas lograron instalarse parcialmente en el canon literario, a costa de cumplir la fantasía de críticos y receptores acostumbrados a premiar la resignación sacrificada del género femenino: Mistral como la maestra abnegada, Winétt de Rokha como la madre y la esposa ejemplar y Olga Acevedo, que escribía a escondidas de su marido y del cual se divorcia muy pronto, como la militante activa que sacrifica su vida por una causa social y se refugia en un misticismo heterogéneo.

¿En qué sentido podría señalarse que estas últimas poetisas (Mistral, de Rokha y Acevedo) se identifican en las grandes corrientes literarias de su tiempo? ¿Tiene su producción algo que ver con las vanguardias nacientes? Y si no lo hacen ¿por donde discurre lo central de su obra?

Si se consideran los elementos que conforman la escritura vanguardista, podría decirse que la mayor parte de esos rasgos están presentes en la producción de estas poetisas: entre ellos, la amplificación de la realidad, la desublimación del poeta, la salida del realismo decimonónico, la incorporación de los sueños y el inconsciente, la arbitrariedad del lenguaje, el compromiso social, etc. Pero hay ciertas diferencias de grado más que de fondo. Por un lado, la manera como estos materiales entran en los poemas es diferente y el cambio lo realizan más tardíamente. Además, si la técnica, la modernización, la velocidad y los nuevos conocimientos aparecen en sus poemas, es de un modo tangencial, nunca esencial y tamizado por una reflexión ligada a los afectos. Arriesgando una idea que puede parecer contradictoria, podría decirse que los aspectos más vanguardistas de su poesía, son a la vez, aquellos que establecen una concepción casi anacrónica de la realidad, recurriendo a símbolos ancestrales (Mistral, Acevedo), a los arcaísmos o palabras perdidas (Mistral), a los sueños, los mitos y al inconsciente (Mistral, de Rokha) o a los pasados mitológicos (de Rokha, Mistral, Acevedo). Con respecto al tránsito de su poesía, este va desde una continuidad con el romanticismo y el modernismo hasta el tardío vínculo con los vanguardismos, experimentando con la escritura y las metáforas, trabajando lo lúdico, desarrollando el compromiso social y amplificando la realidad del mundo representado en el poema. En Mistral, *Desolación* (1922) y *Ternura* (1924) son libros deudores de la tradición anterior, con atisbos de reescritura personal e innovadora, lo que sólo se ratifica en las composiciones de *Tala* (1938) y *Lagar* (1954). En Acevedo, ocurre lo mismo: una escritura intensa en su primer libro de 1927 ya citado, que se hace

desmesurado, simbolista e innovador en *Siete palabras de una canción ausente* de 1929, publicado con el seudónimo de Zaida Surák y que se mantiene con variaciones en los libros siguientes, con ciertos retornos a una escritura más tradicional. Con Winétt de Rokha es igual, aunque el periplo es más breve. En 1915 publica con el seudónimo de Juana Inés de la Cruz dos libros totalmente distintos: *Lo que me dijo el silencio*, de sensibilidad romántica-modernista y *Horas de sol (Prosas breves)*, poemario donde prosa y poesía se integran, incluyendo narraciones, diálogos y algunas innovaciones lingüísticas dentro de un texto todavía tradicional. Será en *Cantoral* (1916–1936), que incluye el largo poema «Formas del sueño» publicado en 1927, cuando la poeta adopta el seudónimo de Winétt de Rokha, que la vinculará con su marido Pablo de Rokha y donde emergen sus primeros textos vanguardistas. Varios de los poemas de este libro, adhieren a un compromiso social manifiesto. De 1943 es el poemario *Oniromancia*, que comprende poemas escritos entre 1936 y el año de su publicación. Con posterioridad, en 1946, aparece *El valle pierde su atmósfera*, un largo poema fragmentado con reverberaciones del uso del inconsciente y el surrealismo. Su último libro titulado *Los sellos arcanos* (nombre tomado de un verso del poema «Sinfonía del instinto») se publicó póstumamente en 1951 en la recopilación de *Suma y destino*.

A partir de lo anterior, podemos sacar algunas conclusiones, que sirven para situar a estas poetas chilenas en el contexto de las vanguardias del continente, ya que son las que dialogan más directamente con ellas.⁵ Además de las características señaladas más arriba, arriesgamos ciertos rasgos específicos que podrían agregarse como innovaciones propias de Mistral y de Rokha. Entre ellos:

- Al uso de neologismos propios de todas las vanguardias, se agregan vocablos arcaicos, de raigambre popular y oral recuperados por el uso poético (Mistral).
- El proceso escritural de estas poetas, que se inicia con la tradición romántica o modernista, está permeado por una sujeto que bucea en su interioridad en una búsqueda identitaria, lo que finalmente culmina en una escritura personal con elementos vanguardistas específicos y endógenos (Mistral, de Rokha).
- Una matriz poética que fluctúa entre la representación de una ciudad que emerge del proceso moderno (de Rokha) y una ruralidad popular que no se desprecia, como ocurre en la mayoría de los vanguardismos masculinos, sino

⁵ Para Jaime Concha en *Gabriela Mistral* (Madrid: Júcar 1987), Mistral pertenece a una vanguardia endógena y autóctona; por su parte Grínor Rojo, ratifica la experiencia mistraliana de la vanguardia en los capítulos VIII y IX del estudio *Dirán que está en la gloria (Mistral)* (Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica 1997). Pero son una excepción dentro de una crítica mistraliana particularmente tradicional. Hoy esta se ha enriquecido con una serie de estudios más innovadores especialmente de voces críticas de mujeres, que sería largo enumerar.

que se alaba y se desarrolla como un imaginario alternativo y vigente, con sus costumbres, lenguaje, hábitos, símbolos y actividades (Mistral, de Rokha).

- Las vinculaciones personales con ideologías, creencias, simbologías, imaginarios oníricos, corrientes mitológicas o filosóficas que permean la producción poética a partir de una espiritualidad que se mimetiza en los textos (Mistral) o se transforma en el alimento de un americanismo de ruralidad arcaica (Mistral) o de proyección social (de Rokha).
- La búsqueda de identidades «tránsfugas»⁶ y exiliadas, que se funden en una otredad que busca filiaciones matriarcales ancestrales (como la madre Tierra) para integrar los opuestos relevados por la cultura occidental masculina (Mistral).

3 Las poéticas mistralianas: «Como escribo», «La flor del aire» y «Una palabra»

La crítica temprana acerca de Gabriela Mistral destacó hasta el cansancio su canonización como profesora universal y las explicaciones acerca de *Desolación* (1922), su libro más divulgado, como una especie de expiación macabrista por la «desolación» amorosa y la ausencia de maternidad. Su neo romanticismo amadonerviano, a la vez, le sirvió de vehículo para no desentonar con una tradición literaria ya aceptada y mimetizarse con un público acostumbrado a la declamación, que la abanderó en una recepción facilista. Lejana y extranjera en todos los lugares donde vivió, pudo canonizarse como educadora y embajadora del mundo, por un lado y como poeta sesgada por la tragedia biográfica y refugiada en un cristianismo agudizado por el Antiguo Testamento, por otro. Así, su tercera faceta, la de la Otra («La otra»), la Loca («Locas mujeres»), la Sabia («Vieja»), la Nocturna (los «Nocturnos»), la Danzarina («Los que no danzan», «En donde tejemos la ronda», «La bailarina»), la Exiliada («La extranjera», «La que camina», «La fuga») y la Fantasma («Electra en la niebla», «El fantasma» y gran parte de *Poema de Chile*), se ocultaba en las metáforas extrañas y terribles de sus libros posteriores, que iban sedimentando la propiedad específica de su escritura, diferente a toda poesía anterior y la cual gira, como ha expresado Grínor Rojo, en torno a una tríada insoslayable: madre, tierra y muerte.⁷

⁶ Concepto utilizado por Adriana Valdés: «Identidades tránsfugas (Lectura de *Tala*)». In: Soledad Fariña y Raquel Olea (eds.): *Una palabra cómplice: Encuentro con Gabriela Mistral*. Santiago de Chile: Isis Internacional y Casa La Morada 1990.

⁷ Grínor Rojo: *Dirán*.

En general, la crítica mistraliana ha sido diversa, contradictoria, a veces gazmoña y reiterativa y otras veces aguda y contradictoria. Son numerosas las interpretaciones diferenciadas sobre un mismo texto o verso, y las razones ya han sido mencionadas. Aquí intentaremos esbozar algunas ideas generales acerca de sus «poéticas». De partida, no aparecen explicitadas en el conjunto de su producción, como aparecen por ejemplo, los nocturnos, los sonetos, los recados, las prosas, las canciones, las letanías o las rondas. Una aproximación que puede resultar adecuada, es ver sus libros como un arte del «rezago» (concepto que ella usa en el texto «Cómo escribo»), donde la autora teje y entrelaza sus versos, para trenzarlos en la permanencia de la gavilla que representan sus poemas.⁸ De este modo, el tejido de la escritura que se inicia de un modo casi artesanal, se va convirtiendo en un movimiento interior que va subsumiendo lo corpóreo y lo espiritual, lo material y lo simbólico, la interioridad y lo trascendente, lo real y lo onírico, la vida y la muerte y por último la desolación y el éxtasis como correlatos del dolor material y la trascendencia espiritual. Mistral es muchas poetas. Hay cortes indudables en su producción (como el que va de *Desolación y Ternura* a *Tala* y el de *Lagar a Poemas de Chile*). En buena parte, esos cortes tienen que ver con su biografía: la poeta enclaustrada en el Valle de Elqui, ahora vaga por el mundo con un destierro intencionado, tiene cierta aversión por su país de origen, recibe los más altos honores de la consagración como educadora y como poeta, en el extranjero vive la muerte de su madre y la muerte de su sobrino-hijo Yin Yin, que se encarnan de manera crucial en su poesía, etc. Y aunque uno puede originar alusiones a la poesía en sus primeros libros, es a partir de *Tala* que aparecen ciertos textos que podríamos codificar como «artes poéticas», no sin plantear ciertas diferencias y hasta contradicciones entre ellos.

En 1938, en una conferencia dictada en la Universidad de Montevideo en Uruguay, la poeta leyó el texto «Cómo escribo». Participaban también Alfonsina Storni y Juana de Ibarborou. Durante el mismo año se publica *Tala* en donde aparece el poema «La flor del aire» en la sección «Historias de loca». En el primero, Mistral da cuenta, no de su escritura, sino de la forma en que esta se gesta, su manera de escribir, el ambiente que la rodea y el placer que le produce crear. En el segundo, se describe el «qué» o el «sobre qué» se escribe, o sea, el intento de poner en un poema lo que la poeta busca en la escritura o lo que está en juego en el acto de escribir. Veamos lo que nos dice, o lo que entendemos que nos dice.

8 Jaime Concha: «Tejer y trenzar, aspectos del trabajo poético en la Mistral». In: Gastón Lillo y Guillermo Renart (eds.): *Re-leer hoy a Gabriela Mistral*. Santiago de Chile/Otawa: Universidad de Santiago/Universidad de Otawa 1997, p. 98.

Mistral escribe como una desterrada oral, casi de prisa y con los dientes apretados. En las descripciones que hace en «Cómo escribo» predominan estas imágenes: «Yo escribo sobre mis rodillas. . . reconozco mi lengua hablada. . . Desde que soy criatura vagabunda, desterrada voluntaria, parece que no escribo sino en medio de un vaho de fantasmas (con) un crujido de dientes bastante colérico, el rechinar de la lija sobre el filo romo del idioma».⁹ En el mismo texto, cuya claridad prosaica se contrapone a sus poemas, relaciona sus «versos bárbaros» con el «laberinto de cerros» de su «infancia sumergida. . . amarga y dura», una especie de «rezago» o sedimento perdido, que la poeta relaciona con «el gozo que perdimos (las mujeres) en la gracia de una lengua de intuición y de música que iba a ser la lengua del género humano».¹⁰ Al margen de las transformaciones que mueven su poesía en diferentes momentos, una parte importante de su matriz poética se trasluce aquí: la oralidad, el destierro, los fantasmas vivos y muertos, el énfasis lijoso de sus versos, la escritura bárbara y a contrapelo de las modas, la lengua de intuición y música y el arte de «rezago» de su poesía.

«La flor del aire» es un texto distinto. En una nota a pie de página, Mistral la intenciona como «arte poética». Indica: ««La Aventura», quise llamarla: mi aventura con la Poesía». Varios críticos le han dedicado algunos párrafos, entre ellos Juan Villegas, Adriana Valdés, Raquel Olea, Grínor Rojo y Jaime Concha.¹¹ Poema de aprendizaje, relato mítico o pasaje hacia el conocimiento, el poema utiliza la oralidad y también el diálogo interior, para superponer la diversidad de experiencias y niveles de escritura que atraviesan la producción mistraliana del momento. A las características enunciadas por la propia poeta en «Cómo escribo», habría que agregar lo que de pasada indica en las notas de *Tala*: la poesía es materia alucinada. Implicancias semánticas y semióticas han sido relevadas por el pensamiento feminista de los últimos cincuenta o sesenta años, que han permitido leer la literatura escrita por mujeres desde otra ladera más fructífera, la de la perspectiva clínica de la sanidad (la racionalidad moderna) y la enfermedad (la otredad del delirio, la locura, la alucinación, el desvarío, en suma lo que Freud llamó la histeria), con efectos culturales, políticos y sociales indiscutibles ligados a las relaciones de poder entre los géneros en la historia humana. En este sentido, el relato multívoco de «La flor del aire» es una aventura, una búsqueda, una respuesta, un aprendizaje y también «materia alucinada», simbolizada en la flor del

9 Jaime Quezada (ed.): *Antología de poesía y prosa de Gabriela Mistral*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica 1997, p. 285–286.

10 *Ibid.*, p. 286.

11 Ver Juan Villegas: *Estudios sobre poesía chilena*. Santiago: Nascimento 1980; Adriana Valdés y Raquel Olea en *Una palabra cómplice. Encuentro con Gabriela Mistral*; Grínor Rojo: *Dirán. que está en la gloria (Mistral)*, y Jaime Concha: *Gabriela Mistral*.

aire, la creación. Compuesto por 20 cuartetos de tradicionales versos eneasílabos y decasílabos, el poema entra en materia sin transición: «Yo la encontré por mi destino / de pie en mitad de la pradera, gobernadora del que pase, del que le hable y que la vea».¹²

La sujeto que escribe/habla en esta estrofa liminar sigue la forma del relato mítico: la mandante-sacerdotisa y maestra, solicita una serie de pruebas a la discípula-aprendiz, mandada con el fin de demostrar su «expertise» para lograr un objetivo, el cual puede ser un premio o regalo negociado de antemano o llegar a alcanzar el don del conocimiento de la mandante. En este caso y a raíz de lo que sabemos, el fin de la aventura es el conocimiento poético. En el relato clásico de los cuentos folclóricos, las pruebas son generalmente tres, pero en el poema son cuatro y adquieren un sentido que se separa de su fuente estructural. Resaltan algunos rasgos del encuentro de la sujeto con la mandante: ella está en mitad de la pradera y es gobernadora de algunos, no de todos: del que pase, le hable y la vea. Para la sujeto el encuentro no es fortuito, porque se trata del llamado poético. El encuentro activa a ambas, pero de manera distinta, tal como se indica en la estrofa 2: «Y ella me dijo: «Sube al monte. / Yo nunca dejo la pradera, / y me cortas las flores blancas / como nieves duras y tiernas»». Al pedido de la mandante-sacerdotisa arraigada en la pradera, la sujeto se activa subiendo el monte para rescatar las flores blancas. La sujeto sube a la denominada ominosamente «ácida montaña» y vuelve con su carga de flores de pureza, «cubriéndola frenética / con un torrente de azucenas». Se resaltan aquí dos rasgos: la mandante no se mueve del centro de la pradera y la mandada no sólo se activa sino que se pone frenética. Un tercer elemento tiene que ver con el carácter ambivalente de las flores: duras y tiernas, dormidas y despiertas; estado que se repetirá en las pruebas siguientes. En la estrofa quinta aparece el segundo mandato. La mandante inmóvil y sin ni siquiera «mirarse la blancura» ordena: «Tú acarrea / ahora sólo flores rojas. Yo no puedo pasar la pradera». La sujeto trepa ahora más alto (a buscar) «flores de demencia» que cumplen con la misma ambigüedad de las flores anteriores: «que de rojez vivan y mueran». Ahora la actante entrega su ofrenda con un «temblor feliz» y la ofrendada es descrita como un agua ensangrentada. En el transcurso del poema, ambas son estimuladas por la tarea encomendada y sus efectos disminuyen la distancia física y emocional entre ellas. Ahora la mandante entra en un estado de sonambulismo pero aún sin moverse, para comandar a la entusiasta seguidora: «Sube y acarrea / las amarillas, las amarillas». La mediadora sube a buscar, ahora a la montaña, «las flores densas. . . recién nacidas y ya eternas», flores que se caracterizan con una cualificación contradictoria que ha ido *in crescendo*, con las que cubre a la mandante hasta

12 Jaime Quezada (ed.): *Antología*, p. 127–130.

dejarla «como las eras» y «loca de oro». El cuarto y último mandato, el más difícil y peligroso, corresponde a las flores «sin color, ni azafranadas ni bermejas. . . las que recuerdan «la Leonora y la Ligeia, / color del Sueño y de los sueños.» Leonora y Ligeia, personajes de Edgar Allan Poe en su relación con el sueño de la muerte y los sueños de la poesía, presentan el acercamiento de la sujeto y su mandante al final de su misión, a las flores que anuncian el encuentro con la trascendencia. La última misión alude a cortar las flores de la muerte y por eso ahora la montaña está «negra como Medea». . . »como una gruta vaga y cierta», donde la imagen de Medea expresa lo tenebroso e incierto del resultado final. La tarea se hace más difícil para la aprendiz (de poeta) porque no están en la naturaleza ni en el mundo, sino que «las corté del aire dulce, / tijereteándolo ligera. . . corté de un aire y de otro aire / tomando el aire por mi selva». Después de haber atravesado el umbral de la última prueba, se produce la transformación definitiva de la mandante y la mandada: «ahora ella caminaba, / ya no era blanca ni violenta. . . se iba, la sonámbula. . . y yo siguiéndola y siguiéndola». Ambas emprenden el viaje final cargadas con las flores sin color: la mandante sin cara y sin huella, la mandada «entre los gajos de la niebla» en una entrega a un lugar y un tiempo trascendente: «hasta mi entrega sobre el límite / cuando mi Tiempo se disuelva». Versos finales que devuelven a la sujeto al ámbito del poema, de la misión poética y a la ambigüedad de una trascendencia que se despoja y se deshace de su propio ser. La mujer de la pradera, la tierra, Gea y la mediadora han encontrado la flor del aire, en un meta mundo donde cielo y tierra se unen en tránsito hacia lo eterno, donde como señala Concha, «la tumba no está abajo sino en lo alto».¹³

Como en otros poemas, lo que se dice es menos de lo que se quiere decir y la pugna entre nombrar y silenciar se mantiene abierta. Así el poema alude a la dificultad de la escritura y los umbrales que se deben cruzar para decir lo indecible. Alude también a la integración madre-hija que, como señala Eliana Ortega,¹⁴ es también una relación de amada-amante y se extiende a otros poemas, relación que a veces se tala y en otras se fusiona como en este. Alude también a un desdoblamiento de la propia sujeto, que intenta una y otra vez en los poemas salirse del discurso establecido por la sanidad y la ley patriarcal a través de la alteridad (aquí, el delirio, el desvarío, la fantasía, el sonambulismo y especialmente la alucinación), que la lleva al límite de un Tiempo *otro*, donde lo insoluble se disuelve y donde precariedad y eternidad se funden. Así, la Locura, el Sueño y la Muerte aparecen

¹³ Jaime Concha: *Gabriela*, p. 125.

¹⁴ Eliana Ortega: ««Otras palabras aprender no quiso»: la diferencia mistraliana». In: *Lo que se hereda no se hurta. Ensayos de crítica literaria feminista*. Santiago de Chile: Cuarto Propio 1996.

como los elementos de una búsqueda trascendental, que se despliega con diversos énfasis, figuras y motivos en la escritura conformando el vasto tejido de su poesía.

Finalmente, en el poema «Una palabra», último de la sección «Luto» de *Lagar* (edición de 1954) justo antes de «Locas mujeres», «el cómo y el qué escribo» mistraliano, se expresa en un sujeto performático y oral que se separa notablemente de la figura pública de sus prosas. Lorena Garrido ha realizado un análisis exhaustivo del poema,¹⁵ haciendo una reflexión acerca del sacrificio y el dolor que significa para la sujeto entregar la palabra. La autora concluye que si bien la voz reniega de la palabra al comienzo, de lo que se está renegando es de su condición de mujer extranjera y que este conocimiento, que es también el de la poesía, le causa dolor. Pero aunque le causa dolor es también un don y su salvación: el no tenerla la dejaría vacía. Si bien, concordamos con el recorrido, nos parece que es necesario verlo dentro del contexto de las filiaciones con otros poemas de este libro y de otros. Ya la primera estrofa anuncia todo el texto, variaciones sobre lo mismo, *ritornello*, aunque no repeticiones de una intención poética que alude enfáticamente de nuevo a la extranjería y al vórtice de una escritura otra: «Yo tengo una palabra en la garganta / y no la suelto, y no me libro de ella / aunque me empuje su empellón de sangre. / Si la soltase, quema el pasto vivo, / sangra al cordero, hace caer al pájaro».¹⁶ La primera impresión es la presencia de una relación de este texto con otros del mismo libro, tales como «La otra» y «La que camina». En ellos impera, lo que Rojo llama «la fractura esquizoide»,¹⁷ entre la sujeto sumisa y la sujeto rebelde, la aceptación o la crítica de la visión normalizada acerca de las mujeres, la lucha soterrada entre el cuerpo de la madre y la ley del padre, entre la yo una y la yo otra y finalmente entre el decir de la poesía y el no decir de la Mistral que sale a lo público. «No la suelto y no me libro», dice la sujeto, hablando desde la contradicción irresuelta de su conflicto interior, «aunque me empuje su empellón de sangre», verso que evoca la tinta que da origen a la violencia de la escritura (lenguaje de fuego), que quema, sangra y hace caer. La lucha que se produce entre la Yo y la Otra en los poemas anteriores, se traslada aquí a la palabra que se dice o se reprime: «Tengo que desprenderla de mi lengua. . . o sepultarla con cales y cales» se escribe en la segunda estrofa, disyuntiva que indica la necesidad de sacar la palabra para que la deje de quemar y enloquecer: «mientras que por mi sangre vaya y venga / y suba y baje por mi loco aliento». Existe la imposibilidad de desmovilizar la palabra que va y viene, sube y baja por el interior de la hablante, privándola y al mismo tiempo impulsándola

15 Lorena Garrido Donoso: *No hay como una contadora para hacer contar: Mujer poeta en Gabriela Mistral*. Santiago de Chile: Cuarto Propio 2012.

16 Jaime Quezada: *Antología*, p. 199–200.

17 Grínor Rojo: *Dirán*, p. 371.

a decirla, lo que se expresa en las metonimias de «mi loco aliento. . .mi pobre boca». Palabras que puedan hallar otras mujeres y enredarse en su fuego. Las dos siguientes estrofas dan cuenta del deseo de la hablante de librarse de la Palabra con una violencia lingüística inusitada: «quiero echarle violenta semillas / que en una noche la cubren y ahoguen. . . / o rompérmela así, como a la víbora / que por mitad se parte con los dientes». Este violento deseo de destrucción que implica cubrirla, romperla, partirla y ahogarla, da cuenta del *desosiego* (palabra cara a Mistral) y el temor que produce en la sujeto decir lo que quiere decir, sin obedecer a lo que le piden decir. Después de esta represión radical frente a lo Otro/la Otra, podrá tranquilizarse «y volver a mi casa, entrar, dormirme, / cortada de ella, rebanada de ella, / y despertar. . . / recién nacida de sueño y olvido». Cortada y rebanada, «talada» dirá su libro, relajada por fin para hundirse en el sueño, como en otros poemas, donde la salida para el cansancio de la lucha que trae consigo la escritura y el vivir, se refugia en una fantasía de un destino primigenio o de trascendencia onírica. En la última estrofa, el presente se traslada al pasado como si el deseo de «rebanarse» de la palabra atorada que quema ya hubiera ocurrido, como si fuera un mal sueño, una pesadilla de la que se despierta, «recién nacida de sueño y olvido». Así, lo único que sabe ahora la hablante es que tuvo «una palabra / de yodo y piedra alumbre entre los labios / sin saber acordarme. . .». Los lexemas de fuego del lenguaje de la poesía, se acumulan: «sangra», «quema», «cal», «loca», «arde», «abrase», «ahogue», «yodo y piedra alumbre», solo para negarlos en el presente. Los últimos cuatro versos describen el despojamiento parcial que hace la sujeto de este «empellón de sangre» que la perturba y la inquieta, de la palabra que quiere saber y no saber y que se resume en la ambigüedad del verso «ni saber acordarme», es decir, no saber y a la vez acordarse. Aquí, lo que se recuerda y se quiere olvidar, es el lado oscuro de la sujeto, aquello que el fuego de la palabra ha extraído del inconsciente y de lo cual quiere rebanarse: la extranjería o su exilio, la celada, el rayo y «su carne marchando sin su alma», como se señala en los versos finales del poema. Deseo de desprenderse del mundo para descansar y librarse de la Otra que la violenta con su palabra de fuego, desasimiento siempre parcial, porque alma, espíritu, locura y desvarío reaparecerán siempre en los poemas de la autora con su contradicción irresuelta.

4 Sobre las poéticas de Winétt de Rokha

La producción poética de Winétt de Rokha (1894–1951) es casi desconocida y su recepción crítica escasa, a pesar del enorme esfuerzo que significó la publicación de sus Obras Completas en el año 2008 con algunos estudios críticos encomia-

bles, pero una distribución exigua. Hasta entonces, su importancia fue más bien producto de las antologías realizadas por mujeres y de los panegíricos que su marido, el poeta Pablo de Rokha y su sistema de amistades, le prodigó en vida y después de su muerte. Aunque esto último es una verdad a medias, ya que en vida la poeta tuvo una recepción abundante, lo cual no significa que dicha crítica haya sido asertiva con su obra. Entre las referencias, hay algunos críticos chilenos de prestigio como Juan de Luigi, Fernando García Oldini, Oreste Plath, Ricardo Latcham, Hernán del Solar, entre otros. Pero las mayores alabanzas vinieron de escritores y poetas como Eduardo Anguita, Humberto Díaz-Casanueva, Ludwig Zeller, Teófilo Cid, Mahfud Massís, Manuel Magallanes Moure, Andrés Sabella, Marta Brunet, Vicente Huidobro, Olga Acevedo, Braulio Arenas, Raquel Jodorowsky y la propia Gabriela Mistral, entre otros/as. Después de un vacío de más de 30 años, junto con el auge de los estudios feministas de los 80 y 90, la poeta resurge de sus cenizas y reaparece con algunos estudios renovados de críticos/as más jóvenes y entusiastas. Entre ellos se pueden citar trabajos de María Inés Zaldívar, Ángeles Mateo del Pino, Jorge Monteleone, Eliana Ortega, Adriana Valdés y Javier Bello, entre algunos otros/as.

Zaldívar plantea que «desde los poemas que aparecen en *Notas de Arte*. . . el año 1925, pasando por *Formas de sueño*, publicado en 1927, hasta lo publicado en 1936 en el poemario *Cantoral*, puede apreciarse una escritura. . . que la vincula con la vanguardia literaria».¹⁸ La autora hace un recorrido por la obra y la recepción crítica, recalcando la ligazón de la poeta con una vanguardia de compromiso social y popular.

En la edición crítica de la obra de Winétt de Rokha, titulada *Winétt de Rokha. El valle pierde su atmósfera*,¹⁹ destacan algunos estudios, como el prólogo del editor, Javier Bello, quien hace un recorrido de la obra y la crítica sobre la poeta, para luego concentrarse en ciertos aspectos biográficos que la sitúan por un tiempo detrás de la figura imponente de su marido, para posteriormente distanciarse e incluso ironizar sobre su figura en algunos poemas. A su juicio, la poeta desarrolla una contradicción irresuelta entre la consolidación de su identidad y la salida hacia los otros, expresado en sus poemas sociales y la representación de la vida cotidiana. Por su parte, Soledad Falabella alude a la instalación del seudónimo como estrategia (Juana Inés de la Cruz y Winétt de Rokha) para la construcción de lo subjetivo, tarea que se inicia con su primer libro y se ahonda a partir de

18 María Inés Zaldívar: «Winétt de Rokha y la vanguardia literaria en Chile». In: Patricio Lizama y María Inés Zaldívar (eds.): *Vanguardias literarias en Chile: Bibliografía y antología crítica*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert 2009, p. 643.

19 Javier Bello (ed.): *Winétt de Rokha: El valle pierde su atmósfera*. Santiago de Chile: Cuarto Propio 2008.

Cantoral. Ángeles Mateo del Pino retoma el examen de los nombres y a partir del poema «Planeta sin rumbo», analiza las máscaras y artificios que utiliza la poeta para buscar nuevas identidades en el transcurso de su periplo poético.

Especialmente esto es real para Winétt, que es sacralizada por su marido y la crítica temprana como mujer, madre, esposa y al final poeta. Ella responde con una serie de simulaciones enmascaradas detrás de diversos nombres para publicar, empezando por el propio: Luisa, y continuando con los de Juana Inés, Ivette, Federico, Marcel y finalmente Winétt, el más perdurable. Eliana Ortega analiza la ciudad como espacio propio en algunos poemas de *Cantoral* donde se vive el proceso de la modernidad de una manera personal y Adriana Valdés analiza dos artículos elogiosos de la época para mostrar los lugares comunes relativos a las poetisas mujeres. Relevo, en el final de este recuento, un comentario de Jorge Monteleone, quien también escribe sobre la construcción de lo que llama el «sujeto imaginario» en la poesía desde otra perspectiva, la del autor como sujeto ficcional, el cual a su juicio, elabora el «esquema vacío de una poesía futura».²⁰ El crítico plantea que el sujeto femenino en esta obra se duplica, desarrollando dos voces en el poema, una de las cuales es un tú que aparece en principio vacío y luego se llena con la figura de Pablo de Rokha, quien hace lo mismo con ella. Este vaciamiento que se trasciende en alteridades masculinas (Rokha, Lenin, Dios), en *Oniromancia* se disolvería en el sueño donde la sujeto se lanza al éxtasis de lo abierto y asume el mundo como totalidad.

La poesía de Winétt de Rokha abunda en «artes poéticas» explícitas o soterradas. A diferencia de Mistral, si bien sus poemas están plagados de imágenes de paisajes rurales, estos surgen fundamentalmente del recuerdo de la niñez y la adolescencia, tamizados además por un lenguaje en que impera el símbolo o la imagen onírica. Para ser más exactos, el vaivén de sus escenarios fluctúa entre el paisaje de provincia y la representación de las ciudades. Siguiendo la línea de Monteleone, el largo texto «Formas del sueño» que anuncia la filiación vanguardista de la poeta, explora el desprendimiento de la «voz deshilachada» del pasado y la proyección hacia un vacío que quiere ser llenado por otra, que se desliza como sombra, emulando el fantasma mistraliano. Hacia el final de este poema, los versos «Voy hacia la nada, / romperé el hielo, abriré la sombra sonora, / despeñaré al guardador de los abismos»,²¹ describen este cambio que empieza a operar en su poesía desde adentro. Lo mismo ocurre en un poema de *Cantoral* titulado «Reloj de cristal y arena», donde las páginas son un arenal y las pala-

²⁰ Jorge Monteleone: «Cómo falsearse un alma. La construcción del sujeto imaginario en la poesía de Winétt de Rokha». In: Winétt de Rokha: *El valle pierde su atmósfera*. Chile: Cuarto Propio 2008, p. 504.

²¹ Winétt de Rokha: *Antología*. Santiago de Chile: Multitud 1953, p. 41.

bras una red que anuncia el cuestionamiento que hace la sujeto sobre sí misma, para terminar preguntando: ¿En dónde fue sembrada mi voz? / ¿en qué montañas, fructificando cual planeta, / cansado y sin rumbo?». ²² Cuestión que retoma la problemática de una sujeto escindida desde la que fue hacia la que quiere ser y que se mueve entre el cansancio y la falta de rumbo y una voz (escritura) que desea recoger la siembra de sus orígenes para enfrentar las formas creativas que vienen.

En otro poema del mismo libro, titulado «1936», referido al advenimiento de la República Española, podemos percibir esas nuevas formas creativas vinculadas fundamentalmente al compromiso social vigente en esos años. La primera estrofa del poema lo anuncia: «Como quien saca sonidos de un mandolín marchito [. . .] así mi corazón quisiera continuar su sentido de abeja / salvando este puente sin olvidar el océano [. . .]». ²³ Sacar sonidos de un mandolín marchito es la tarea poética que se quiere dejar atrás ahora, cruzando ese puente que conduce al mundo social, pero sin olvidar el océano, el mundo de la naturaleza con el cual se identifica la poesía de la autora. La segunda estrofa es clara en ese sentido: se sustituyen «Baudelaire, Poe, Byron [. . .] por Lenin, Stalin, Gorky» porque «aquellos nos llenaron deshojadas rosas descoloridas» y ahora «anhelamos un ámbito para nuestras innumerables almas». ²⁴ La transformación que sufre la sujeto en esta etapa, va desde una poesía casi decadente, como se aprecia en la imagen doblemente adjetivada de «deshojadas rosas descoloridas», a una poesía que instala un sujeto colectivo de donde surgen «innumerables almas». Ello se reafirma en la estrofa final: «Ser la multitud, el corazón colectivo de las masas / que echan fuego por las ciudades modernas. . . y esos puños levantados como árboles». ²⁵ Así, la poesía futura, se llena con un amor multitudinario y contingente, en cuyo centro sigue gravitando el amor de pareja, pero ya no como un elemento solipsista y único, casi enfermizo, como ocurre en la primera etapa de su poesía.

En el poema «Planeta sin rumbo» de *Oniromancia*, se retoma la imagen del planeta sin rumbo de versos anteriores en la perspectiva de un nuevo umbral poético, vislumbrado otra vez a través de las preguntas: «¿Quién se ha detenido a mis espaldas? / Alguien apagó la sombra [. . .] una mueca de cera viene desde muy lejos, desdoblándose». ²⁶ La sujeto de este poema se asimila a un «planeta sin rumbo» y aunque la práctica poética sigue las huellas del surrealismo, su carácter onírico es más bien una nueva búsqueda. Esta búsqueda otra vez enfrenta a la

²² Ibid., p. 42.

²³ Ibid., p.77.

²⁴ Ibid., p. 77.

²⁵ Ibid., p. 77.

²⁶ Ibid., p. 94.

sujeto empírica, esa que fue y que es todavía (la de la pareja poética, la de crítica social) con la sujeto que sigue construyendo su propia interioridad, la que aspira a los sueños y que de algún modo quiere disgregarse en el universo. En la conformación de la sujeto derokhiana, lo que crece es el propio sentido del Yo frente a la dominación patriarcal en donde todavía era una sombra y frente al «horror de Dios», la dominación religiosa. Ahora «la noche es blanca y muerta, la luna [. . .] es negro el reloj e implacable».²⁷ En el mundo de las alucinaciones que surgen «del sueño, que no tiene cabeza, / ni pies, ni ojos, ni manos y existe», el cuerpo «tendido entre cielo y mundo [. . .] se resiste. . .disgregándose».²⁸ Este lugar que traspasa el umbral de la realidad es el que la poeta construye como propio y fuera ya de todo dominio de fuerzas externas. Es el lugar donde su interioridad ha encontrado un espacio y un tiempo que le permiten traspasar la escisión del cuerpo y la conciencia en la poesía. La sujeto exclama: «Construyo innumerables ilusiones fosforescentes / con palabras que salieron destruidas al amasarse [. . .] todas las historias son historias, / y, por lo tanto, engaño». Y luego señala: «¿Quién se reconoce en el ayer?».²⁹ De este modo, la sujeto, consciente de que los flujos de intercambio poético pasados han sido ilusiones y engaños que han mantenido su alienación, retoma la búsqueda de su identidad (material y simbólica) para adoptar una nueva posición frente al «espejo de lo que YA NO ES»,³⁰ del cual se borra y se rechaza para enfrentar los nuevos «tiempos dolorosos, de contienda sangrienta», verso con que finaliza el poema.

Finalmente un escorzo sobre el poema «Montaña del espíritu», del libro póstumo *Los sellos arcanos*. A través de un recorrido por el recuerdo de su propia historia, la sujeto del poema evoca una diversidad de elementos que conformaron su pasado: libertad, dolores, mitos y religión, incluyendo aquí su propia situación como sujeto desdoblada frente a la mirada de los otros y el trabajo poético como «el diapasón de la sombra que canta».³¹ El resultado final del poema es el sentimiento de ajenidad de sí misma ante los demás y por consiguiente, la representación de la poesía como el lugar del delirio, donde la sujeto puede ser ella misma desgajada de cualquier entidad represora. Por eso el poema termina señalando: «Y sólo una visión de lunas y murciélagos / se quiebra en mis pupilas minerales, / mientras mis manos enrojecen / por la costumbre azul de las máscaras».³² Sujeto enmascarada para un mundo y alucinada para el otro, en este

27 Ibid., p. 94.

28 Ibid., p. 94.

29 Ibid., p. 95.

30 Ibid., p. 95.

31 Ibid., p. 232.

32 Ibid., p. 234.

poema escrito por la poeta poco antes de morir, se hace un recuento de vida para finalmente situarse en el umbral de una otredad postrera que se asemeja mucho a la muerte.

5 Consideraciones finales

En este recorrido, hemos intentado mostrar el carácter vanguardista de dos poetas fundamentales de comienzos del siglo XX en Chile. Ambas tienen semejanzas y diferencias, pero lo central es que en su escritura desarrollan modos nuevos de decir, sentir y escribir acerca del mundo que representan y de su propia historia de vida como mujeres y escritoras, dentro de un mundo patriarcal que las minimiza y las sitúa en un lugar de inferioridad intelectual. Sus vanguardismos son de diferente filiación, porque tienen orígenes sociales distintos, situaciones de lugar diferentes, trasposos poéticos diversos, proyectos literarios que sólo coinciden en parte, vidas que no concuerdan y finalmente, periplos que influyen radicalmente en su vida y su poesía esencialmente opuestos: Mistral una vida solitaria y errante; Winétt, una vida en pareja con hijos y radicada en Chile. Sin embargo, hay ciertas similitudes en los desarrollos escriturales que se inician bajo la influencia neorromántica y modernista, pasan por una etapa de transición hacia una escritura personal e innovadora que se renueva permanentemente hasta el final de sus vidas. En ambas, la escritura de «poéticas» resulta fundamental para instalarse dentro de las corrientes literarias de su tiempo de una manera específica y original. En ambas, el reconocimiento nacional e internacional es tardío o secundario y deben adoptar máscaras o desdoblarse para ser aceptadas por el sistema social dominante y el canon literario: la educadora en el caso de Mistral; la madre y la esposa abnegada en el caso de Winétt. Las dos de distintas maneras, se ven obligadas a refugiarse en una otredad fantasiosa, rebelde o ensoñada, que se acerca al desvarío (Mistral) o al inconsciente y los sueños (en Winétt de Rokha). Aunque las escrituras son distintas, ambas trabajan territorios nuevos de la poesía con lenguajes innovadores y arcaicos, pero diferentes a los de la tradición de su época: el uso de palabras nuevas o en desuso, las conformaciones léxicas descoyuntadas, las imágenes y metáforas creadoras y originales, el uso de formas orales y el énfasis en las rupturas verbales, sintácticas y semánticas. Todo ello contribuye a reafirmar su filiación vanguardista y el carácter creador de su poesía, tardíamente reconocido. Si bien Winétt de Rokha en su etapa social privilegia el mundo de la gran ciudad, ambas sienten una cercanía por el mundo rural que se trasluce en sus poemas con un acento de simbiosis con la naturaleza, aunque de distinta manera. Para Mistral, la naturaleza es parte de una

cultura ancestral a la que se siente ligada a través de Gea (la Tierra) y los mitos primigenios; para Winétt, es una relación con la nostalgia de su memoria con la zona central de Chile, sus pequeños poblados, las zonas agrícolas, las flores y los animales. En ambas, las imágenes rurales se convierten en imágenes de vida, potencia y vitalidad. Las dos poetisas tienen una fuerte relación con la espiritualidad, los mundos trascendentes y la religiosidad, producto de la influencia de la Iglesia Católica en la historia de la sociedad chilena. Esto se desarrolla de manera distinta en ambas, aunque repercute en sus escritos con un sincretismo que mezcla la espiritualidad, lo religioso, lo teosófico y lo filosófico en Mistral, mientras que en Winétt es lo religioso y lo social. En los escritos poéticos de las dos, hay un vaivén permanente entre la trascendencia divina y la trascendencia vacía del proceso moderno que permea la cultura de la época, contradicción no resuelta en ambas.

Finalmente, señalar que las dos poetisas representan a través de su crítica y su rebeldía una situación equivalente a la de muchas poetisas mujeres que vivieron a comienzos del siglo XX, con la diferencia que su producción literaria es un índice hasta nuestros días de las maneras que la cultura tiene para horadar los intersticios del sistema patriarcal y buscar mecanismos de ruptura que cambien no sólo la mentalidad de los tiempos, sino los modos en que hombres y mujeres puedan autenticar sus realidades en un pasado-futuro en cuyos intersticios ahora vivimos.

Bibliografía

- Bello, Javier (ed.): *Winétt de Rokha: El valle pierde su atmósfera*, ed. crítica de la obra poética. Santiago de Chile: Cuarto Propio 2008.
- Bürger, Peter: *Teoría de la vanguardia*. Minnesota: Universidad de Minnesota 1994.
- Calinescu, Matei: *Cinco caras de la modernidad*. Madrid: Tecnos 1991.
- Casullo, Nicolás et al.: *Itinerarios de la modernidad*. Buenos Aires: Eudeba 2001.
- Catalán, Gonzalo: «Antecedentes sobre la transformación del campo literario en Chile entre 1890 y 1920». In: José Joaquín Brunner y Gonzalo Catalán (eds.): *Cinco estudios sobre Cultura y Sociedad*. Santiago de Chile: FLACSO 1985.
- Concha, Jaime: *Gabriela Mistral*. Madrid: Júcar 1987.
- : «Tejer y trenzar, aspectos del trabajo poético en la Mistral». In: Gastón Lillo y Guillermo Renart (eds.): *Re-leer hoy a Gabriela Mistral*, p. 97–118. Santiago de Chile/Ottawa: Universidad de Santiago/Universidad de Ottawa 1997.
- De Rokha, Winétt: *Antología*. Santiago de Chile: Multitud 1953.
- Di Micheli, Mario: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, 5ª ed. Madrid: Alianza Forma 1992.
- Fariña, Soledad y Raquel Olea (eds.): *Una palabra cómplice. Encuentro con Gabriela Mistral*. Santiago de Chile: Casa de la Mujer La Morada 1990.

- Garrido Donoso, Lorena: *No hay como una contadora para hacer contar: Mujer poeta en Gabriela Mistral*. Santiago de Chile: Cuarto Propio 2012.
- Grünfeld, Mihai: *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916–1935)*. Madrid: Hiperión 1995.
- Lizama, Patricio y María Inés Zaldívar (eds.): *Vanguardias literarias en Chile: Bibliografía y antología crítica*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vuert 2009.
- Manzoni, Celina: *Vanguardistas en su tinta: Documentos de la vanguardia en América Latina*. Buenos Aires: Corregidor 2007.
- Monteleone, Jorge: «Cómo falsearse un alma. La construcción del sujeto imaginario en la poesía de Winétt De Rokha», p. 501–520. In: Winétt de Rokha: *El valle pierde su atmósfera*. Santiago de Chile: Cuarto Propio 2008.
- Nómez, Naín: «Gabriela Mistral y la poesía femenina de comienzos de siglo en Chile». In: Gastón Lillo y Guillermo Renart (eds.): *Re-leer hoy a Gabriela Mistral*, p. 83–96. Santiago de Chile/Ottawa: Universidad de Santiago/Université de Ottawa 1997.
- Ortega, Eliana: ««Otras palabras aprender no quiso»: la diferencia mistraliana». In: *Lo que se hereda no se hurta. Ensayos de crítica literaria feminista*, p. 45–54. Santiago de Chile: Cuarto Propio 1996.
- Osorio, Nelson: *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria latinoamericana*. Caracas: Ayacucho 1988.
- Pinto, Julio y Gabriel Salazar: *Historia de Chile*, 5 tomos. Santiago de Chile: Lom 1999–2004.
- Quezada, Jaime (ed.): *Antología de poesía y prosa de Gabriela Mistral*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica 1997.
- Rojó, Grínor: *Dirán que está en la gloria (Mistral)*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica 1997.
- Schwartz, Jorge (ed.): *Las vanguardias latinoamericanas: Textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra 1991.
- Subercaseaux, Bernardo: *Genealogía de la vanguardia en Chile*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, s. f.
- : *Historia de las ideas y de la cultura en Chile: El centenario y las vanguardias*, tomo III. Santiago de Chile: Editorial Universitaria 2004.
- Touraine, Alain: *Crítica de la modernidad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica 1994.
- Valdés, Adriana: «Identidades tráfugas (Lectura de Tala)». In: Soledad Fariña y Raquel Olea (eds.): *Una palabra cómplice: Encuentro con Gabriela Mistral*, 85–97. Santiago de Chile: Isis Internacional y Casa La Morada 1990.
- Vera Lampereim, Lina: *Presencia femenina en la literatura nacional*. Santiago: Semejanza 2008.
- Verani, Hugo: *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica 1990.
- Villegas, Juan: *Estudios sobre poesía chilena*. Santiago de Chile: Nascimento 1980.
- Zaldívar, María Inés: «Winétt de Rokha y la vanguardia literaria en Chile». In: Patricio Lizama y María Inés Zaldívar (eds.): *Vanguardias literarias en Chile: Bibliografía y antología crítica*, p. 633–665. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vuert 2009.

Ina Salazar

Genealogía y poética: algunas consideraciones sobre la poesía de Carmen Ollé y Victoria Guerrero

Cuando, en 1981, Carmen Ollé publica *Noches de adrenalina*, escasas son las mujeres que existen en el campo literario y y cuentan en la tradición poética peruana moderna y contemporánea, salvo Blanca Varela cuya obra empieza a ser considerada como determinante y en mucho menor grado, Magda Portal, pieza esencial de las primeras vanguardias, pero poco conocida y valorada entonces (e incluso en la actualidad). De ese tiempo a esta parte, el paisaje ha cambiado, las puertas de la tradición parecen haberse abierto a las mujeres en unas cuantas décadas, cada vez más publican, están presentes en el campo literario. Si hablamos en términos de generaciones, hay un crescendo en esta presencia, a partir de lo que se llamó el «boom de la poesía femenina», en los años ochenta. . . Sería ingenuo considerarlo como fenómeno de simple y mecánica emergencia de voces y pensar que de la noche a la mañana las mujeres se ponen a escribir y a publicar, como si antes no lo hubieran hecho o querido hacerlo, y que se abren naturalmente las puertas del campo literario y de la tradición. Más que de una coincidencia afortunada o suma de casos individuales, se dan las condiciones de una conciencia compartida y de un proceso de visibilización progresiva de la poesía escrita por mujeres. Es el inicio de una toma de conciencia grupal de intereses y preocupaciones comunes en que se hace necesario formular la especificidad de la experiencia genérica y defender una legitimidad poética dentro de un campo literario y una tradición definidos por un canon masculino, como lo evoca Mariela Dreyfus, una de las poetisas que encarnan ese momento:

Pero las mujeres que nos conocimos en el patio de la San Marcos empezamos a tratar temas que tenían que ver con la condición femenina, a generar una voz, que en varios casos es una voz confesional. El tratamiento de los temas es de una intensidad particular porque, al menos en apariencia, no hay distancia entre la autora y la voz poética que esa autora está creando. Esa irrupción crea gran sorpresa e incluso malestar dentro de la crítica y la sociedad misma. Tratan de delimitar el fenómeno y empiezan a hablar de poesía del cuerpo, poesía erótica asociada a nuestro grupo de poetisas. Sin embargo, creo que lo más importante es que nosotras mismas estábamos descubriendo el mundo más allá de la casa familiar y de

Ina Salazar, Sorbonne Université

las grandes verdades impuestas en un país como Perú que fue siempre muy conservador y profundamente machista.¹

Se trata de un fenómeno que no se da *per se*, hasta tal punto que la cuestión del reconocimiento de una existencia social y literaria es una variable que se integra en la escritura y la transforma. La publicación de *Noches de adrenalina* es simbólicamente significativo en este proceso. Más allá del carácter provocador y rupturista del poemario, que lo inscribe como prolongación de las neo-vanguardias de los años setenta, y en particular del movimiento Hora Zero, su valor transgresivo desborda ese marco epocal poético, para convertirse en un gesto liberador, y adquirir valor de hito para las poetas (contemporáneas y ulteriores) pues reivindica y autoriza otra palabra, otra forma de escribir que no solo no silencia lo genérico sino que lo hace materia viva del lenguaje poético.

Este artículo se propone examinar la importancia de este poemario de Carmen Ollé desde esa perspectiva, o sea, como punto de partida y emergencia de la conciencia de que se puede ser poeta desde otros parámetros y de cómo deben legitimarse. En ese sentido, la praxis se acompaña de una reflexión sobre la escritura y de la necesidad de enunciación de una poética, lo que implica asimismo leer de otra manera de dónde se procede, interrogar el pasado, los términos de pertenencia a la tradición, definir otras filiaciones y el trazado de una genealogía: de dónde venimos, quiénes han sido nuestros modelos, quiénes trazaron la vía, a quiénes reconocemos como antecedentes, figuras pioneras, tutelares. . . Nos proponemos medir la historicidad del gesto, su valor como proceso de visibilización a través del fecundo diálogo que entabla con ella la obra de Victoria Guerrero, una de las más destacadas figuras de la poesía peruana actual.

Noches de adrenalina es el primer libro de Carmen Ollé y casi único poemario *strictu sensu* porque luego su producción se va instalando en la prosa, con *Todo orgullo humea en la noche* (1988), mezcla de poesía y prosa, luego una preferencia por la narrativa con *Por qué hacen tanto ruido* (1992), *Las dos caras del deseo* (1994), *Pista falsa* (1994), *Una muchacha bajo su paraguas* (2002) y finalmente *Retrato de mujer sin familia ante una copa* (2007) que confirma un uso poco ortodoxo de los géneros literarios pues se fusionan la narrativa, el ensayo y el discurso documental. Si bien en su producción la poesía no ocupa un lugar central, Carmen Ollé es una figura referencial para las poetas por el impacto que produce *Noches de adrenalina* y la manera como en todo el resto de su obra se manifiesta como una constante, la voluntad de heterodoxia, un cuestionamiento de los parámetros literarios, planteándose siempre la escritura (cualquiera que

1 En correspondencia particular con la autora mediante correo electrónico.

esta sea) como una conquista y un reclamo de legitimidad de las preocupaciones y temáticas genéricas.

Todo empieza con *Noches de adrenalina*, que es un acontecimiento que además de causar revuelo y desestabilizar a la institución literaria, impacta poéticamente, como lo cuenta la poeta Rossella di Paolo: «la poesía de Carmen Ollé venía como un iceberg desprendido de no sé dónde a imponer su autoridad en medio de la nada. Y el efecto era demoledor, brutal».² Se trata de una propuesta que permite, autoriza (a las mujeres sobre todo) a hablar de otra manera: «De hecho, los poemas se expresan frontalmente y en términos categóricos y absolutos sobre aspectos de la existencia a los que se solía aludir (si se aludía) con eufemismos o educado temblor».³

La voz de Ollé aprovecha plenamente la fuerza transgresiva neo-vanguardista en boga en los años setenta en América latina, puesta al día y reivindicada en el Perú por diversos movimientos y en particular por Hora Zero, fundado en 1970⁴ y que pretendía hacer tabula rasa de toda la tradición poética anterior, exceptuando a César Vallejo, como lo claman en el manifiesto «Palabras urgentes», Juan Ramírez Ruiz y Jorge Pimentel. Hora Zero se define a través de una postura parricida y adánica que reactiva la aspiración de las primeras vanguardias de reconectar arte y vida a través de un programa creativo que llaman «poesía integral» y que aspira a hacer «aparecer la vida como es y como debe ser: ciclo continuo y totalidad indivisible que viene, va y se prolonga».⁵ Este movimiento expresa además una inflexión sociocultural con el protagonismo de nuevos actores, un sector proletarizado, más bien provinciano, como señala José Miguel Oviedo en su presentación de *Estos 13*. Los horazerianos son «literariamente anónimos y socialmente descolocados»⁶ y reivindican sus orígenes populares y provincianos, su pertenencia a los sectores migrantes emergentes, se jactan de ser anti-universitarios, antiacadémicos y fustigan, denuncian una cultura hecha para y por la élite. A través de sus acciones y publicaciones cuestionan la institución literaria y el centralismo limeño, ocupan el espacio público, toman por asalto la «ciudad letrada», reivindican una poesía impura y una «sintaxis callejera». Estas

2 Rossella Di Paolo: «Noches de adrenalina de Carmen Ollé. Tres décadas después o recuerdos del presente inquieto». In: Mariela Dreyfus Vallejos, Bethsabé Huamán Andía, Rocío Silva Santisteban (eds.): *Esta mística de relatar cosas sucias. Ensayos en torno a la obra de Carmen Ollé*. Lima: Latinoamericana 2016, p. 28.

3 Ibid., p. 28.

4 Por Juan Ramírez Ruiz, Enrique Verástegui, Jorge Pimentel, Feliciano Mejía, Mario Luna, Jorge Nájjar y José Cerna.

5 Juan Ramírez Ruiz: *Un par de vueltas por la realidad*. Lima: Ediciones del Movimiento Hora Zero 1971, p. 111.

6 José Miguel Oviedo: «Prólogo». In: *Estos 13*. Lima: Mosca Azul 1973, p. 11.

se presentan como sus principales señas de identidad. *Noches de adrenalina* participa de este momento de inflexión, Carmen Ollé formó parte de Hora Zero en lo que se puede llamar su segundo momento, cuando en 1977 Jorge Pimentel junto con Enrique Verástegui, ella y Tulio Mora hacen renacer el movimiento (al que se unen también Roger Santiváñez y Dalmacia Ruiz Rosas). Ollé se adhiere a esa liquidación de «los resabios de sensibilidad aristocrática o pequeñoburguesa» a ese «afán integracionista» así como a «la utopía del poema total» como lo afirma en su prólogo a la *Antología de la poesía peruana. Fuego abierto* de 2008.⁷

Noches de adrenalina no hubiese podido ser sin el impulso vitalista y rupturista horazariano. Se beneficia asimismo de la ampliación sociocultural del campo de acción creativa, de la voluntad de que la lengua callejera penetre lo poético y de que la voz que se forja emane directamente de la experiencia vivencial de los poetas. Pero, si bien el libro de Ollé surge en continuidad con la aspiración vitalista y rupturista, con la centralidad de la experiencia de un sujeto (no hegemónico) en la urbe y capital, con la irrupción de nuevos actores sociales y la apertura de la lengua poética a hablas y discursos no es como simple prolongación o apéndice. Traza otro rumbo y propone una poética claramente diferenciada en que es central ese otro sector minoritario relegado que es el de la mujer, en un contexto de debilitamiento de las utopías colectivas y de la emergencia —en el Perú— del feminismo y la lucha por los derechos de la mujer.

La vertebradora relación entre arte y vida implica necesariamente la de poesía y política y todo ello se anuda en torno a este nuevo sujeto poético que es el femenino, como Ollé misma lo reivindica: «[. . .] En mi poesía refracto lo social a través del cuerpo y el erotismo; la forma de amar de las personas es social, política; el modo como se ha negado a través de los tiempos el placer a la mujer es política pura».⁸ En primer lugar, la cita nos da a entender que lo político no se limita a su sentido primero de lo referente a las cosas del gobierno y negocios del Estado, implica otra percepción y comprensión del problema del poder que, como lo ha estudiado Michel Foucault, se manifiesta en todas nuestras esferas de vida social.

Asimismo, Ollé postula que la poesía «refracta», capta, revela las múltiples facetas e interacciones de la existencia social e individual: su función no es estética sino que adquiere sentido cuando da forma a la vida, como lo afirma H. Meschonnic,

⁷ Carmen Ollé: «Prólogo». In: *Antología de la poesía peruana. Fuego abierto*. Santiago: LOM 2008.

⁸ La declaración procede de la entrevista a Carmen Ollé «No existe literatura femenina sino literatura universal», publicada en *Ciudad Letrada*, nº 9 (2001). Citada en Bethsabé Huamán Andía: «Este cuerpo existe: la poesía de Carmen Ollé». In: Mariela Dreyfus et al.: *Esta mística de relatar cosas sucias: Ensayos en torno a la obra de Carmen Ollé*. Lima: Latinoamericana 2016, p. 143.

«la poesía es una figura de la historicidad de todo discurso». ⁹ Su dimensión política por ende no radica en la transitividad ideológica como la que tiene la literatura comprometida cuya meta es transmitir un mensaje. Emerge en la reactivación (deseada, reivindicada por la vanguardia) del «lazo entre el lenguaje, la cosa literaria, lo ético y lo político» ¹⁰ y cómo esto se da en tanto interacción en el poema, en su prosodia (eso es la poética) y en la constitución de un sujeto. Son indisociables la poética y la política: «Hay una necesidad y una urgencia de la poética por la necesidad y la urgencia de lo ético y de lo político en ella». ¹¹

Noches de adrenalina en ese sentido hace del sujeto —aquella que habla y es en el poema— foco irradiador de esas interacciones. El sujeto lírico se crea por y en el poema, su voz emerge según ciertos modos de figurabilidad y dispositivos de enunciación que van a singularizarlo, definirlo, a través de diferentes posturas de enunciación asumidas por el yo del texto. Hablar es siempre adoptar un *ethos* específico, entrar en una postura de enunciación que se acuerda con una circunstancia. El sujeto que se construye en *Noches de adrenalina* es definitiva y afirmativamente femenino, como lo enuncia el primer poema del libro que, por esa posición inaugural, adquiere un valor enunciativo especial:

He vuelto a despertar en Lima a ser una mujer que va midiendo su talle en las vitrinas como
muchas
preocupada
por el vaivén de su culo transparente.
Lima es una ciudad como yo una utopía de mujer [. . .] ¹²

La acción —elemental— de despertar signa un despertar simbólicamente significativo que es el de la hablante y sujeto, el verbo «ser», que afirma existencia, se presenta como indisociable de esta acción. El despertar es el de una conciencia que registra el estado de disyunción, como lo notifica el paso sintáctico de la primera a la tercera persona, (he/va): si bien ser sujeto y ser mujer son una sola y misma cosa, la mujer no puede «ser», carece de esencia, es apariencia, tributaria de la imagen que proyecta su cuerpo. Lima no es simple escenario, es lugar de origen (se vuelve inevitablemente a él), como tal, es también metonimia de la sociedad peruana, instancia productora de los discursos sociales, espejo en que, más que mirarse, se pierde la mujer peruana, corriendo detrás de la imagen socialmente requerida y que se define por y desde el cuerpo, «de un

⁹ Henri Meschonnic: *Politique du rythme, politique du sujet*. Paris: Verdier 1995, p. 90.

¹⁰ *Ibid.*, p. 9.

¹¹ *Ibid.*, p. 16.

¹² Carmen Ollé: *Noches de adrenalina*. Lima: Cuadernos del Hipocampo 1981, p. 9.

cuerpo fetiche» como lo canta el inicio del tercer poema: «Las relaciones con las partes de mi cuerpo no son teológicas / son frustraciones derivadas del dolor de un cuerpo fetiche [. . .]». ¹³

Reconocerse como un sujeto (poético) femenino se da a lo largo de los veinticinco poemas del libro y ello se va definiendo a partir de la afirmación de su circunstancia y de su historicidad. El cuerpo, la sexualidad, el erotismo son centrales en *Noches de adrenalina*, como en la poesía/obras de muchas otras poetisas de esos mismos años (Dreyfus, Alba, Silva Santisteban) porque es lugar de la sujeción mayor. Por eso, en esa zona sobre todo, debe darse un profundo trabajo del lenguaje y generar crisis, para romper el «corsé». Se trata de un hacer que es antes que nada un deshacer y deshacerse de las representaciones sociales que aprisionan, ya que «en Lima la belleza es un corsé de acero». ¹⁴

En ese sentido, la escritura de la poeta mujer no puede aún instalarse en una simple *praxis*, antes debe darse una *poiesis* (si recordamos la distinción aristotélica entre *praxis*, acción, actividad que apunta a su propio ejercicio vs. *poiesis*, acción que tiende hacia un objetivo que le es exterior), trabajo de desmantelamiento por/en la palabra: «Un lanzallamas para perforar muros de metal es lo que usó Carmen Ollé para hablar entre nosotras, sobre todo en esta patriarcal y pacata Lima». ¹⁵ Es puesta en crisis del lenguaje y sus representaciones, suerte de tabula rasa, como lo enuncia el décimo poema:

Amor – suciedad de las partes – regocijo de los genitales
 ¿nuestros hermosos vacíos son de índole melancólica?
 o bajas de presión – elevación de temperatura – aceleración
 del pulso – oh materia fisiológica – orgánica del despertar:
 aliento seco y ácido – topología del sufrir inflamaciones
 hepáticas – filosofía del morir: nostalgia que rebalsa
 la noche y su dinámica – embolia – abandono – ancianos
 al cristal de una ventana lluviosa
 y risa – carcajada – cascajo – fierro – óxido
 distensión de los músculos bucales
 alteración de la retina – hinchazón del vientre
 y crisis: ¡CRAC!
 CRAC: rotura
 de la imagen. ¹⁶

¹³ Ibid., p. 14.

¹⁴ Ibid., p. 21.

¹⁵ Rosella Di Paolo: «Noches», p. 21.

¹⁶ Carmen Ollé: *Noches*, p. 30.

Desde la prosodia se efectúa la ruptura, la «rotura»: se desgarran la imagen, término clave que es recurrente en el libro y cuya plurivalencia semántica se explota: contiene no solo la «existencia de reflejo», la red de representaciones sociales, sino el lenguaje poético (la imagen como metonimia de este, si pensamos en las metáforas y comparaciones como tropos) que lo legitima y hace perdurar. También se desgarran en el poema la sintaxis como continuum, porque es preciso interrumpir, cortar con, violentar esa existencia verbal. De la misma manera, se opone al lirismo amoroso la crudeza de la anatomía y de lo fisiológico, al cuerpo armónico e idealizado, las descomposiciones orgánicas.

A lo largo del libro va emergiendo esa voz que se yergue contra la norma limeña que no tolera la desmesura en la mujer, contra la necesidad de la compostura que no deja cabida para la desesperación y el grito. En ese sentido no es casual que Ollé entable un diálogo con Georges Bataille, convocado desde el cuarto poema que empieza así: «Leer a Bataille me gusta».¹⁷ El filósofo francés muy en boga en los setenta, autor de *La literatura y el mal*, *La experiencia interior*, *La parte maldita*, *El erotismo* y *Las lágrimas de Eros*, es un buen compañero en esa empresa de desmantelamiento del *ethos* social de la limpieza, que corre parejas con la valoración de lo obsceno, como forma de deshacerse del control social y hacer visible lo instintivo. Se desmantelan, asimismo, los valores asignados a los lugares (reales y simbólicos) en que tradicionalmente se mueve y es la mujer, como el hogar y la esfera de lo doméstico. El terreno de lo íntimo se ocupa evacuando el registro sentimental y puramente confesional, en provecho de la ironía, la auto-irrisión, el humor negro y la descreencia.

La acción poética que se lleva a cabo en *Noches de adrenalina* no se limita a demoler, la tabula rasa se da para una legitimación del deseo y el placer, a través de una escritura fuera de la norma y de la horma, hecha de desinhibición, obscenidad, antilirismo. Hay que romper los marcos, inventar otra lengua, las categorías instituidas son inadecuadas: «lo que brota de natural de un cuerpo aplastado / no se resume en fáciles categorías como divino o decadente»,¹⁸ es preciso «deshilachar las metáforas», enunciar un nuevo poder de la palabra: «oh! no temer a imaginarlo todo»,¹⁹ sin perder el sentido y contacto con la realidad: «toda idealización aniquila».²⁰

Ese quehacer se acompaña de la consciente voluntad de estar elaborando no solo poemas sino una poética, identificada por Ollé al final del cuarto poema como «mística de relatar cosas sucias», permitiéndose con Bataille la alianza con-

17 Ibid., p. 16.

18 Ibid., p. 16.

19 Ibid., p. 47.

20 Ibid., p. 32.

tradictoria de lo sagrado y de lo vil, la reivindicación de una enunciación eminentemente subjetiva así como una escritura basada en la experiencia de los límites (en ello se encontraba Bataille con los místicos). Ollé canta provocadoramente: «¿el amoníaco de los pañales no es la lírica del orín?»²¹ y al hacerlo enuncia una poética que hace de la materia indigna, la que está asociada a las tareas tradicionalmente femeninas antipoéticas por excelencia, poderoso lenguaje productor de poesía. La sujeción y la dominación generan una posición de reactividad que está en las antípodas de la victimización: el título del libro parece sugerirlo, al introducir la figuración metafórica de la adrenalina, «hormona segregada por las glándulas suprarrenales que en situaciones de tensión aumenta la presión sanguínea, el ritmo cardíaco, la cantidad de glucosa en la sangre, acelera el metabolismo», o sea, sustancia que procede del cuerpo y es al mismo tiempo reactiva, actuante, desencadenante. La analogía plantea bastante bien cómo debe concebirse la escritura, o sea, como segregación de una energía ante una situación de violencia. El sujeto lírico en *Noches de adrenalina* se afirma a través de un conjunto diverso de modalidades discursivas pero destaca la marcada voluntad de una palabra asertiva, sentenciosa y enunciados con valor performativo que dan cuenta de una palabra que se afirma como energía y fuerza: «Un cuerpo que sufre insoportablemente exige / al margen del sistema solar y las estrellas / su liberación inmediata».²² La enunciación asertiva es concomitante con una expresión interrogativa que reflexiona y cuestiona las certidumbres y los estereotipos: «¿qué son los Campos Elíseos o la Gioconda sino el ménage delegado a las jóvenes muchas del tercer mundo?»,²³ «¿escribir es una veleidad que dice o disiente / para una mujer casada?»,²⁴ «¿Y ha de ser impotencia todo lo que hoy no es posible?»,²⁵ «¿lo que en la realidad es temible / resulta excitante en la imaginación?».²⁶

El conjunto de estas modalidades discursivas obra para afirmar una voz y configurar una poética que hace de la palabra un territorio movedizo, dúctil, que da cabida a la vida caótica y contradictoria, capaz de polemizar, reflexionar y gritar. El «yo» va adquiriendo densidad y autoridad como voz, numerosos son, en ese sentido, los poemas autorreferenciales, de evocación de la centralidad de la actividad escritural en la constitución del sujeto femenino: «estoy escribiendo un

21 Ibid., p. 24.

22 Ibid., p. 13.

23 Ibid., p. 12.

24 Ibid., p. 13.

25 Ibid., p. 42.

26 Ibid., p. 43.

sábado descalza con una copa / de coñac»,²⁷ «escribir es buscarse en la sonrisa de la fotografía»,²⁸ «a punto de caer de fatiga dejé de escribir sobre la desnudez». ²⁹ Otros textos se focalizan en la gestación de un poema: «Me es preciso salir y abandonar estos recuerdos de la infancia/escoger una palabra que defina un ánimo invadido de sopor». ³⁰ Todo ello obra por una legitimidad e implica conquista de un lugar de enunciación:

[. . .] en algunas sociedades viriles todo se confabula
para que otros hablen de nuestro deseo lo designen
se retuerzan sobre ese «valor-objeto»
y nos definen para siempre como inválidas.
¿Somos o no esas presas fáciles o encantadoras hadas?³¹

El «yo» que se va figurando a lo largo de *Noches de adrenalina* es mujer y es escritora, o sea, sujeto que toma la palabra y, a la vez, objeto del poema, mujer que vive. La fuerza de *Noches de adrenalina*, su valor de hito, radica en esa conquista de autoridad poética a través de esa palabra fuera de la norma. La exploración, que es de una radicalidad extrema no solo en términos de transgresión de las zonas social y poéticamente aceptadas, solo puede serlo si es también y sobre todo exploración radical de la propia intimidad, como lo observa Blanca Varela, quien afirma no haber leído antes «un testimonio femenino semejante» ni haber leído «al hombre que, entre nosotros, se atreva a mostrarse en tan oscura intimidad consigo mismo». ³² La escritura se anuda en el crudo desnudamiento, se valora en ese gesto esa capacidad experiencial de la mujer, ese cara a cara con la propia interioridad que deviene fecundo trabajo y se reconoce como legítimo tema poético.

Noches de adrenalina, a través de la figuración del yo que es sujeto que escribe y mujer que vive, afirma una continuidad entre el yo personal y la voz que habla en el poema. Corresponde a la vocación vitalista neovanguardista, que recupera la aspiración surrealista (reivindicada por Paul Eluard y Aragon) y que se inspiró de lo que declarara el romántico Goethe: «Toda poesía es poesía de circunstancias». La historicidad del discurso poético es indisociable de la del

27 Ibid., p. 44.

28 Ibid., p. 39.

29 Ibid., p. 37.

30 Ibid., p. 36.

31 Ibid., p. 14.

32 Blanca Varela: «Presentación de *¿Por qué hacen tanto ruido?*». In: Mariela Dreyfus et al. (eds.): *Esta mística de relatar cosas sucias: Ensayos en torno a la obra de Carmen Ollé*. Lima: Latinoamericana 2016, p. 73.

sujeto y su circunstancia, en *Noches de adrenalina* las alusiones autobiográficas pueblan el texto: la hablante sujeto vive la condición de poeta tercermundista y subdesarrollada en Europa, el París después de mayo 68 y las lecturas en boga, la época estudiantil peruana de los setenta y sus lugares emblemáticos como el parque universitario, etc.

Sin embargo, en fórmula de Baudelaire, el sujeto se concentra y se evapora a la vez, es personal e impersonal, centro y punto de fuga. La voz adoptada debe ser una figura que puede ser adoptada por otros, ser compartida con otros, extensible a otros y aquí más precisamente a otras. El yo que se afirma en *Noches de adrenalina* forma parte de un nosotros que hasta ese momento, esos años, no ha tenido voz propia ni se reconoce como comunidad o colectividad. Esa nueva potencia enunciativa se hace visible a través de la recepción que tiene el libro, primero en las poetas contemporáneas a Ollé, como Dreyfus, Silva Santisteban, Pollarolo o Moromisato: «El libro recogía perfectamente lo que las poetas del 80 queríamos plasmar en nuestros versos: hablar del cuerpo y sus fastidios, sobre la tarea de ser hembra antes que mujer en la sociedad peruana».³³ La voz que se expresa no solo lo hace como sujeto que escribe sino también como mujer, con una radicalidad y violencia que las poetas mujeres reconocen como necesarias, lo muestran muy rápidamente los epígrafes de los poemarios *Memorias de Electra*, de Mariela Dreyfus y de *Asuntos circunstanciales*, de Rocío Silva Santisteban, ambos de 1984, que citan y homenajean versos de *Noches de adrenalina*. Se gesta el sentimiento de pertenencia a una tradición otra, una tradición que como lo sugiere Doris Moromisato «existe subrepticamente en la tradición general»,³⁴ conformando una genealogía propia.

La realidad de este proceso y fenómeno se verifica en el tiempo, en la sucesión de generaciones que dialogan con Ollé y sus *Noches de adrenalina*. Es el caso de Victoria Guerrero, para mí, una de las figuras poéticas más destacadas de los últimos años, con ocho poemarios publicados —*De este reino*, 1993, *Cisnes estrangulados*, 1996, *El mar, ese oscuro porvenir*, 2002, *Ya nadie incendia el mundo*, 2005, *Berlín*, 2011, *Cuadernos de quimioterapia (contra la poesía)*, 2012, *En un mundo de abdicaciones*, 2016, *Y la muerte no tendrá dominio*, 2019—. Interrogada al respecto formula claramente lo que la lectura de *Noches de adrenalina* le permitió:

Fue un descubrimiento que me hizo enfrentarme con mi propio lenguaje. Pensaba que si una poeta mayor que yo en los años 80 había enfrentado los pudores de su sociedad, yo me sentía habilitada, si bien no a escribir como ella, pero a sentirme respaldada por esa

³³ Doris Moromisato, en correspondencia particular mediante correo electrónico.

³⁴ Doris Moromisato, en correspondencia particular mediante correo electrónico.

escritura en mí, por esa «tradicón» que me enseñaba que hablar sobre lo cotidiano, sobre mi deseo era válido en la poesía.³⁵

La idea de sentirse «habilitada» y «respaldada» por la propuesta poética de *Noches de adrenalina* reitera esa función de autoridad que sigue ejerciendo el libro, por otro lado, las palabras de Guerrero ponen en evidencia, como lo subraya el uso de las comillas, la progresiva realidad de esa otra tradición, que se va gestando y en la cual la poeta se reconoce y se inserta. Esta, por las características enunciadas alude a la autorización y legitimidad que la obra de Ollé le da a temas sin el valor «poético» institucionalizado y que pueden corresponder más a la esfera asignada a lo femenino. Se acompaña a su vez y por ello de la reivindicación de construirse al margen o contra lo instituido y aceptable: converge en la escritura de Guerrero la atracción por las obras de poetas que independientemente del género, son contestatarios y menospreciados, los/las que quedan fuera del canon, y que traza cierta línea de poetas —entre los cuales el peruano J. Ramírez Ruiz, perteneciente a Hora Zero o el chileno Rodrigo Lira³⁶— marcados por el inconformismo y el cuestionamiento de una poesía que pudiera complacerse en sus simples postulados y fines estéticos. La otra tradición implica escribir siguiendo esta vía y asimismo dar existencia a lo silenciado o ignorado. Se afianza en la obra misma, como parte del proyecto escritural, la reivindicación de una pertenencia genérica asumida que se apoya en el diálogo entablado con las poéticas de otras escritoras, haciendo visible otra tradición con genealogía y referentes propios reconocibles. Cumple esa función la presencia de Alejandra Pizarnik en *Ya nadie incendia el mundo*, de Clarice Lispector en *Berlín*, de Anna Ajmátova, Marina Tsvietáieva y Sylvia Plath en *En un mundo de abdicaciones*. . . Nombres que tejen esta constelación de figuras y filiaciones, portadoras de sentido, en el momento de enunciar una poética, una conducta y escritura como lo dice el poema «Un arte de la pobreza» dedicado a Emily Dickinson: «Una de sus reglas fue ser Nadie / alejarse del frío derroche y de la adulación»,³⁷ lo cual en épocas de Guerrero no es ni fácil ni natural, pues «toda la vida nos enseñan a ser Alguien»³⁸ con mayúsculas, o sea a medrar en la sociedad y a valorar al individuo que brilla. Difícil es «ser austero

35 Victoria Guerrero, en correspondencia particular mediante correo electrónico.

36 Rodrigo Lira es un poeta chileno de corta vida y trágica muerte pues se suicida en 1981 y se transforma en figura de culto para las generaciones ulteriores, gracias a una obra que desmantela la lírica tradicional y que se publica o circula de manera bastante marginal en los años 70, prolongando y radicalizando el coloquialismo, el trabajo antipoético, la ironía y el humor negro de Nicanor Parra y Enrique Lihn.

37 Victoria Guerrero: *En un mundo de abdicaciones*. Lima: Fondo de Cultura Económica 2016, p. 42.

38 *Ibid.*, 42.

en un mundo de vanidades».³⁹ Lo que es signo distintivo de la subalternidad (femenina), Guerrero lo transforma en criterio de fuerza ético-poético.

En la fabricación de otra tradición con genealogía y referentes propios reconocibles, el intertexto de Ollé es garante de libertad y ruptura. Su impronta se traduce explícitamente en citas y epígrafes que expresan, sin ambigüedad, deuda y filiación, pero se trata de un trabajo activo, un material que simbólicamente es punto de partida, vía abierta: «la posibilidad (que creó ella) de hablar de lo diferente, de lo propio y también de los «grandes» temas», de «mezclar los géneros, de traficar con la palabra, de robar versos de otros y otras», como lo señala la propia autora.⁴⁰ Victoria Guerrero retoma y transforma esa herencia, en las problemáticas y temas abordados, la libertad de tonos y registros, el antilirismo, la ironía, la autoirrisión, y también, por supuesto, la recuperación y aprovechamiento de las vanguardias y neovanguardias, y en particular, el designio de entrelazar vida y arte, poesía y política, lo cual corre parejas con el gusto y la necesidad de la experimentación verbal. Guerrero profundiza, extrema muchas de las aperturas de Ollé, para definir una línea y un lenguaje propios.

Estos se van densificando a lo largo de sus poemarios, haciendo de ella una de las voces más vigorosas y convincentes de la poesía peruana actual, con una obra en que se entrelazan la historia personal y colectiva, la vida de la hablante/sujeto y la realidad concreta de la historia reciente peruana. Constantemente es evocada, como drama silenciado, la guerra interna entre el Estado y Sendero Luminoso vivida en el país entre 1980 y 1992, con sus centenares de miles de víctimas, así como los subsiguientes años del fujimorato, marcados por exacciones, represión y autoritarismo. También es materia poética la era globalizada del capital y de las leyes del mercado. Se trata de una poesía desencantada y combativa a la vez, cuyo carácter eminentemente político consiste en escribir con las palabras del estado del mundo, desde la perspectiva de un sujeto que es mujer y es poeta en «el mundo de hoy, globalizado para los más ricos, colonizado para los otros»⁴¹ y reivindicando para ello la necesidad de otro lenguaje que vaya al «nervio»,⁴² que sacuda, interpele e interrogue la función del arte y de la poesía en el mundo actual.

³⁹ Ibid., 42.

⁴⁰ Guerrero en correspondencia particular mediante correo electrónico.

⁴¹ Victoria Guerrero: «Al este del París (o el Anteparaiso)». In: *Intermezzo Tropical* 5 (2007). <http://www.letras.mysite.com/pdl150108.html> [Consultado el 16 de junio 2020].

⁴² Gabriel Ruiz Ortega: «Victoria Guerrero Peirano, poeta. La literatura solo es posible, en mi caso, si va al nervio». In: *Blog de Gabriel Ruiz Ortega* (2011): www.la-fortaleza-de-la-soledad.blogspot.com [Consultado el 12 de junio 2020].

La fuerza subversiva y libertaria de las vanguardias históricas actualizada y asumida por la neovanguardia de los 70 es recuperada y procesada por Guerrero pero en la conciencia de que son otros tiempos, de que se acabaron los grandes relatos y las teorías consoladoras y de que cunde una desvaloración de la poesía como arte o praxis. En el siglo XXI occidental posmoderno, la poesía ha perdido significación y prestigio, los poetas son fantasmas que escriben libros que nadie lee, predomina el sentimiento de que se «subvive» (y no se vive), como lo notifica el epígrafe de Rodrigo Lira que abre *Berlín*:

Cada uno de nosotros
 Vive sobrevive o subvive a su manera
 Y aunque no vivas como quieras
 Como quieras quisieses o quisieras
 Aquí resides
 Por mientras pasa el tiempo que te separa de la muerte.⁴³

El estado de precariedad y pérdida de rol social (y poder de transformación) de la poesía se enuncia de manera permanente, ya está en el título y contenido del cuarto poemario en que se constata que «*Ya nadie incendia el mundo*»:

alguien incendia su cuerpo en medio de la noche
 un poeta se agita en llamas de su propia orfandad
 su casa es un gran desagadero de sueños y de sombras
 pero

YA NADIE INCENDIA EL MUNDO
 NI SIQUIERA TÚ
 [. . .] («PABELLÓN 7A/SACRIFICIO»)⁴⁴

Esta constatación vuelve en el penúltimo libro a través del elocuente título *En un mundo de abdicaciones*, recordándose así un estado del mundo ante el cual sería preciso reaccionar, en el que urge que la poesía recobre un sentido.

Es justamente en este poemario donde Guerrero enuncia «Un arte de la pobreza» (en poema y sección) en el cual el concepto de «pobreza» es explotado en su plurivalencia, haciendo interactuar lo nefasto y lo fecundo, o sea, la búsqueda de un verbo que va a lo esencial, austero, sin ostentación pero que es a la vez un verbo menoscabado, empobrecido por el estado del mundo. La pobreza

⁴³ Victoria Guerrero: *Documentos de barbarie (Poesía 2002–2012)*. 2 *Berlín*. Lima: Paracaídas 2013, p. 9.

⁴⁴ Victoria Guerrero: *Documentos de barbarie (Poesía 2002–2012)*. 1 *Ya nadie incendia el mundo & El mar ese oscuro porvenir —selección—*. Lima: Paracaídas 2013, p. 51.

(generada por el capitalismo) no solo es un concepto y realidad económicos y sociales sino que afecta también la producción del arte y cultura, como reducción, pérdida, en un mundo estandarizado y consumista: «ya nos hemos comido la poesía, los hijos, las metáforas. Los dientes no nos hacen falta, así que amanecemos desdentados. Somos pobres, no tenemos nada, solo nuestros libros».⁴⁵

Dentro de este proceso de devaluación de la poesía, si esta ya no tiene ningún valor, lo que hacen las mujeres poetas aún menos:

A quién le importa la escritura de una mujer?
 Cada día que pasa
 me obsesiono más con ello
 vagabundeo por la ciudad y voy de la mano de unos versos
 como si la poesía se convirtiera en una esposa mía
 [. . .]
 secretamente algunos hombres nos miran con horror
 nos leen con horror
 [. . .]
 juntas hacemos de la escritura
 un arte de la pobreza

 nadie da un centavo por nosotras
 solo nos leen los gatos y las niñas
 [. . .]⁴⁶

En este mundo en que los «escritores [. . .] no sirven de mucho, (y las) escritoras [. . .] no sirven para nada»,⁴⁷ la condena de la poeta mujer es doble, el estado de pobreza duplicada. Victoria Guerrero apela al humor, a la ironía y a la autoirrisión, para hacer evidente esa voz/lengua que es la suya y es de género, reivindicada como tal:

Estamos cansadas de tanta Poesía
 Felizmente ya cerraste el pico
 Ahora te haces pis
 Te haces la valiente frente al público

 Alguien tiene que decirlo y es verdad:
 la poesía de mujeres es ridícula hasta el hartazgo
 Telenovelesca como nuestras vidas
 Dura penetrable penetrante

⁴⁵ «El corazón del siglo», en Victoria Guerrero: *En un mundo*, p. 30.

⁴⁶ Victoria Guerrero: *En un mundo*, p. 19–20.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 48.

Los Poetas son melindrosos ante la poesía de mujeres
 Sobre todo la que habla de penes y vaginas
 Su poesía
 Cuando habla de vaginas y penes
 Es sublime
 Y esto hay que decirlo

No nos queda palabra (felizmente)
 Somos tar-ta-mudas
 Hemos repudiado la Tradición [. . .] («11-02»)⁴⁸

La palabra que se gesta —en la autoirrisión, en la violencia, en el juego— no puede sino tomar sus distancias con la Tradición reconocida social y culturalmente, emanciparse e incluso rebelarse contra lo instituido. El compromiso con la poesía implica matar al padre, como en el poema «La casa roja n°5 – muerte del padre»⁴⁹ y buscar a «poetas tuertos» y a «musas cojas» («Mi ángel de la guarda»)⁵⁰ o sea, desmitificar los parangones, los puntos de referencia y las imágenes conformes. Este trabajo es también apropiación (feminización) de atributos y posturas masculinos que componen la tradición poética: En *Ya nadie incendia el mundo* la hablante lírica retoma y transforma los conocidos versos de Nerval de «El desdichado»: «Yo la tenebrosa / yo la viuda / Yo la sin consuelo»,⁵¹ asimila y feminiza la figura del escritor maldito y una pertenencia a la «estirpe salvaje» de los inconformes transgresivos, marginales, incomprensidos, desde el romanticismo hasta las vanguardias. Esa lengua poética, para reivindicarse de género, adopta asimismo como uno de sus modelos la poesía neo-vanguardista de Hora Zero, que la propia autora reconoce como «canto a la virilidad, al macho callejero». ⁵² Se da así una transformación de esa energía varonil callejera horazeriana en lenguaje de la mujer y sujeto que se mueve y ausculta su ser y estar en la ciudad, en la Lima popular y barriobajera: «feliz avanzo desnuda a través del polvo de la ciudad / perdiéndome entre vendedores ambulantes y cuerpos sudorosos / el tráfico cruel y el olor a pescado me enceguecen [. . .]» («Poética de la alegría»)⁵³.

48 Victoria Guerrero: *Documentos de barbarie (Poesía 2002–2012)*. 3 Cuadernos de quimioterapia (contra la poesía). Lima: Paracaídas 2013, p. 24–25.

49 Victoria Guerrero: *En un mundo*, p. 43.

50 *Ibid.*, p. 46.

51 Victoria Guerrero: *Documentos 1 Ya nadie*, p. 56.

52 Gabriel Ruiz Ortega: «Victoria».

53 Victoria Guerrero: *Documentos 1 Ya nadie*, p. 58.

Esta apropiación e inversión no está exenta de ironía, las poses y gestos del escritor maldito versión Hora Zero, de urbe, alcohol, bares de mala muerte son retomados y parodiados:

[. . .] repito
 mi cuerpo hundido en aguardiente
 ¿no es acaso el perfil del escritor maldito?

 pero yo no soy maldita solo estoy
 ligeramente
 mal bendecida [. . .] («Poética de la alegría»)⁵⁴

La poeta mujer, cuya identidad reconocida y reconocible pasa por su cuerpo remeda rituales, gestos, representaciones masculinas bohemias, jugando entre el «ser» y «estar», entre la esencia y la postura; se hace visible la cuestión del género a través del cambio de género gramatical, maldito=maldita, sostenido por un empleo eficaz de la versificación y del encabalgamiento: «Estoy» queda como colgado al final del verso con el restrictivo adverbial «solo», sugiriendo la inestabilidad, la fragilidad de una identidad poética realmente propia, que no sea calco de lo propuesto por la tradición. Y a la vez propone distanciamiento a través de la ironía pues reintegra códigos morales y religiosos, muy pesados en el Perú e interiorizados por las mujeres, para disolverlos, neutralizarlos en el poema. La hablante se evoca a sí misma repitiendo gestos y rituales de poetas neovanguardistas bohemios de la Lima de los 70 y 80, para distanciarse y emanciparse de ellos mediante la ironía, pero no pierde de vista que una legitimidad está por conquistar:

Hoy estás en el Queirolo sola frente a un vaso de cerveza
 y evocas a todos esos héroes y sus penurias de folletín
 ellos hacen nuestra historia.
 Y ellas? [. . .] («Poética de la alegría»)⁵⁵

El valor político del gesto poético de Victoria Guerrero se articula como en Ollé en la formación de la persona creada en el poema, en torno a la estrecha relación entre género e identidad. El texto construye el «yo» para que encuentre legitimidad como creador(a) y poeta. Como en *Noches de adrenalina*, la historicidad del discurso poético es indisociable de la del sujeto y su circunstancia, detrás está el sujeto empírico. El «yo» del poema es mujer letrada urbana de clase media

⁵⁴ Ibid., p. 58.

⁵⁵ Ibid., p. 60.

limeña, que sale del país y va hacia los centros culturales occidentales: para Ollé es Francia, para Guerrero, los EEUU pero también Europa. En ambos casos, la hablante/sujeto hace la experiencia de ser «subdesarrollada» (Ollé) o «sudaca» (Guerrero). El mito del viaje a uno de los centros culturales de Occidente es desmantelado, sobre todo en el poemario titulado *Berlín*. En el poema «Segunda fundación» la desmitificación es flagrante: «[. . .] ninguno de ellos te ha llevado a algún lugar utópico / Sino a salas de espera donde no es posible encontrar / un solo rostro amigo [. . .]». ⁵⁶

En Ollé y en Guerrero (como antes también en Blanca Varela en su poemario *Valses y otras falsas confesiones*, de 1972) juega un papel fundamental en la definición de la hablante y sujeto la simbolización de los espacios: el aquí y el allá, la Lima, ciudad de origen y la otra ciudad, la del Occidente moderno. La condición de extranjera, desterrada, de país subdesarrollado, acentúa la falta de unidad del «yo» que, por un lado, toma la palabra, existe en una lengua y país en que es invisible, y por el otro, vive un sentimiento de pérdida, de nostalgia, en una relación problemática con la ciudad de origen, como dice Guerrero, de «amarga fundación», metonimia de la nación desarticulada, foco de sujeciones sociales y sexuales.

La identidad del «yo», de ese sujeto mujer y poeta, se presenta como una identidad frágil, movidiza, en perpetua formación. Muchos son los poemas significativos de diversos libros en que se pone en escena la figuración de esa «persona», que vive en los poemas. *En un mundo de abdicaciones*, penúltimo libro, la ficción poética del «yo» se da mediante la serie de poemas titulado «rompecabezas de mí» que dicen esa lógica de recomposición de una identidad:

Soy la misma chica tímida
Que se fue a los bosques
Para convertirse en una mujer simple

Soy la misma chica que viajó a Berlín no sé cuántas veces
y bebía tragos en el Morgenrot [. . .]⁵⁷

Se notifica en la composición progresiva del «rompecabezas» vital el carácter motor del relato vivencial y su reelaboración poética. Esta última desborda el plano de lo literario a través de la integración en el libro, en su preciso centro,⁵⁸ una suerte de mapa bio-poético, con fotos, grafitis, datos, idiomas varios, etc. . . distribuidos en una triple página con tres zonas: Vida – Poesía – Sobrevivencia.

⁵⁶ Victoria Guerrero: *Documentos 2 Berlín*, p. 36.

⁵⁷ Victoria Guerrero: *En un mundo*, p. 23.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 61.

En la zona central, Poesía, figuran los nombres propios de las poetas mujeres que hilan la genealogía: Carmen, Emily, Sylvia, Eleanora, Marina.

De libro en libro se escenifica y ficcionaliza de una u otra manera la trayectoria vital de esa «persona», así como su «nacimiento» como sujeto y poeta. Es lo que pasa en *Ya nadie incendia el mundo*, con «LIMA/AÑO CERO» y en *Berlín* con «TESTIMONIO DE PARTE (VICTORIALAND)» —ambos poemas de apertura—. El último, que es un largo poema, pone en escena a un sujeto a través de un pronombre de primera persona que aparece con mayúsculas para indicar una identidad de poeta que en otros tiempos fueron nobles, objeto de respeto y de sentido y que en la actualidad ha perdido todo lustre. Es un «yo» de poeta mujer que no tiene centro propio y que debe deshacerse de las representaciones que se le han asignado: «[. . .] Yo sé que los críticos piden de mí / la cursilería de andar con el corazón en la boca / Mas *Yo no puede* hacer eso [. . .]»⁵⁹

El uso del pronombre sujeto de primera persona en discordancia con el verbo correspondiente dice la disociación entre la persona que se es y lo que la sociedad quiere que sea (en el caso de la mujer), a lo cual se agrega el lugar que la tradición y la institución poético-literaria le asignan a la mujer y las temáticas a las que se le confina: «[. . .] Yo solo corre tras heladeros o restaurantes de menú barato / a través de los cuales sobrevive la incursión diaria de ser: / *gorda / pequeña / imberbe / velluda / transparente / raquítica / potona / ojerosa* [. . .]».⁶⁰

Las palabras en cursiva corresponden a versos del primer poema de *Noches de adrenalina*, en un collage que es homenaje y apropiación. Se consigna así el lugar referencial del libro de Ollé y de esa hablante/sujeto que empieza a existir ahí. La misma función tiene uno de los epígrafes de *Ya nadie incendia el mundo*, que cita versos de un poema de *Noches de adrenalina*:

De niña la sensación de ser buena dirigía mis actos
de día al sol alargaba una limosna
invitaba de mi sándwich un bocado
después de masturbarme quería llorar de miedo y de vergüenza [. . .]⁶¹

Ollé muestra el camino en el aprendizaje de la desvergüenza y el impudor en la escritura, romper los tabúes, la corrección exigida a las mujeres, la higiene. Guerrero lo integra y digiere pero para hacer una indagación compleja que no solo rompe tabúes, transgrede, sino que tiene que viajar al fondo de una representación femenina interiorizada, en una suerte de retroacción:

⁵⁹ Victoria Guerrero: *Documentos 2 Berlín*, p. 14. La cursiva es mía.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 14.

⁶¹ Carmen Ollé: *Noches*, p. 46.

[. . .] ¿es aquí donde nace el poema?
 ¿en el corazón de una voz diminuta acurrucada en el asiento
 trasero de un auto
 o en el alma de una recién nacida?
 me lo pregunto para saber quién es la que habla la necia que tiembla y no sabe de ortografía
 y escribe cien veces «el alma sersenada», «el seno sersenado» y borra y no aprende nada
 y pregunta:

papi
 ¿a qué hora empezó todo?
 ¿en qué momento?
 ¿qué día? («1980–1984 a secas»)⁶²

Como en Ollé la lengua poética va constantemente de la afirmación provocadora a la interrogación, pero en el caso de Guerrero se transforma en una interrogación infantil, de quien no sabe y quiere saber, un proceso regresivo voluntario de la lengua poética y del yo.

El lenguaje del cuerpo fetiche revelado con Ollé en Guerrero parece ser, a su vez, el punto de partida de una poética que gesta y propone otras dimensiones de lo corporal. Ser otra cosa que cuerpo deseable, buscar el envés, auscultar lo que está en la raíz de la identidad asignada y que puede ser cuerpo enfermo de ser cuerpo:

[. . .] tal vez me acostumbre a ver mi cuerpo
 desde dentro
 con su propia luz
 a observar como bombea
 y se retiran
 las partes putrefactas
 CON AMOR
 [. . .]
 («HABITACIÓN»)⁶³

Este trabajo produce una poética de interacción dinámica en que se contagian y compenentran lo subjetivo/personal y lo político/colectivo, como en *Ya nadie incendia el mundo*, en que la enfermedad es mal del cuerpo individual y del social. La singularidad de Guerrero radica en una confrontación que, a la manera de César Vallejo, auscultar la humanidad desde la realidad biológica de la descomposición y la enfermedad, pero siempre desde la experiencia de la mujer y de su cuerpo:

⁶² Victoria Guerrero: *Documentos 1 Ya nadie*, p. 29.

⁶³ *Ibid.*, p. 40.

[. . .] Una mujer escribe sus pasos
 Y esos pasos van de la escritura al centro de sí misma
 Un camino hecho de pedazos de versos
 De cuerpos profanados por la ciencia [. . .] («La casa roja»)⁶⁴

De la misma manera, la palabra se hace cuerpo y es terreno de intervención quirúrgica: «y ahora que encontré una aguja para pinchar el texto / pic pic / hacerlo trizas» («Poética de la alegría»).⁶⁵ La lucha con la lengua se asemeja y corre pareja con una lucha contra la enfermedad:

[. . .] Me supuran las heridas
 ¡Cómo me supuran las desgraciadas!

Renovar la poesía —dicen
 ¿qué diablos puede significar eso?

¿Radiarla
 Irradiarla
 quemarla
 mutilarla
 ejecutarla? [. . .].⁶⁶

La palabra que se gesta —en el humor y en el dolor— toma sus distancias con la Tradición y forja sus propios puntos de amarre vitales, a partir de los cuales se dibuja una poética, lejos del lirismo y lo sublime, entre los rezagos de la era del vacío pero en la gestación de otras imágenes y significados en torno al cuerpo y la enfermedad. El diálogo que Guerrero entabla con Ollé visibiliza la línea que traza la «otra tradición», el proceso vivo de transmisión de generación en generación, de legitimación de obras y poetas, o sea de reconocimiento de una genealogía, de un lenguaje e imaginario que se reconocen como comunes. Es un proyecto poético en el cual la cuestión genérica es central, más que como una causa por la que se lucha —objeto exterior por el que se instrumentaliza la escritura o el poema— como elemento determinante de la constitución de un lenguaje.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 31.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 59.

⁶⁶ Victoria Guerrero: *Documentos 3 Cuadernos*, p. 26.

Bibliografía

- Di Paolo, Rossella: «Noches de adrenalina de Carmen Ollé. Tres décadas después o recuerdos del presente inquieto». In: Mariela Dreyfus Vallejos, Bethsabé Huamán Andía, Rocío Silva Santisteban (eds.): *Esta mística de relatar cosas sucias. Ensayos en torno a la obra de Carmen Ollé*. Lima: Latinoamericana 2016.
- Guerrero Victoria: *Documentos de barbarie (Poesía 2002–2012)*. 1 *Ya nadie incendia el mundo & El mar ese oscuro porvenir —selección—*. Lima: Paracaídas 2013.
- : *Documentos de barbarie (Poesía 2002–2012)*. 2 *Berlín*. Lima: Paracaídas 2013.
- : *Documentos de barbarie (Poesía 2002–2012)*. 3 *Cuadernos de quimioterapia (contra la poesía)*. Lima: Paracaídas 2013.
- : *En un mundo de abdicaciones*. Lima: Fondo de Cultura Económica 2016.
- : «Al este del Paraíso (o el Anteparaíso)». In: *Intermezzo Tropical 5* (2007). <http://www.letras.mysite.com/pdl150108.html> [Consultado el 16 de junio 2020].
- Huamán Andía, Bethsabé: «Este cuerpo existe: la poesía de Carmen Ollé». In: Mariela Dreyfus et al.: *Esta mística de relatar cosas sucias: Ensayos en torno a la obra de Carmen Ollé*, p. 139–149. Lima: Latinoamericana 2016.
- Meschonnic, Henri: *Politique du rythme, politique du sujet*. Paris: Verdier 1995.
- Ollé, Carmen: *Noches de adrenalina*. Lima: Cuadernos del Hipocampo 1981.
- : «Prólogo». In: *Antología de la poesía peruana. Fuego abierto*, p. 5–26. Santiago: LOM 2008.
- Oviedo, José Miguel: «Prólogo». In: *Estos 13*, p. 9–25. Lima: Mosca Azul 1973.
- Ramírez Ruiz, Juan: *Un par de vueltas por la realidad*. Lima: Ediciones del Movimiento Hora Zero 1971.
- Ruiz Ortega, Gabriel: «Victoria Guerrero Peirano, poeta. La literatura solo es posible, en mi caso, si va al nervio». In: *Blog de Gabriel Ruiz Ortega* (2011). www.la-fortaleza-de-la-soledad.blogspot.com [Consultado el 12 de junio 2020].
- Varela, Blanca: «Presentación de *¿Por qué hacen tanto ruido?*». In: Mariela Dreyfus et al. (eds.): *Esta mística de relatar cosas sucias: Ensayos en torno a la obra de Carmen Ollé*, p. 73–74. Lima: Latinoamericana 2016.

Milena Rodríguez Gutiérrez

Poéticas del bolso. Las poetas cubanas: reflexiones metapoéticas en Carilda Oliver, Fina García Marruz, Reina María Rodríguez y Damaris Calderón

En su ensayo «El poema que no está», el uruguayo Eduardo Milán argumenta, desde la perspectiva del poeta, la necesidad de la metapoésía. Dice Milán citando a Pessoa-Caeiro: «O vento só fala do vento»,¹ y se pregunta: «Si el viento sólo habla del viento, ¿por qué un poema debe hablar de otra cosa?».² Pero expone también las reticencias que, desde su punto de vista, despierta la metapoésía:

Se soporta poco el poema que habla del poema, la poesía que habla de la poesía. La poesía todavía debe ser conductora de algo, servir al tema, situarse por debajo de lo que el lenguaje del poema dice. Cuando no es así, a eso que es de veras se le llama metapoésía. O sea: lo que habla de sí mismo está más allá de sí mismo. El metaviento, por ejemplo. El poema fue hecho para hablar de las cosas humanas. «Acostúmbrense a cantar / en cosas de jundamento», dice Martín Fierro. «Cosas de jundamento» son las cosas humanas. El poema como materialidad sigue siendo para el lector medio «fingimiento de cosas bellas / cubiertas y veladas / de muy hermosa cobertura», dice el Marqués de Santillana y repite dos veces la noción de cubrir.³

Y aún dirá Milán más adelante:

Poesía es lo que cubre la verdad como un velo de belleza. Y el poema en su materia no aparece en ese trato. Sigue sumergido debajo como lo que posibilita que aquello de arriba pueda ser dicho. Que el poema no aparezca es un pacto de seriedad con el oficio y un homenaje a la humanidad del lector. Es también un odio a la materialidad de la cosa. La cosa sería es la que no muestra su materia.⁴

1 Eduardo Milán: «El poema que no está». In: *Visión de cuatro poemas y el poema que no está*. Madrid: Libros de la Resistencia, p. 93.

2 *Ibid.*, p. 93.

3 *Ibid.*, p. 93.

4 *Ibid.*, p. 94.

Milena Rodríguez Gutiérrez, Universidad de Granada

Laura Scarano, una de las estudiosas de este «fenómeno autorreflexivo del discurso»,⁵ recuerda diversas definiciones del mismo; entre las que cita, puede tomarse la de Federico Peltzer:⁶ «el lenguaje del poema es, a la vez, un lenguaje sobre el lenguaje de la poesía y sobre lo concerniente a esta. ¿Qué hace el poeta en tal caso? Enuncia un programa estético, propone y realiza la creación mediante el poema mismo».⁷

Alex Morillo, siguiendo a Hugo Friedrich en su célebre ensayo, *Estructura de la lírica moderna*, ofrece también una definición de metapoésia cuando escribe:

[. . .] lo que encontramos en un texto metapoético es una inteligencia que forja una ficción muy particular desde una concientización que la induce a su desdoblamiento y a su extralimitación en pos de un conocimiento inédito sobre sí misma. Por esta razón, dicha ficción se empeña en desentrañar la relación entre la materialidad creada —la palabra como el punto de fijación pero también de fuga de la significación— y la materialidad que crea —una inteligencia en acto que arma y desarma imágenes y formas para hallar nuevas maneras de experimentar y pensar la poesía.⁸

El metapoema, tal como dice Milán, muestra su materia, habla, sin duda, como el viento, de sí mismo, y es un poema con una sobreabundancia de poesía. Pero, a pesar de la afirmación de Milán, no siempre el poema metapoético deja de hablar de otras cosas, deja de hablar de «cosas humanas». Al menos, eso es lo que pretendo mostrar en este artículo, referido, de manera específica, a cierta poesía, a ciertos poemas metapoéticos escritos por mujeres. Los poemas a los que voy a referirme tienen una característica peculiar: son poemas *metapoéticos* pero, al mismo tiempo, no lo son; es decir, no son estrictamente o, más bien, no son exclusivamente, poemas *sobre* la poesía (ninguno se titula, por ejemplo, «Arte poética»); son, diríamos, sobre todo, poemas *con* la poesía. Porque en ellos más que hablar de la poesía (aunque se hable de ella) se habla *con* ella, o, quizás mejor, desde ella, y, también, en estos textos, esa materialidad poética a la que alude Milán, no aparece *en bruto*, por así decirlo. Pero no exactamente porque se pretenda recu-

5 Laura Scarano: «Escribo que escribo: de la metapoésia a las autopoéticas». In: *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 2 (2017), p. 133.

6 Federico Peltzer citado en Laura Scarano: «Escribo», p. 136.

7 Otra definición es la que ofrece Leopoldo Sánchez Torre en su estudio *La poesía en el espejo del poema*, donde escribe: «[. . .] diremos que son metapoéticos todos aquellos textos poéticos en los que la reflexión sobre la poesía resulta ser el principio estructurador, esto es, aquellos poemas en que se tematiza la reflexión sobre la poesía» (Leopoldo Sánchez Torre: *La poesía en el espejo del poema: La práctica metapoética en al poesía española del siglo XX*. Oviedo: Departamento de Filología Española 1993, p. 85).

8 Alex Morillo: *La reinención moderna de la poesía peruana desde la conciencia metapoética* (Tesis de máster). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos 2017, p. 23.

brirla de humanidad, o se quiera hablar de «cosas de fundamento», sino porque esa materialidad no se concibe como algo abstracto, sino que se piensa *ya* mezclada con otros elementos; una materialidad, podríamos decir, *impura*.

Para estos poemas metapoéticos a los que aludo podría funcionar como modelo el de Alfonsina Storni titulado «Un lápiz», ese antisoneto —así los llamó Alfonsina⁹— que constituye, en mi opinión, un arte poética implícita. En ese texto, la voz poética, marcada como femenina, se refiere a ese lápiz pequeño y barato, comprado en una esquina por apenas 10 centavos; un lápiz que ella, «distráida», echa en el bolso.¹⁰ Un lápiz que es metonimia de la escritura y que va agitándose en su bolso y mezclándose en este con todo su contenido: «pañuelos, cartas, / reseca flores, tubos colorantes, / billetes, papeletas y turrone»,¹¹ mientras la urbana sujeto del poema se mueve, camina por las calles de la ciudad. Un lápiz que, al final del poema, queda definido con una contundente y sugestiva metáfora que da cuenta del poder de la escritura: «[. . .] iba mi bolso con su bomba adentro».¹²

«Un lápiz» pone así de manifiesto cierto rasgo de las metapoéticas, y poéticas, de mujeres: ese mezclar, eso que tal vez podríamos llamar, tomando como referencia este poema de Alfonsina Storni, las «poéticas del bolso». Parafraseando a Alfonsina Storni, podríamos decir de este tipo de poemas metapoéticos: «iba el poema con su poética adentro».

Cabe notar que estas que estoy denominando como «poéticas del bolso» son poéticas que parecen construirse mediante el método propuesto por María Zambrano en *Claros del bosque*, ese texto fundamental donde la filósofa española comienza la construcción de su «razón poética». En este texto, Zambrano da cuenta de la búsqueda de un método *otro*, un método opuesto al «método tradicional», ese que es «continuo» frente a una conciencia que, por el contrario, es «discontinua»;¹³ un método tradicional que «se refiere tan sólo al conocimiento objetivo»¹⁴ y donde el ser queda «desamparado».¹⁵ Frente a ese «método tradicional», Zambrano propone la utilización de un método «que se hiciese cargo de esta vida, al fin desamparada de la lógica»;¹⁶ «un método surgido de un «Incipit

⁹ En 1938 declaraba Alfonsina: «Antisonetos, me permití llamarlos en una colaboración que de otra serie del mismo talante publiqué hace poco en *La Nación* de Buenos Aires. La denominación puede discutirse; o no tomarse en cuenta.» (Alfonsina Storni: *Urbanas y modernas. Crónicas periodísticas de Alfonsina Storni*. Valencia: Barlin Libros, p. 177–178).

¹⁰ Alfonsina Storni: *Antología mayor*. Madrid: Hiperión 1997, p. 282.

¹¹ *Ibid.*, p. 282.

¹² *Ibid.*, p. 282.

¹³ María Zambrano: *Claros del bosque*. Madrid: Cátedra/Fundación María Zambrano 2011, p. 125.

¹⁴ *Ibid.*, p. 125.

¹⁵ *Ibid.*, p. 125.

¹⁶ *Ibid.*, p. 125.

Vita Nova»¹⁷ total, que despierte y se haga cargo de todas las zonas de la vida». ¹⁸ Un método, así, discontinuo, como la propia conciencia, como el ser.

Desde esta perspectiva, en la que Storni y Zambrano se cruzan, intento explorar poemas metapoéticos de autoras cubanas. En concreto, voy a detenerme en ciertos poemas de Carilda Oliver Labra (1922–2018), Fina García Marruz (1923), Reina María Rodríguez (1952) y Damaris Calderón (1967).

Los poemas a los que voy a acercarme utilizan modos diferentes de aproximación a la escritura poética, modos diversos de pensar y reflexionar sobre la poesía y el poema; a veces son monólogos; otras, diálogos con la propia poesía; en ocasiones, construcciones aparentemente poco hilvanadas.¹⁹ Pero, a mi juicio, en todos los casos puede identificarse en ellos esas que estoy llamando las «poéticas del bolso» y, también el empleo, para su construcción, de un método zambrano «discontinuo», donde caben, además de lo metapoético, «todas» o al menos muchas «zonas de la vida».

1 Un poema con un siglo y un país adentro: «Una mujer escribe este poema», de Carilda Oliver Labra

El poema de Carilda Oliver, titulado «Una mujer escribe este poema», forma parte de su libro *Desaparece el polvo* (1984). Más que un poema-bolso, este es casi un poema-país, un poema-vida, por todo lo que contiene. En este poema, donde imperan las minúsculas y la ausencia de signos de puntuación, asoman la avitaminosis, la cosmonáutica, la bayoneta, el obús, la trombosis coronaria, la bomba, los lentes de contacto, el dinero para el alquiler, la soledad, la preparación combativa, la tristeza, el crepúsculo, el derrame de sinovia, los frijoles que tardan en hervir, el divorcio, la alarma aérea, los niños que duermen en la cuna, el retrato del Che, la pólvora, el rimmel, el uranio, el cobalto, los sueños, la baraja. . . Todo

¹⁷ María Zambrano está aludiendo al célebre breviario de Dante, *Vita Nuova*, donde aparece esta frase.

¹⁸ María Zambrano: *Claros*, p. 125.

¹⁹ Merece la pena citar a Leopoldo Sánchez Torre, quien llama la atención sobre «la polisemia del prefijo griego *meta*», sobre el que escribe: «En origen, pertenecía a la categoría de los adverbios que podían funcionar también como preposiciones, y su sentido primario es «en medio de» que se desplazó posteriormente en varias direcciones: «entre», «detrás de», «a continuación», «por medio de», «junto a», «de acuerdo con», etc. La lógica ha adoptado un sentido desplazado de *meta*, que el griego expresaba con *peri*» (Leopoldo Sánchez Torre: *La poesía*, p. 20).

completamente mezclado en el poema. Pero la función de estos elementos, «cosas de fundamento», sin duda, no es la de re-cubrir la verdad del poema, como diría Milán, sino que, por el contrario, su función es la de des-velarla. Porque todos estos elementos están ahí para avisarnos, para mostrarnos, la dificultad, la casi imposibilidad que supone la escritura para ese sujeto poético femenino que, a pesar de todo, se empeña, insiste en escribir. Lo declara el poema desde su comienzo: «Una mujer escribe este poema / donde puede».²⁰ Y continúa:

[. . .] a cualquier hora de un día que no importa
 en el siglo de la avitaminosis
 y la cosmonáutica
 tristeza deseo no sabe qué
 esperando la bayoneta o el obús
 una mujer escribe este poema²¹

En el texto, la dificultad, la imposibilidad frente a la escritura poética procede de diversas «zonas de la vida», que parecen superponerse para impedir a la voz poética su trabajo y la posibilidad de realizar su vocación de escritora y poeta. Entre estas zonas destacan, sobre todo, dos. En primer lugar, la asociada a la condición femenina de quien escribe, que se muestra tanto en sus obligaciones sociales (la atención a la cocina, simbolizada a través de esos «frijoles» que «se han demorado en hervir»²² y en la necesaria crianza de los hijos, esos «niños que duermen en la cuna»²³), como en sus características psicológicas, dadas por esos complejos y a veces contradictorios rasgos que la constituyen («tristeza, deseo, no sabe qué»;²⁴ «fogosa, inalterable, arrepentida»;²⁵ «tonta como balada / «neurótica»;²⁶) y aquí vemos cómo la voz poética hace suyos estos rasgos culturalmente atribuidos a la mujer. En segundo lugar, estaría la zona determinada por el acontecer diario del país, donde rigen, simultáneamente, un ambiente bélico y/o militar (la bayoneta o el obús que se esperan, la bomba que podría sonar, la preparación combativa, la alarma aérea, el «no pasarán»²⁷) y la urgencia vital

20 Carilda Oliver Labra: *Error de magia*. La Habana: Letras Cubanas 2002, p. 197.

21 *Ibid.*, p. 197.

22 *Ibid.*, p. 198.

23 *Ibid.*, p. 198.

24 *Ibid.*, p. 197.

25 *Ibid.*, p. 197.

26 *Ibid.*, p. 198.

27 *Ibid.*, p. 198.

(la búsqueda del dinero, de los «quince pesos para el alquiler»²⁸).²⁹ Ambas zonas se mezclan en el texto e imponen su marca al sujeto poético femenino, como bien se manifiesta en esos tres espléndidos versos que sintetizan, de manera literal, la carga múltiple que lleva esta mujer poeta que intenta serlo en medio de circunstancias adversas: «cargada de ultimátum / de pólvora / de rimmel».³⁰

Otro rasgo, en este caso formal, que también supone la mezcla de elementos diferentes, es la presencia de distintas personas verbales en el poema. Así, aunque en el texto predomina la tercera persona, que aparece, fundamentalmente, en ese verso que se va reiterando, «una mujer escribe este poema», encontramos también la segunda («existes soledad»;³¹ «te juro que mañana presentaré el divorcio»;³²) o la primera del singular («creo en el corazón de Denise Darvall»;³³) o la primera del plural («caemos por turno frente a las estrellas»; «bailamos»;³⁴ «hemos ganado porque morimos muchas veces»;³⁵) o la segunda del plural («vean si no se han roto los lentes de contacto»;³⁶) y aún la tercera («no pasarán»³⁷).

Habría, por último, que detenerse en ese verso «Una mujer escribe este poema», que da título al poema y que se repite hasta ocho veces a lo largo del texto. Es este verso el que encarna, prácticamente en solitario, el nivel metapoético del poema, y resulta revelador en diversos sentidos. Por una parte, da cuenta de la insistencia y persistencia del sujeto poético en la escritura, a pesar de todos los obstáculos, mostrando, tal como afirma Bibiana Collado, que el yo del poema «sólo logra definirse a través de la escritura».³⁸ Asimismo, pienso que no debemos dejar de tener en cuenta el tiempo de ese verso, que es, también, el tiempo del poema; ese «escribe», que nos ubica en el presente. Es decir, el verso, y con este el poema, va dando cuenta de la propia escritura mientras esta transcurre, mientras esta se va construyendo. En ese sentido, ese verso sería equivalente a «Una mujer está escribiendo este poema». Se trata de un verso que constituye un enun-

28 Ibid., p. 197.

29 El poema está fechado en 1967 y recoge la realidad cubana de la época, marcada por lo militar y lo bélico; otro elemento epocal, presente en el poema de manera simbólica a través de un retrato, es la presencia de Ernesto Che Guevara, asesinado en Bolivia ese mismo año.

30 Carilda Oliver Labra: *Error*, p. 198.

31 Ibid., p. 197.

32 Ibid., p. 198.

33 Ibid., p. 198.

34 Ibid., p. 198.

35 Ibid., p. 198.

36 Ibid., p. 197.

37 Ibid., p. 198.

38 Bibiana Collado: «Promesa de transgresión: la femineidad encarnada de Carilda Oliver Labra». In: *Iberoamericana* 55 (2014), p. 71.

ciado performativo (Derrida), ese que, como ha estudiado Alex Morillo,³⁹ aparece en ciertos poemas metapoéticos; ese enunciado que, a diferencia del enunciado denotativo «supera la función fáctica y se muestra como la expresión que ejecuta una acción a través de las palabras, esto es, signa una circunstancia particular donde el decir revela un hacer que parece concretarse en ese mismo instante».⁴⁰ En este enunciado performativo resulta también esencial el adjetivo demostrativo *este*, que indica que es «este», y no otro, el poema que escribe «una mujer»; es decir, es al mismo poema que se va haciendo, que se va construyendo a lo largo de la propia escritura, al que se va refiriendo, una y otra vez, el verso. Por otro lado, y aunque pueda parecer contradictorio, este verso termina convirtiendo, sin embargo, esas zonas *otras* de la vida en elementos involuntarios, pero necesarios, de la metapoésía, porque son esas zonas *otras* de la vida las que constituyen finalmente, y valga la aparente paradoja, el poema metapoético de la sujeto que escribe. Así, ese «no hay tiempo para la poesía»,⁴¹ que leemos en otro de los versos, a la vez que des-vela la existencia del no-tiempo para escribir, des-vela también lo que la poesía, la escritura, y la poeta que escribe, pueden hacer, a pesar de todo, con ese no-tiempo. Veamos el final del poema:

[. . .] una mujer escribe este poema
 cargada de ultimátum,
 de pólvora
 de rimmel
 verde contemporánea lela
 entre el uranio
 y
 el cobalto
 trébol de la esperanza
 convaleciente de amor
 tramposa hasta el éxtasis
 tonta como balada
 neurótica
 metiendo sueños en una alcancía
 ninfa del trauma
 novia de los cuchillos
 jugando a no perder la luz en el último tute
 una mujer escribe este poema.⁴²

39 Morillo toma como referencia el artículo de Jacques Derrida: «Firma, acontecimiento, contexto» (en *Márgenes de la filosofía*, trad. de Carmen Fernández Marín. Madrid: Cátedra 2006).

40 Alex Morillo: *La reinención*, p. 65.

41 Carilda Oliver Labra: *Error*, p. 198.

42 *Ibid.*, 198–199.

2 La poesía como desciframiento y deseo por venir: Fina García Marruz y el Jardín perdido y recuperado

El poema de Fina García Marruz, «El jardín», se incluye en su libro *Visitaciones* (1970). Tal vez sea este, de los elegidos, el poema que propone, en su sentido más literal, un diálogo con la poesía. Aquí, la voz poética se dirige a la poesía a través de una segunda persona, de un *tú* con el que se habla a lo largo del texto. «Tantas palabras / de otros, ay, haciéndome olvidar / tanto silencio tuyo!»,⁴³ se le dice a la poesía. Como ocurre en numerosas ocasiones en sus versos, Fina parece partir aquí, y reescribir, a José Martí.⁴⁴ Pienso, por ejemplo, en el último poema, el XLVI, de los *Versos sencillos*, donde el sujeto poético dialoga con el verso, y donde este es «amigo», «amoroso compañero», «aquel que nunca me deja»;⁴⁵ se trata de ese poema con sugestivo final, donde el héroe y revolucionario se reivindica, sobre todas las cosas, como poeta:

¡Verso, nos hablan de un Dios
A donde van los difuntos:
Verso, o nos condenan juntos,
O nos salvamos los dos!⁴⁶

Es decir, Martí asume una absoluta radicalidad poética: después de la muerte, el verso y él, él y el verso, irán juntos, del brazo; lo cual equivale a decir que Martí quiere ser pensado, y recordado, como poeta o, en caso contrario, no ser recordado. Se trata de un poema metapoético, pero también, podría decirse, *meta-martiano*: Martí hablando y concibiendo al propio Martí y haciéndolo, ante todo, como poeta.

La radicalidad poética de Fina es diferente a la de Martí; es, podríamos decir, una radicalidad *otra*. Así, en su diálogo con la poesía, lo que se pretende no es reivindicar la condición de poeta de la hablante lírica, o tal vez sí, pero esa reivindicación vendría, en todo caso, por añadidura. En concreto, su texto pone de manifiesto la elección de esta hablante, que propone la superioridad del mundo

⁴³ Fina García Marruz: *El instante raro. (Antología poética)*. Valencia: Pre-Textos 2010, p. 228.

⁴⁴ Sobre las cercanías e intertextualidades martianas que aparecen en la obra de Fina García Marruz, puede consultarse el excelente artículo de Luisa Campuzano «José Martí en la poesía de Fina García Marruz». (En : *Casa de las Américas* 198 (1996), p. 96–97).

⁴⁵ José Martí: *Ismaelillo. Versos libres. Versos sencillos*. Madrid: Cátedra 2001, p. 211.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 211.

poético, del mundo que la poesía construye (mundo por venir, mundo de una realidad *otra*), frente a la propia realidad, ese mundo ya descifrado, como sin misterio, y visto, sin embargo, o por eso mismo, como una realidad-en falta. Escribe, así, Fina:

Qué faltaba
al mar, que hallaba siempre en mi memoria
el mar mejor, el tuyo, poesía
posesión y deseo y remembranza?⁴⁷

«Deseo y remembranza»; dos sustantivos con los que se define a la poesía: lo que se añora y lo que se sueña; es decir, lo que no es. Y merece la pena recordar ese texto fundamental de Fina, «Hablar de la poesía», su *ars poetica* en prosa, su reflexión sobre la poesía por antonomasia, que podemos pensar como complemento de «El jardín». Se dice al comienzo de «Hablar de la poesía»: «Lo primero fue descubrir una oquedad: algo faltaba, sencillamente».⁴⁸ Es, así, la falta, la oquedad, la que da lugar, la que origina y propicia la poesía. Poco después aparece el mar también en ese texto, sobre el que escribe: «El mar que tenía delante de los ojos era sólo aquel mar. En el misterioso deseo, en la nostalgia imprecisa, sentía una mayor intensidad de presencia. El mar en un verso de Keats se acercaba más a aquel mar total, bramador como el deseo o la esperanza».⁴⁹ Es decir, como en el «El jardín», el mar de la poesía vuelve a ser un mar «mejor», el mar total.

Más adelante, en el poema, leemos:

Qué faltaba a la tarde, a las estrellas?
Quién me quitó la sal de los maternos
labios, que los más bellos horizontes
me parecieron pobres, con la enorme
limitación de ser sólo presentes,
cortados del ayer y del mañana?⁵⁰

La realidad parece pobre, se vuelve pobre, ante la potencialidad, ante el horizonte que ofrece el universo poético; un modo de percibir que nos recuerda a Heidegger y su afirmación sobre el arte: «[. . .] lo que el arte instaura nunca se

⁴⁷ Fina García Marruz: *El instante*, p. 228.

⁴⁸ Fina García Marruz: «Hablar de la poesía». In: *Hablar de la poesía*. La Habana: Letras Cubanas 1986, p. 433.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 433.

⁵⁰ Fina García Marruz: *El instante*, p. 228.

compensa ni se suple con lo existente disponible».⁵¹ Se trata, sin embargo, de un universo frágil. Un horizonte que no es visto como un amigo, como hará Martí, sino como algo lejano, oscuro, indescifrable; la poesía es, así, «casual encuentro», «palabras que no fueron palabras»:

Esa huella he buscado en ti, poesía,
 paraje oscuro con la luz al fondo,
 casual encuentro, tarde lloviznada,
 y palabras que no fueron palabras,
 sentidos que descifro todavía.⁵²

La poesía, así, como aquello que se sigue buscando, aquello que aún no se sabe, la oscuridad con luz: «paraje oscuro con la luz al fondo» y, también, «sentidos que descifro todavía». Y al final, aparece, en su plenitud, la mezcla que, en este caso, y como suele ocurrir a menudo en la poesía de Fina, remite al ámbito religioso y católico: la poesía, ese mundo aún por descifrar, ese mundo por-venir, es, en última instancia, el Jardín del Padre, abandonado, que se convierte, gracias a la poesía, en paraíso recuperado; su encuentro supone, por fin, la vuelta a casa, o más bien, a Casa. Aunque habría que recordar también que el jardín, según Foucault, es una heterotopía; uno de cuyos rasgos fundamentales es «yuxtaponer en un solo lugar real múltiples espacios, múltiples emplazamientos que son en sí mismos incompatibles».⁵³ Y recuerda Foucault que el jardín, «creación asombrosa ya milenaria, tenía en Oriente significaciones muy profundas y como superpuestas», y que el jardín tradicional de los persas «era un espacio sagrado que debía reunir, en el interior de su rectángulo, cuatro partes que representaban las cuatro partes del mundo». Y termina definiendo el jardín con las siguientes palabras:

El jardín es una alfombra donde el mundo entero realiza su perfección simbólica, y la alfombra, una especie de jardín móvil a través del espacio. El jardín es la parcela más pequeña del mundo y es por otro lado la totalidad del mundo. El jardín es, desde el fondo de la Antigüedad, una especie de heterotopía feliz y universalizante.⁵⁴

51 Martin Heidegger: «El origen de la obra de arte». En *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica 1998, p. 115.

52 Fina García Marruz: *El instante*, p. 229.

53 Michel Foucault: «De los espacios otros». Conferencia dictada en el Cercle des études architecturales, 14 de marzo de 1967. In: *Architecture, Mouvement, Continuité* 5, octubre, 1984. http://yoochel.org/wp-content/uploads/2011/03/foucault_de-los-espacios-otros.pdf [Consultado el 8 de octubre 2020].

54 Ibid.

Si el poema de Carilda era un poema-país, un poema-siglo, el de Fina es un poema-jardín, que equivale a decir, si atendemos a Foucault, un poema-mundo; es decir, un espacio, el espacio casi por excelencia, de la mezcla, de la totalidad. Desde esta visión foucaultiana, este poema-jardín de Fina sería entonces, también, como un bolso, un gran bolso, que de tanto contener, contiene, nada más y nada menos, que el mundo. En esa metáfora o espacio final estaría también contenido, de manera implícita, el método zambrano discontinuo, pues en ese poema-jardín, o en ese jardín que es la poesía, deben caber, caben, sin duda, «todas» las zonas de la vida. Leamos los últimos versos del poema:

A mi pobreza acudes. Ya me bastas.
Y no deseo más. Miro las ramas
semidesnudas. Imperceptibles tiemblan.
Los troncos en la luz, el breve pájaro

picoteando. Es el inmenso, abandonado
jardín del Padre. Y aquí estamos,
para no irnos, con las vestiduras
rotas del viaje, pero, al fin, en Casa!⁵⁵

3 Reina María Rodríguez: «La isla de Wight» o el desdoblamiento del yo y la *otra* que escribe

«La isla de Wight», de Reina María Rodríguez, es el tercer texto al que propongo aproximarnos. Incluido en *La foto del invernadero* (1998), se trata de un poema-monólogo, aparentemente; escrito en minúsculas, como el de Carilda, aunque con algunos signos de puntuación, puntos y seguido; un rasgo que aparece con frecuencia en la escritura de la autora.⁵⁶ Tanto el poema de Reina María como el de Damaris Calderón, revelan, a través de distintos elementos, su estatuto radicalmente contemporáneo. En «La isla de Wight», las reflexiones sobre el ser —un ser que se va mostrando como discontinuo, como desamparado, a lo largo del poema—, enunciadas por un sujeto marcado como femenino, se van alternando

⁵⁵ Fina García Marruz: *El instante*, p. 230.

⁵⁶ En *La foto del invernadero* todos los poemas utilizan este recurso: una minúscula que abre el poema, o la prosa poética —que también aparece en este libro—, una frase que se cierra con un punto y seguido, y otra que sigue a continuación y que empieza nuevamente con una minúscula. Así, por ejemplo, en el comienzo del poema «-al menos, así lo veía a contra luz-», donde leemos: «he prendido sobre la foto una tachuela roja. / -sobre la foto famosa y legendaria» (Reina María Rodríguez: *La foto del invernadero*. La Habana: Letras Cubanas, p. 17).

con las reflexiones en torno al poema y a la poesía. La instancia existencial y la instancia poética se hallan así dentro del poema:

yo era como aquella chica de la isla de Wight
 —el poema no estaba terminado
 era el centro del poema lo que nunca estaba terminado—
 ella había buscado
 desesperadamente
 ese indicio de la arboladura.
 había buscado. . .
 hasta no tener respuestas ni preguntas [. . .]⁵⁷

Como ocurre en el de Carilda, el poema contiene también varias personas del verbo, en concreto, la primera y la tercera del singular; el *yo* y el *ella*, pero, en este caso, se trata de un *yo* que se va desdoblado. Es decir, aparece aquí ese estatuto «doppelgänger» propio de la metapoética, que al decir de Romano Sued, «parodia, replica, discute o refirma el discurso «principal» de los textos».⁵⁸

La aparición de la tercera persona, ese *ella*, tiene así un efecto de extrañamiento en el poema: el *yo* se distancia de sí mismo y se mira, se autoexamina, se autoanaliza, de manera rimbaudiana, como si fuera *otro*, u *otra*. *Je est un autre*, había dicho Rimbaud; *Yo es otra*, parece decirnos aquí Reina María. (¿Significarán lo mismo, por cierto, el *otro* y la *otra*?). Y esa *otra* es precisamente la que sabe, la que mira y analiza al desamparado *yo* al que convierte en *ella*: «ella había buscado / desesperadamente / ese indicio de la arboladura. / había buscado hasta no tener respuestas ni preguntas».⁵⁹

Al comienzo del poema, tal como se aprecia en el fragmento anterior, las reflexiones metapoéticas van surgiendo a modo de acotaciones, como en un registro paralelo al transcurrir del que parece ser el asunto principal, los asuntos del ser. La función de esas acotaciones-reflexiones es, pues, la de intentar ordenar

57 Reina María Rodríguez: *La foto*, p. 12.

58 Susana Romano Sued: «Metapoéticas». En Susana Romano Sued, Agustín Berti y Tomás Vera: *Exposiciones. Metapoéticas de literatura argentina: Martínez Estrada-Lamborghini-Saer-Tizón*. Córdoba: El Emporio; Epoké 2011, p. 15.

59 Recordemos que, como señala Ángel Rama destacando los descubrimientos de Rimbaud y de Martí en torno a la otredad subjetiva, «habría dos fuentes separadas del actuar y del conocer, un «yo» y un «otro». Este último no solo sabe más sino que registra la existencia de las «leyes» rectoras, muy por encima de lo que puede percibir la subjetividad personal, vista como reducida y escasamente poderosa» (Ángel Rama: «José Martí en el eje de la modernización poética: Whitman, Lautréamont, Rimbaud». In: *Martí, modernidad y latinoamericanismo*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho 2015, p. 218–219).

la discontinuidad del ser. Ante la percepción de la discontinuidad del ser, de su fractura (el yo «que se agrieta») el poema se ofrece así como una posibilidad de orden, como puede verse en este otro fragmento:

[. . .] se que esa mentira que ha buscado
 obtiene algún sentido al derretirse
 en sus ojos oscuros. ha buscado el abrupto sentido del sentir
 que la rodea.
 (un poema es lo justo, lo exacto, lo irrepetible
 dentro del caos que uno intenta ordenar y ser) [. . .]⁶⁰

Hacia la mitad del poema, sin embargo, esos dos registros empiezan a confluir, gracias a la *otra*, que se ha ido situando, desde el comienzo, como hemos dicho, lejos, distanciada del yo, pero, simultáneamente, cada vez más cerca del poema y de la escritura; y es que es esa *otra*, más que el yo, quien parece saber de la escritura; es, incluso, esa *otra* quien parece estar escribiendo el poema; es decir, como diría Romano Sued, esa otra estaría «refirmando» el poema. Y cabe traer aquí las palabras de Ángel Rama sobre Rimbaud y Whitman y sus hallazgos sobre el papel del *otro* en la escritura, en la poesía:

En el momento correspondiente a los modernizadores, se percibe la génesis espontánea de la poesía en el psiquismo bajo la mirada atenta de un yo; este, merced a un subrepticio desdoblamiento, deviene un testigo, en el mejor de los casos un colaborador experto, de una operación creadora que realiza dentro del psiquismo un extraño, un autre cuya denominación es difícil y escurridiza, porque ya puede ser un paralelo del «yo» consciente y entonces es posible de ser encajado en una dicotomía tradicional, mediante reacomodación de sus términos, designándolo con el nombre de «alma», ya puede percibirse que es el «yo» terrenal, no metafísico, que se ha enajenado en otro.⁶¹

Y sigue diciendo Rama: «[. . .] el fenómeno es autocontemplado por el escritor, con inquietud y perplejidad, sin lograr despejar su significación pero comprobando su existencia».⁶²

«La isla de Wight» es, así, una constatación de ese fenómeno de la escritura extrañada, enajenada, realizada por un *otro-otra*; una *otra* que, como decíamos, es la que está verdaderamente cerca del poema, es quien escribe, quien «refirma» el poema. Sin embargo, hay en este texto una inversión en los papeles, porque no es el yo quien contempla, extrañado, a esa *otra*; es la *otra*, insistimos, la que habla, la que contempla al yo como si este fuera un extraño:

⁶⁰ Reina María Rodríguez: *La foto*, p. 12.

⁶¹ Ángel Rama: «José Martí», p. 212.

⁶² *Ibid.*, p. 212.

[. . .] despojada del poema y de mí
 va buscando con su pasión de perseguir
 la dualidad. ha perdido, ha buscado.
 ha contrapuesto animales antagónicos que han venido a morir
 bajo mi aparente neutralidad de especie,
 un gato, un pez, un pájaro. . . sólo provocaciones.⁶³

Antes de llegar al final, de repente, de manera inesperada, entre el yo y el *ella* surge la segunda persona; un *tú* fugaz; la *otra* parece de pronto acercarse, hablarle al yo: «—te digo que los mires— / para hallar otra cosa entre esa línea demoledora de las formas / que chocan al sentir su resonancia».⁶⁴ La *otra* le habla al yo y alude también a la escritura, a la necesidad de estar *en ella*. Es a partir de este momento y ya en los últimos versos en que empieza a producirse la mezcla de los dos registros, el ser y la escritura y, llamativamente, también el acercamiento, la fusión entre el yo y la *otra*. El ser y el poema se mezclan, se juntan, confluyen, al mismo tiempo en que confluyen el yo y su otra. Aunque comienzan con ese verso-estribillo que se reitera a lo largo del texto, «yo era como aquella chica de la isla de Wight»,⁶⁵ esos últimos versos parecen así ser enunciados ya no por esa *otra* sino por el yo, que está dispuesta al encuentro, que percibe que puede realizarse a través del poema, de la escritura, y aún de su falta, de sus tachaduras. El encuentro con el ser, el encuentro con la otredad que somos, parece decirnos Reina María, puede producirse, se produce, a través de la escritura del poema, y no sólo de lo que esta consigue en un sentido positivo, sino, quizás, todavía más, de aquello que no se consigue; es decir, a través de ese resto, o residuo, que son sus tachaduras. La materialidad del poema, sus tachaduras, sus borrones, suponen así el acceso a esa «otra zona» zambraniana de la vida. Y, asimismo, el peso que aquí tiene la materialidad, el residuo, hace que en este poema se verifique la idea de Guillermo Sucre sobre la poesía contemporánea, que le hace distinguir el «obrar» de la «Obra» y escribir: «Toda obra es anti-obra en la medida [. . .] en que no es, no puede ser, la Obra. El absoluto de la poesía reside en una imposibilidad que, sin embargo, se vuelve una continua posibilidad: el poema nunca está *hecho* sino perpetuamente *haciéndose* (¿y, por ello mismo, *deshaciéndose*?).⁶⁶ «La isla de Wight» es, también, eso, un poema que exhibe «el obrar»

⁶³ Reina María Rodríguez: *La foto*, p. 13.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 13.

⁶⁶ Guillermo Sucre: *La máscara, la transparencia*. México: Fondo de Cultura Económica 2001, p. 229.

y su distancia con la Obra; un texto que está, continuamente, haciéndose, o des-haciéndose:

yo era como aquella chica de la isla de Wight
 había buscado en lo advenedizo
 la fuga y la permanencia de lo fijo y me hallo
 dispuesta a compartir con ella a través de las tachaduras
 si el poema había existido alguna vez materialmente
 si había sido escrito ese papel
 para conservar el lugar de una espera.⁶⁷

4 Damaris Calderón: «Mis 5 malditos minutos». La vocación poética y el uppercut en el estómago

En este último apartado vamos a detenernos en la propuesta de Damaris Calderón, la de su poema «Mis 5 malditos minutos», incluido en su libro *Las pulsaciones de la derrota* (2013). Este poema indaga en el sentido de la escritura, indaga en torno a por qué se escribe y en torno a lo que se está dispuesto a hacer por esa vocación de poeta, de artista. Como suele ocurrir en la poesía de Damaris, la ironía y la violencia son protagonistas en estos versos.

Desde su título, el poema establece una continua relación de intertextualidad con Charles Bukowski; el título y el exergo con el que el poema comienza están tomados del poema de Bukowski «La muerte se está fumando mis cigarrillos». El verso de Bukowski, «Mis 5 malditos minutos», va a convertirse en *leitmotiv* y en contrapunto irónico en el texto de Calderón. El poema de Bukowski es también, a su modo, al modo del poeta maldito que fue, un poema metapoético, como el de Damaris. El escritor norteamericano reivindica la poesía y el sentido de la escritura: «5 malditos minutos», por los que se está dispuesto, por los que se pasa, incluso, hambre; «5 malditos minutos» que valen mucho más que el dinero o la fama; «[. . .] 5 malditos minutos / 5 horas, / 5 días»⁶⁸ para poder «[. . .] escribir la palabra / justa»⁶⁹ y burlar, así, a la muerte. La fugacidad de la vida contrarrestada por el sentido que se le da, determinado por la escritura, por el

⁶⁷ Reina María Rodríguez: *La foto*, p. 13.

⁶⁸ Charles Bukowski: *La muerte se está fumando mis cigarrillos (últimos poemas)*. Santiago de Chile: Bajo el Volcán 1996, p. 61.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 61.

arte, por el propio hecho de escribir. Pero si en el poema de Bukowski el sujeto poético elige el arte, «su» arte, y junto a este el hambre, en una actitud de rebeldía, despreciando la «fábrica de producción», la «tienda de departamentos»,⁷⁰ previstos como destino en la sociedad utilitarista, en el de Calderón, por el contrario, el sujeto poético, marcado como femenino («yo misma»), sugiere haber evitado el hambre mediante la beca Guggenheim; es decir, entrando a formar parte, ella misma, del entramado utilitarista, mercantil, que gira en torno al arte. En contraste con el de Bukowski, el sujeto poético femenino de Calderón no elige, decíamos, pasar hambre por su arte: se coloca allí, *doblandose*, se expone en esa nueva «tienda de departamentos» del arte, a pesar, incluso, de despreciar, según dice, «a Simon y a Peggy Guggenheim»,⁷¹ convirtiéndose en parte de ese «museo de arte de mascotas». ⁷² Por cierto que la perspectiva, la mirada de este sujeto poético de Calderón sobre el museo Guggenheim recuerda a la de Baudrillard ante el Beaubourg —antecedente del Pompidou—: «hipermercado» de la cultura que muestra «la hiperrealidad de la mercancía»,⁷³ donde el objeto artístico circula de manera «acelerada»;⁷⁴ un museo que es así «proceso de simulación ininterrumpido»,⁷⁵ con la función de «producir masa»;⁷⁶ un museo de «cultura fetichizada». ⁷⁷ Sin embargo, en medio de esa especie de simulación, de brillo falso, la palabra poética, «su arte», se impone, se abre paso, tal como transmite, con gran intensidad, ese verso de una única palabra solitaria, ese verso con un único verbo conjugado en primera persona: «escribí». ⁷⁸ Verso, así, de una «intransitividad radical», en el sentido en que dijera Foucault. ⁷⁹ Un verbo que no necesita com-

70 Ibid., p. 61.

71 Damaris Calderón: *Las pulsaciones de la derrota*. Santiago de Chile: LOM 2013, p. 68.

72 Ibid., p. 68.

73 Jean Baudrillard: *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós 1978, p. 89.

74 Ibid., p. 90.

75 Ibid., p. 89.

76 Ibid., p. 89.

77 Ibid., p. 92. La presencia metaliteraria de la beca Guggenheim en el poema y el supuesto efecto perturbador de la obtención de dicha beca en la propia escritura nos hace recordar el poema de Tamara Kamenszain titulado «La novela de la poesía», cuya tercera parte se inicia con los versos: «Cuando ganó la beca Guggenheim / para escribir *La novela luminosa* / Mario Levrero empezó escribiendo «El diario de la beca» / para no escribir *La novela luminosa*.» (Tamara Kamenszain: *La novela de la poesía. Poesía reunida*, ed. Violeta Kesselman, pról. Enrique Foffani. Buenos Aires: Adriana Hidalgo 2012, p. 391). Es probable que el poema de Calderón establezca también una relación de intertextualidad con este de Kamenszain, incluido en su *Poesía reunida*, publicada en 2012, es decir, un año antes que *Las pulsaciones de la derrota*.

78 Damaris Calderón: *Las pulsaciones*, p. 68.

79 Al hablar de la literatura del siglo XX, fundamentalmente de la segunda mitad, dice Foucault: «[. . .] la literatura se distingue cada vez más del discurso de ideas y se encierra en una in-

plemento directo para expresar su sentido sino que, al contrario, precisamente porque no hay un complemento directo acompañándolo expresa su significado con mayor fuerza; fuerza que se intensifica con esos blancos que siguen al verbo en la misma línea y al comienzo del verso siguiente y con el complemento circunstancial de lugar implícito: *escribí* en medio de ese «museo de mascotas». Como el «escribe» de Carilda, el «escribí» de Damaris es esencial en el poema. Si en el de Carilda, el verbo *escribir* conjugado en presente y en tercera persona daba su pleno sentido al poema e incluso lo iba *haciendo*, en el de Damaris, el mismo verbo, conjugado en pasado y en primera persona, constituye también su núcleo que, en este caso, es revelación de la vocación de poeta de la sujeto hablante; no, así, un escribir «como (se) puede» en medio de los obstáculos, que diría Carilda, sino un «pude escribir» con autenticidad, pude *escribir* a pesar de todo, incluso allí, en medio del brillo del simulacro del arte. En este momento, la escritura, la palabra, se convierten, finalmente, en acto de rebeldía, que termina igualando a esta sujeto poético —aunque se produzca en un movimiento posterior, en un movimiento en cierto modo inverso—, con el de Bukowski; en una rebeldía *otra* que consiste no en renunciar, en principio, a la «tienda de departamentos», sino en entrar en ella, y escribir en medio de ella, en medio de ese «museo de arte de mascotas», mientras esta escritura, a la vez, delata la máscara y denuncia, simultáneamente, lo que esta «tienda», lo que este «museo» es.

La escritura, el acto de escribir, devuelve a la sujeto hablante su sentido, en su significado sobreabundante, polisémico, que abarca la materia y el alimento («el hueso / arrancado a la noche»), el «deseo» y también el propio cuerpo («el cuerpo humeante», «un uppercut al estómago»)⁸⁰ Habría acaso que detenerse en uno de estos sentidos, el del uppercut, que es ese golpe del boxeo que se da en la pelea cuerpo a cuerpo, de abajo a arriba.⁸¹ Un verso que continúa afianzando el diálogo con Bukowski de manera metonímica, en su remisión al estómago, el órgano por excelencia del hambre; en el poema de Damaris, la escritura termina repercutiendo así en el mismo órgano corporal, aunque no sea a consecuencia del hambre que el hecho de dedicarse a esta puede suponer, sino del brusco, impactante golpe en el estómago que ella misma constituye cuando es auténtica. Ese «uppercut en el estómago» es un signo de violencia, de esa violencia que

transitividad radical» (Michel Foucault: *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI 1968, p. 294).

⁸⁰ Damaris Calderón: *Las pulsaciones*, p. 68.

⁸¹ Llamativamente, Yoandy Cabrera se ha referido a la escritura de Damaris con la siguiente frase: «Como en un gimnasio, las palabras desnudas entrenan sus cuerpos sudorosos y vitales». (Yoandy Cabrera: «Damaris Calderón: el doloroso arte de rumiar palabras». In: Damaris Calderón: *El infierno otra vez*. La Habana: Unión 2010, p. 20).

suele aparecer en los poemas de Damaris Calderón; una violencia que, en este caso, trasciende la del poema de Bukowski y revela además la dimensión residual de eso *otro*, ese resto que queda en la escritura después de la palabra y que muy bien expresa Roland Barthes: «La escritura misma [. . .] es violenta. Es justamente lo que hay de violencia en la escritura lo que la separa de la palabra, lo que revela en ella la fuerza de inscripción, la añadidura de un trazo irreversible».⁸²

Al final del poema hace su aparición la muerte. Esa «nena», que se «fumaba» los cigarros del sujeto poético en el poema del autor de *Factotum* y se paseaba por sus versos a lo largo del texto, tiene en el poema de Calderón una presencia más discreta y abstracta, sin personificación como mujer («Y la muerte me alcanzará de todos modos»⁸³), aunque no menos decisiva. De hecho, podemos decir que la muerte en el poema de Damaris revela su condición de «catástrofe», condición a la que se ha referido Francine Masiello; porque es precisamente esa catástrofe mayor que es la muerte, o la conciencia de su existencia, la que otorga su mayor sentido a la escritura y la que hace que el propio cuerpo sea una superficie privilegiada para sentir, o *escribir*, sus efectos. Como escribe Masiello: «[. . .] la literatura trabaja la coyuntura entre la vida y la muerte: en los bordes de la crisis, el cuerpo se convierte en la superficie que muestra las marcas de este «evento»».⁸⁴ Junto a la muerte, están también, en el poema de Calderón, esos otros «eventos» *catastróficos* de distinto orden: el miedo, el frío, la soledad. Ellos, también, justifican la escritura. El poema termina reivindicando así la escritura y su sentido, un sentido profundo, que vuelve a colocar al sujeto poético del poema de Calderón al lado del de Bukowski, porque se escribe, según se dice al final del poema: «No para calentarse al fuego mendigo»; es decir, no para poder entrar en «tiendas de departamento», o en los «museos de arte de mascota»; no para abrigarse y estar a salvo y dejar de pasar hambre, sino, al contrario, «para arder en el pozo solo, / que asciende de lo hondo a lo hondo, sin raíz». Una defensa de la poesía y del ser-poeta por encima de todo, durante esa frágil, corta, maldita representación que es la vida. Y aquí, una vez más, la escritura remite al cuerpo, con ese verbo que lo representa, ese *arder*: la escritura, la poesía se convierten en signo de un fuego *otro*, diferente y opuesto al fuego «mendigo»; un fuego que no protege de la soledad, del miedo; un fuego que, sin embargo, se inscribe, se escribe, en el cuerpo y lo hace, como todo fuego verdadero, arder.

82 Roland Barthes: «La escritura del suceso». In: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós 1994, p. 193–194.

83 Damaris Calderón: *Las pulsaciones*, p. 68.

84 Francine Masiello: «Cuerpo y catástrofe». In: *El cuerpo de la voz (poesía, ética y cultura)*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo 2013, p. 264.

Junto al poema de Carilda Oliver, es quizás este de Damaris el que mejor nos acerca la metáfora del bolso de Alfonsina; un bolso que es, también aquí, la propia vida; ese sitio donde entran, donde caen y se mezclan, el arte, el hambre, Bukowsky, Simon y Peggy Guggenheim y su museo con sus colecciones de «mascotas», la propia artista y esa beca que tuvo allí, a la que se alude sin nombrarla explícitamente; la muerte que acecha, la soledad, el miedo, el cuerpo; y allí, en medio, el lápiz, es decir, la poética, ese «escribí», la «bomba adentro», la poesía, la escritura. Un bolso construido con el método zambraniano, donde el sujeto poético queda desamparado, desprotegido ante ese fuego *otro*, antilógico, que es la escritura de la poesía, que no abriga ni protege, pero que, sin embargo, arde. Veamos, para terminar, el poema de Damaris Calderón:

*Por mi arte pasé hambre.
Pasé hambre mis cinco malditos minutos*
Bukowski

Doblándome
(literalmente)
como el insecto que carga una hoja
el doble de su peso
despreciando a Simon y a Peggy Guggenheim
y a su colección de perros
y a su colección de cuadros
y a su museo de arte de mascotas
de la que yo misma entré a formar parte,
escribí.

Y la palabra fue el hueso
arrancado a la noche
el cuerpo humeante el deseo
un uppercut al estómago.
Y la muerte me alcanzará de todos modos.

De verdad hace miedo y frío y soledad
y tal vez por todo eso uno escribe.
No para calentarse al fuego mendigo
sino para arder en el pozo solo,
que asciende de lo hondo a lo hondo, sin raíz.⁸⁵

85 Damaris Calderón: *Las pulsaciones*, p. 68–69.

Bibliografía

- Barthes, Roland: «La escritura del suceso». In: *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y de la escritura*, trad. C. Fernández Medrano, p. 189–195. Barcelona: Paidós 1994.
- Baudrillard, Jean: *Cultura y simulacro*, trad. Pedro Rovira. Barcelona: Kairós 1978.
- Bukowski, Charles: *La muerte se está fumando mis cigarros (últimos poemas)*, trad. y sel. Yanko González y Pedro A. Araya. Santiago de Chile: Bajo el Volcán 1996.
- Cabrera, Yoandy: «Damaris Calderón: el doloroso acto de rumiar palabras». In: Damaris Calderón: *El infierno otra vez*, p. 5–21. La Habana: Unión 2010.
- Calderón, Damaris: *Las pulsaciones de la derrota*. Santiago de Chile: LOM 2013.
- Campuzano, Luísa: «José Martí en la poesía de Fina García Marruz». In: *Casa de las Américas* 198 (1996), p. 96–97.
- Collado, Bibiana: «Promesa de transgresión: la feminidad encarnada de Carilda Oliver Labra». In: *Iberoamericana* 55 (2014), p. 49–74.
- Foucault, Michel: *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, trad. Elsa Cecilia Frost. Buenos Aires: Siglo XXI 1968.
- : «De los espacios otros», trad. Pablo Blitstein y Tadeo Lima [Des espaces autres]. Conferencia dictada en el Cercle des études architecturales, 14 de marzo de 1967. In: *Architecture, Mouvement, Continuité* 5, octubre, 1984. http://yoochel.org/wp-content/uploads/2011/03/foucault_de-los-espacios-otros.pdf [Consultado el 8 de octubre 2020].
- García Marruz, Fina: «Hablar de la poesía». In: *Hablar de la poesía*, p. 433–441. La Habana: Letras Cubanas 1986.
- : *El instante raro. (Antología poética)*, ed. e intr. Milena Rodríguez Gutiérrez. Valencia: Pre-Textos 2010.
- Heidegger, Martin: «El origen de la obra de arte». In: *Arte y poesía*, trad. y pról. Samuel Ramos, p. 35–123. México: Fondo de Cultura Económica 1988.
- Kamenszain, Tamara: *La novela de la poesía. Poesía reunida*, ed. Violeta Kesselman, pról. Enrique Foffani. Buenos Aires: Adriana Hidalgo 2012.
- Martí, José: *Ismaelillo. Versos libres. Versos sencillos*, ed. Ivan A. Schulman. Madrid: Cátedra 2001.
- Massiello, Francine: «Cuerpo y catástrofe». In: *El cuerpo de la voz (poesía, ética y cultura)*, p. 255–272. Buenos Aires: Beatriz Viterbo 2013.
- Milán, Eduardo: «El poema que no está». In: *Visión de cuatro poemas y el poema que no está*, p. 87–106. Madrid: Libros de la Resistencia 2016.
- Morillo, Alex: *La reinención moderna de la poesía peruana desde la conciencia metapoética* (Tesis de Máster). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos 2017.
- Oliver Labra, Carilda: *Error de magia*, sel. y notas Mayra Hernández Menéndez; pról. Virgilio López Lemus. La Habana: Letras Cubanas 2002.
- Rama, Ángel: «José Martí en el eje de la modernización poética: Whitman, Lautréamont, Rimbaud». In: *Martí, modernidad y latinoamericanismo*, sel. Julio Ramos y María Fernanda Pampín; pres. María Fernanda Pampín, p. 192–232. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho 2015.
- Rodríguez, Reina María: *La foto del invernadero*. La Habana: Casa de las Américas 1998.
- Romano Sued, Susana: «Metapoéticas». In: Susana Romano Sued, Agustín Berti y Tomás Vera: *Exposiciones. Metapoéticas de literatura argentina: Martínez Estrada-Lamborghini-Saer-Tizón*, p. 11–18. Córdoba [Argentina]: El Emporio; Epoké 2011.

- Sánchez Torre, Leopoldo: *La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*. Oviedo: Departamento de Filología Española 1993.
- Scarano, Laura: «Escribo que escribo: de la metapoesía a las autopoéticas». In: *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 2 (2017), p. 133–152.
- Storni, Alfonsina: *Antología mayor*, sel. y ed. Jesús Munárriz; introd. Jorge Rodríguez Padrón. Madrid: Hiperión 1997.
- : *Urbanas y modernas. Crónicas periodísticas de Alfonsina Storni*, coord. Mariela Méndez, Graciela Queirolo y Alicia Salomone; pról. Berta García Faet. Valencia: Barlin Libros 2019.
- Sucre, Guillermo: *La máscara, la transparencia*. México: Fondo de Cultura Económica 2001 [1975].
- Zambrano, María: *Claros del bosque*, ed. Mercedes Gómez Blesa. Madrid: Cátedra/Fundación María Zambrano 2011.



II Lecturas

1 Fundadoras

Vicente Cervera Salinas

Claribel Alegría, la poética enraizada de una «fundadora»

Los textos que configuran el poemario *Raíces* fueron escritos entre 1973 y 1975 por la escritora nicaragüense-salvadoreña Claribel Alegría (1924–2018) en la localidad mallorquina de Deiá, aunque tuvieron que esperar a ser publicados por primera vez de manera completa en la antología preparada en 1981 por Mario Benedetti, *Suma y sigue*, editada en España por Visor. Cabría reconocer que los poemas de este libro fecundo y esencial en la obra completa de Alegría responden a un proceso creativo particular, mediante el cual el sujeto lírico del libro toma posesión de una realidad de carácter ontológico. Si bien es cierto que su difusión internacional como poeta tendría lugar con la concesión del Premio Casa de Las Américas en 1978, justamente por el poemario inmediatamente posterior a *Raíces*, el famoso *Sobrevivo*, no lo es menos que, en este previo, Claribel Alegría adensa su estilo y conforma de modo genuino la personalidad simbólica y temática que la convertirá en voz esencial de la lírica centroamericana del XX, algo que ya había prefigurado su poemario iniciático *Acuario* en 1955, y que los poemarios de los años sesenta materializaron, con títulos como *Huésped de mi tiempo* (1961), *Vía única* (1965) y *Aprendizaje* (1970).¹ No es extraño, por ello, que el propio Benedetti, en el prólogo a la edición antedicha señalase que el poemario *Raíces* «tal vez esté destinado a ser el más coherente, el más armonioso, ya que se trata de una sola y nutricia parábola, y esta lo recorre y le otorga unidad».²

Así pues, el incierto futuro personal que parece acechar a su autora se dispone a comienzos de la década de los setenta a transformarse esencialmente en aquello mismo que fue objeto de búsqueda y ahora comienza a ser revelación de identidad. Lo observamos con clarividencia en uno de los textos más emblemáticos de la colección, el titulado precisamente «Soy raíz», donde se advierte con transparencia el veredicto benedettiano referido a la «sola y nutricia parábola» que recorre el libro: una parábola de naturaleza vegetal y de entraña ecológica, si

1 A propósito de *Sobrevivo*, George Yudice recuerda que este poemario comportó la noción de «coleccionar de fantasmas» para la propia autora (George Yudice: «Letras de emergencia: Claribel Alegría». In: *Revista Iberoamericana* 51, 132–133 (1985), p. 954).

2 Mario Benedetti: «Prólogo». In: Claribel Alegría: *Suma y sigue*. Madrid: Visor 1981, p. 15.

Vicente Cervera Salinas, Universidad de Murcia

bien es al mismo tiempo un reflejo desgarrador del poder inmenso de cuanto late en la profundidad abismal del ser, bajo la tierra y en las hondonadas de la psique.

No en vano la cita introductoria del poema «Soy raíz» remite a unos elocuentes versos de «Piedra de sol», de Octavio Paz, poeta luminoso y cantor de epifanías, en una línea que cabría entroncarse con la de los «fundadores de la nueva poesía latinoamericana», en el acertado sintagma de Saúl Yurkievich.³ Este vínculo enlazaría con la poética del «naturalismo ontológico» a la que se adscribiría Claribel con este poemario de los setenta. Entendemos por «naturalismo ontológico» aquella tendencia poética caracterizada por expresar referencialmente elementos propios del ámbito natural (especialmente del reino vegetal), que al mismo tiempo están imbuidos de una condición relativa al «ser» y no meramente como manifestaciones del espacio empírico. Se trata de una constante en la poesía de Paz,⁴ que abarca desde «Piedra de sol» hasta *Pasado en claro*. Dentro de esta definición cabría incluir las alusiones a una temporalidad vista a través de la materia (por ejemplo, el renacer de la primavera en las plantas, flores y árboles) que, simultáneamente, nos habla de la existencia de un tiempo circular visto de manera genérica y aun filosófica. Sí, es ese tiempo cíclico y repetitivo que, como exalta el mexicano, «vuelve en una marejada / y se retira sin volver el rostro».⁵ «Se retira», en efecto, pero no se va: permanece, se adensa con la tierra, respira. Dialoga así Octavio Paz con estos versos de la poeta centroamericana, atravésados asimismo por la constancia de ese «naturalismo ontológico»:

Más que piedra pulida
 más que mañana ocaso
 más que sueño de árbol
 y de flor y de fruto
 soy raíz
 un avanzar reptado
 de raíz
 sin fulgor
 sin futuro
 ciego de profecías
 endureciendo el suelo
 en el que ondeo
 saboreando el maná
 de la desdicha
 de la opacidad

3 Saúl Yurkievich: *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Barcelona: Barral 1971.

4 Vicente Cervera Salinas: «La palabra en claro de Octavio Paz». In: Victorino Polo (ed.): *El águila y el viento: Homenaje a Octavio Paz*. Murcia: Comisión V Centenario 1990.

5 Octavio Paz en Claribel Alegría: *Suma y sigue*. Madrid: Visor 1981, p. 110.

del pájaro sin alas
 del alba sin centella
 de la nube sin brillo
 de las horas que pasan
 sin presagios
 ondeando
 serpeando
 la raíz
 quizá desenterrando
 el relámpago aquel
 la piedra aquella
 [. . .]
 cenicienta raíz
 mortal raíz
 buceadora en mi zona de tinieblas
 caligrafía oscura
 heredad del patíbulo
 y de cábala
 venenosa raíz.⁶

No se trata ya de aquella «Raíz salvaje» que metaforizó la uruguaya Juana de Ibarbourou a comienzo de los años veinte: aquella muchacha que mantuvo el deseo inmarcesible por pasar un nuevo día abrazada a su amante «bajo el techo alocado de un árbol» fundiendo sus recuerdos y sus semillas en una existencia salvaje.⁷ Tampoco son las raíces revueltas en esa tierra baldía que el invierno humedeció para convertir al mes de abril en el más cruel de los doce, según el célebre verso de T. S. Eliot. Se trata ahora de una raíz consciente de su fragilidad y de oscuro sino, una raíz cenicienta, mortal y venenosa, donde tampoco llega el canto de cristal ni la caricia de agua de los labios que ama. Una raíz que prosigue un camino solitario, el de su reconocimiento, a la espera de ser cubierta — sin punzadas, reclamos ni miedos— en una «tumba de agua» tras bucear en su insoslayable «zona de tiniebla».⁸ La raíz que explica el dualismo complementario que Benedetti descubre como singularidad del poemario, pues «si bien *Raíces* es acaso el más armonioso, también es probable que sea el más desapacible» de los libros de Claribel Alegría, «porque el conjunto, el compás, el ritmo interior, son de vértigo y angustia».⁹ Para Eva Guerrero, por su parte, la idea de raíz «va unida al suelo patrio, a aquello de lo que está ausente; en los poemas de este

⁶ Claribel Alegría: *Suma y sigue*. Madrid: Visor 1981, p. 110–111.

⁷ Juana de Ibarbourou: *Raíz salvaje. El cántaro fresco*. Buenos Aires: Losada 1965 [1922], p. 23.

⁸ Claribel Alegría: *Suma*, p. 111.

⁹ Mario Benedetti: «Prólogo», p. 15.

libro aparecen imágenes de ausencia de libertad, de oscuridad: «pájaro sin alas»; «alba sin centella»; la poeta se halla «en mi zona de tinieblas», de «grietas», y reaparece una imagen muy querida en su poética: el mar».¹⁰

Un ser hecho de raíces que prosiguen su ruta soterrada donde afianzar la posible germinación, aunque ello suponga el encuentro con la parcela más tenebrosa de su propio ser, situada en las regiones de ese pasado ceniciento. Se trataría de un implacable proceso de introspección poética hacia lo más hondo y profundo, en una vía que participa también en gran medida del itinerario órfico, donde el sujeto se sumerge en el abismo sin concesiones ni condiciones y en cuyo desarrollo en ocasiones la voz poética se auto-figura también como una «piel cualquiera» y extendida «sobre el vértigo borde de un abismo».¹¹ Pero en otros momentos la poeta se siente renacer o, incluso diríamos «nacer», como acertadamente apuntara en su momento el César Vallejo de los poemas parisinos: nacer verdaderamente a la vida y observar como de pronto ese aluvión de recuerdos que la inclinaban hacia los estratos más opacos de la tierra revertían su movimiento en un viaje inverso, en un auténtico viaje a la semilla, donde un sutil «parasubidas» —como el de Vicente Huidobro— la elevase sin gravedad ni peso, desembarazándose en su ascenso de ese tropel de imágenes que la sujetaban y fijaban a un tiempo ya muerto. En este sentido, cabría implementar un nuevo —y paralelo— estadio de figuras femeninas que estuviesen configurando la versión de las «fundadoras de la nueva poesía latinoamericana», y en cuyo índice cabría señalar, sin duda, la voz de Claribel Alegría. Con ella, fundando junto a los poetas consagrados en dicha función capital de la poesía del siglo XX, hallaríamos las voces de autoras como Gabriela Mistral, Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou, Eunice Odio, Idea Vilariño, Blanca Varela, Rosario Castellanos, Ida Vitales, Olga Orozco, Gioconda Belli o Alejandra Pizarnik, entre otras muchas. En todas ellas sería perceptible observar esos movimientos del cuerpo y del espíritu hacia la recuperación de los tiempos muertos que la historia —y, en especial, la de las mujeres— dejó soterrados bajos estratos de experiencias de marginación y olvido. Urgente se revela, por tanto, establecer ese espacio canónico de escritoras que conforman y completan la nómina de poesía latinoamericana de la época fundacional (nacidas entre las dos últimas décadas del XIX y las primeras del veinte).

En este itinerario de enraizamiento, Claribel Alegría figuraría de manera insoslayable. En el poema «Hoy nací como el día», incluido asimismo en *Raíces*, vemos seguir a la voz poética (y al cuerpo femenino que la sostiene) el haz de luz

10 Eva Guerrero Guerrero: «La poética de Claribel Alegría. *A pesar de todo surge el canto*». In: Claribel Alegría: *Aunque dure un instante*. Salamanca/Madrid: Ediciones Universidad/Patrimonio Nacional 2017, p. 37.

11 Claribel Alegría: *Suma*, p. 115.

que entró bailando en su cuarto, las islas de luz y de sombra, hasta ese instante en que también ella se convierte en otro tipo de raíz: una raíz en el aire, en la gravitación instantánea y reveladora:

y levanté los párpados
 y había luz en el mar
 y había sombra
 islas de luz
 y sombra
 sobre el cielo
 y comencé a subir
 y había luz
 y sombra
 en los colores
 signos entretreídos
 sobre el suelo
 [. . .] y el tropel de recuerdos
 disminuía
 hoja a hoja
 caían los recuerdos
 y seguí mi ascensión
 ya más ligera
 con la luz
 y la sombra
 fluyendo entre mis pasos.¹²

Naciendo como el día y elevándose en una ascensión que supone, al unísono, la simultánea pérdida de recuerdos que van cayendo conforme se afianza en su ligereza, «con la luz / y la sombra / fluyendo entre mis pasos». Poeta de la tierra y poeta del aire se revela Claribel Alegría, desde la perspectiva del imaginario simbólico de Gastón Bachelard. En ella resuenan los claros ecos no sólo de Octavio Paz, sino también del viaje altazoriano de Vicente Huidobro, de la densidad material de Neruda y del nacimiento a la vida de Vallejo; del José Martí en su comunión entre la raíz y el ala; de Juan Ramón Jiménez —su maestro, su amigo—, en la suya propia entre la piedra y el cielo. Es cierto que el elemento líquido resurge como inmersión en las aguas marinas que también atraen la remembranza de lo perdido, regurgitando como las olas del mar («el olor a alga podrida / a madera podrida / a red de pescadores / y cerré los ojos / y entraron galopando / los recuerdos») en el ya citado «Hoy nací como el día», o se vincula a modo de sinécdoque metafórica en «Bajo la fría piel de la ballena» (la piel fría del animal marino como expresión de sus deseos de emerger de lo abisal), mientras el propio movimiento

¹² Ibid., p. 113–115.

del mamífero marino la arrastra «en su casa / de sombra», para preguntarse al fin si sigue viva o le siguen arrastrando hacia el fondo los fantasmas que la hacen flotar «en lo oscuro».¹³ Pero, en el fondo, son la tierra y el aire los elementos que participan de un modo más compacto en el plano simbólico axial del poemario, como se expresa en el poema «Prefiero regresar a mis arañas», que usa esta vez de la implosión expresionista del insecto, como retrospectiva personal al espacio —«telúrico y magnético»— de esos espectros que son las arañas de su infancia frente al vacío de la mirada que la arrostra en su presente: «en tus ojos es negro / no hay estrellas / prefiero regresar a mis arañas».¹⁴

En esta explosión lírica del poemario *Raíces* no cabe olvidar ese signo de afianzamiento, de instantánea plenitud: la consciencia de su ser de raíz, pero no sólo en esa clave tanatológica que ha señalado parte de la crítica,¹⁵ sino también en la clave del árbol genealógico. Ya en el libro *Via única* (1965) hallamos aquel adentramiento en el núcleo familiar, especialmente en la figura patriarcal del «Abuelo», a quien dedicará un exaltado poema, que para Eva Guerrero tendrá su continuidad precisamente en el que recreará la figura materna en *Raíces*:¹⁶ «Raíz-madre». Se convoca una raíz-madre en el poema que así intitula la autora y constituye uno de los textos más complejos del volumen. El poema se activa proustianamente, con una concatenación de sensaciones que desembocan en la aparición del recuerdo matriz, del recuerdo de la madre, dadora de vida, que también fue quien engendró en la poeta el amor por la imaginación, el vuelo y el idealismo, la que, en efecto, le hizo probar, que mordiese y escupiera, «el duro carbón de la poesía», desde aquel día en que gozaba inocente un sorbete en La Florida.¹⁷ Tan extensa y poderosa resulta la evocación materna que para comprenderla y asimilarla realiza un ejercicio que, a la par de poético, es racional, divisorio y analítico. Un modo compositivo que, al mismo tiempo, asume un original estatuto metapoético, pues es en su propio seno donde se verbaliza su necesidad de disección: «Debo comprenderte, / asimilarte, / convertirte en anélido, /

¹³ *Ibid.*, p. 118–119.

¹⁴ *Ibid.*, p. 127–128.

¹⁵ Cfr.: «Como primera característica de la escritura de Claribel Alegría podemos subrayar la copresencia de lo tanatológico con el tema autobiográfico, como si la autora quisiera escribir un diario íntimo. Por un lado, la muerte atañe a personajes reales que se configuran en la tangibilidad del presente a través de la palabra poética; y por otro, la poeta reflexiona sobre la llegada de su propia muerte», (Carmelo Andrea Spadola: «Literatura y visión tanatológica. Claribel Alegría y el diálogo de los muertos». In: *Centroamericana* 24, 1 (2014), p. 92).

¹⁶ Eva Guerrero Guerrero: «La poética», p. 29.

¹⁷ Claribel Alegría: *Suma*, p. 119–126.

separar uno a uno tus anillos / cortarte en trozos, madre, / y abrir en cada trozo / secciones verticales».¹⁸

Y así, en efecto procede, diseccionando cinco anillos poéticos dentro del poema completo como cinco círculos del anélido —serpenteante ser de anillos— donde la secuencia de imágenes desfila con el fin de colegir la esencia vital de ese personaje que fue su madre. Su madre: ese ser que le reveló a la par los nombres de Humboldt y de Doré; es decir, la historia de una aventura (Humboldt) y la ilustración de la cultura (Doré). Un verdadero ejercicio de introspección en la memoria, de ingreso en el pozo del tiempo, hacia la raíz generadora de su vida es este poema vertebrado, necesario para conocer la verdadera morfología del invertebrado anélido. La madre a la edad de doce años (primer anillo), de diecinueve (segundo), de treinta y seis (en el tercero), con el don de lo invisible (ya en el cuarto) e inmóvil al fin en una fotografía de escritorio, lejana e inaccesible en su ultra-corporeidad, como una luna vieja, oscura y negra, flotando en un espacio donde nadie se puede ya acercar. Las cinco instantáneas no están, empero, detenidas, sino que conforman en conjunción una comprensión más nítida y profunda de la madre-raíz, la que leía a Victor Hugo y a Sor Juana Inés de la Cruz. La convergencia temporal, el «tiempo metafísico» que el «instante poético» configura, siguiendo la misma categorización teórica del ya citado Gaston Bachelard, nos instala al fin en ese quinto anillo que comprende y contiene los cuatro anillos, poemas previos, donde el empoderamiento de la mujer, de la madre recreada, estalla sin vacilaciones, rediviva y plena de significación humana y poética, aunque también lejana de la voz poética, la de su propia hija, que la ha conjurado en el poema y alumbrado como abono principal —e imperecedero— de todas sus *Raíces*, de la que ella es generatriz:

Sentada allí
 en tu silla:
 transparente
 lejana
 poderosa.
 No piensas en tus hijos
 ni en tu vida de ahora.
 Dime hacia dónde miras
 has aprendido algo
 que no sé descifrar
 antes te aceptaba
 como madre
 y me bastaba
 como madre anaconda
 de la que tuve un día

18 Ibid., p. 121.

que apartarme.
 Dime hacia dónde miras.
 Has cambiado de piel
 y no puedo ahora comprenderte.
 Dime hacia dónde, madre.
 Ahora que estás sola
 que eres la luna vieja
 la luna oscura
 negra
 flotando en el espacio
 no me puedo acercar.¹⁹

Esta reviviscencia en tono proustiano y al mismo tiempo casi científico, psicoanalítico de algún modo, de la raíz maternal tendrá su continuidad en otro título parejo y no menos capital, «*Mater potens*», de un libro de finales de la década de los ochenta, titulado *Y este poema-río*. Y junto a dicha sumersión en el hondón de la memoria que supone «Raíz-madre», texto calificado por la autora como «descarnado» y como «enigmático» por la crítica,²⁰ el poemario *Raíces* indaga en otros planos de la recuperación del ser, pero en una clave complementaria, ya no en el ámbito genealógico y existencial sino más bien en el plano simbólico y, dentro de él, en la introspección vegetal, en la línea del anteriormente mencionado «naturalismo ontológico». Como bien decía Octavio Paz, «el poeta es un árbol de imágenes», y —como bien sabemos también— «desde sus inicios poéticos ha recurrido» el mexicano «al maridaje de lo arbóreo con lo humano como expresión cabal de una realidad [...] codificada por la imaginación del poeta».²¹ Y así, desde los años treinta hasta los cincuenta, títulos como *Bajo tu clara sombra*, *Raíz de hombre* y *Semillas para un himno*, y más tarde, en los setenta, *Pasado en claro* y en los ochenta su admirable *Árbol adentro*, corroboran esa «vocación de Octavio Paz hacia el ámbito del «espíritu vegetativo» imaginado unitivamente con el racional».²²

Dentro, pues, de esa misma propensión biológico-poética, Claribel Alegría cultiva sus *Raíces* también a partir de la inmersión onírica en el espacio natural. No sólo evidencia, como ya comprobamos, su esencia de raíz sino que simultáneamente nos sumerge en el magma de un sueño al declararnos: «Y soñé que era un árbol». Se trata de un texto verdaderamente inspirado; para Benedetti, el más

¹⁹ Ibid., p. 125–126.

²⁰ Eva Guerrero Guerrero: «La poética», p. 38.

²¹ Vicente Cervera Salinas: «El árbol ejemplifical de Octavio Paz». In: *La palabra en el espejo. Estudios de literatura hispanoamericana comparada*. Murcia: Universidad de Murcia 1995, p. 187.

²² Ibid., p. 187.

coherente y armonioso del poemario,²³ inscrito valerosa y originalmente en la tradición romántica y en la estirpe de esos «hijos del limo» de quienes precisamente argumentara Octavio Paz, la línea histórica que forjará la nómina de los poetas masculinos considerados «fundadores de la nueva poesía latinoamericana» y que me gustaría proponer desde estas páginas propio y distintivo también de la poesía femenina coetánea, es decir, de la poesía de las «fundadoras» que previamente enumeramos, a modo de ensayo o boceto. Ya Percy B. Shelley, en su *Defensa de la poesía* promulgó que «Toda alta poesía es infinita: es como la primera semilla que potencialmente contuvo en sí todos los árboles de la especie».²⁴ Uno de esos ejemplares majestuosos es el árbol soñado por Claribel Alegría en este poema como manifestación vegetal de su propia identidad, que también conecta con el leitmotiv de la ceiba, tan recurrente y visible en su poesía.²⁵

Se trata de un árbol bien frondoso y de generosos ramos y ramas que a partir de un determinado momento de su vida comienza a deshojarse y a perder paulatinamente su abundancia. La escritora metaforiza cada una de esas hojas caídas con sus propias pérdidas personales. La gravidez de la vida y la profusión del follaje van cediendo conforme el propio árbol, la misma poeta, comienza a sacudirse y despojarse «de todo ese derroche / de hojas verdes»²⁶ al sentir el peso de lo experimentado. Se produce entonces una singular comprensión del fenómeno, como si el mismo árbol fuese consciente de su situación angustiosa, y no fuese ya aquel árbol dariano «que es apenas sensitivo» sino que hubiese adquirido, también él mismo, el don de «lo fatal», la «mayor pesadumbre de la vida consciente».²⁷ La consciencia del árbol es la voz del alma en el sueño, transfigurada en aquel, pero poseedora de sus dones humanos, de sus temores y angustias, y al mismo tiempo de todo su valor. El valor de resistir, la fortaleza de la vida precaria, que se ha deshabitado de casi todo su verdor, pero precisamente de «casi todo», no de todo. Y en ese importante matiz radica la diferencia entre la visión destructiva y la mirada resiliente y tenaz: de la vida que puja y permanece. Escuchemos la voz de la poeta:

y junto con las hojas que importaban apenas
caía una que yo amaba:

²³ Mario Benedetti: «Prólogo», p. 15.

²⁴ Percy B. Shelley: *Defensa de la poesía*. Barcelona: Península/Edicions 62 1986, p. 53.

²⁵ «Leer el libro *Umbrales* —señala Eva Guerrero sobre este poemario de 1996— es acercarse a toda la poética de Alegría, es su itinerario durante las diferentes etapas de su creación; es un libro muy orgánico en el que se recorre desde el primer encuentro con la poesía, a través de «La Ceiba», siempre presente en sus poemas y con los versos de Rilke; al que le sigue el Río y reconocidos enclaves de su itinerario poético» (Eva Guerrero Guerrero: «La poética», p. 56).

²⁶ Claribel Alegría: *Suma*, p. 116–117.

²⁷ Rubén Darío: *Darío esencial*. Madrid: Taurus 1991, p. 401.

un hermano
 un amigo
 y cayeron también
 sobre la tierra
 todas mis ilusiones
 más queridas
 y cayeron mis dioses
 y cayeron mis duendes
 se iban encogiéndose
 se arrugaban
 se volvían de pronto amarillentos.
 Apenas unas hojas me quedaron:
 cuatro o cinco
 a lo sumo
 quizá menos
 y volví a sacudirme
 con más saña
 y esas no cayeron:
 como hélices de acero
 resistían.²⁸

Quisiera incidir en la impresión de acto voluntario que, de algún modo, se imprime al árbol en el sueño y, por lo tanto, al propio sujeto soñador, a la voz de la soñadora: es el árbol quien parece liberarse voluntariamente de su aparente fertilidad. Un árbol amado por pájaros y forasteros que buscaban su sombra y al que acudían el viento y los milanos. Es entonces cuando la voz del árbol, de la poeta transmutada en árbol, confiesa: «pero un día / empezaron las hojas / a pesarme / a cubrirme las tardes / a opacarme la luz / de las estrellas. / Toda mi savia / se diluía / en el bello ropaje / verdinegro / y oía quejarse a mi raíz / y padecía el tronco».²⁹ Comienza así su otoño, su naturaleza caduca, que en el relato lírico del sueño parece ser inevitable y definitiva: un otoño sin fin. Hacia el término, cuando lo escuchamos expresar que, con sólo cuatro o cinco hojas apenas, volvió a sacudirse, enfatizado en el sintagma «con más saña», se subraya la antedicha impresión de hallarnos ante un acto voluntario; voluntario y firme. Empero, comprendemos —al mismo tiempo que lo descubre la voz del sueño y su metamorfosis vegetativa—, que algo superior, inesperado y salvífico detiene el proceso en el final. Resulta sumamente hermoso descubrir que esas pocas hojas últimas no llegarán a caer. Se metaforizan súbitamente como unas «hélices de acero», adquiriendo de este modo una sustancia de metal sólido y una forma alada al mismo

28 Claribel Alegría: *Suma*, p. 116–117.

29 *Ibid.*, p. 116.

tiempo. Hojas que son hélices metálicas y que no se desploman con el peso de su gravedad sino que permanecen perennes y vivas en este hermoso árbol que es el propio yo simbolizado a través de un sueño.

Postula Gaston Bachelard en *El aire y los sueños* que «el árbol derecho es una fuerza evidente que lleva una vida terrestre al cielo azul».³⁰ La imaginación creadora de los poetas ha forjado de modo insistente, fecundo y vario la conexión simbólica entre el poeta y la morfología arbórea, con sus raíces, troncos, hojas y ramaje. Pero no todos los árboles crecen derechos hacia el cielo azul. Hay poetas que han fantaseado con el árbol de la vida —como los de Rilke— o con el que está a punto de nacer —como Huidobro—, con el árbol del olvido —como Víctor Jara o Salvador Espriu—, con el árbol madre o el «árbol adentro», e incluso con aquel bajo el cual tal vez ya descansamos sin saberlo, como en el «Último árbol» de Gabriela Mistral: «Pero tal vez su follaje / ya va arrojando mi sueño / y estoy, de muerta, cantando / debajo de él, sin saberlo».³¹

El árbol de Claribel Alegría es un curiosísimo ejemplar etéreo (sueño de la tierra y del aire), como intangible es la sustancia de los sueños, donde ella misma se transfigura sin dejar por ello de ser consciente y racional. Un «árbol humanal» que mantiene su naturaleza de árbol «vegetativo» y cuyas raíces se hunden en su convicción más rotunda: es necesario desprenderse, desposeerse de lo vivido para mantener precisamente lo imprescindible, lo necesario, lo que es perenne en verdad. Y la convicción clara y «radical» de que por muchas pérdidas que la vida depare no todo es caduco y vano. Lo que permanece —sentenció románticamente Hölderlin— lo fundan los poetas. Sólo así el árbol podrá pervivir también ascendiendo hacia el azul y hundiendo con vigor sus raíces en la tierra, como postula Bachelard.

Ya en 1980 Cristina Peri Rossi reconocía, a propósito de Claribel Alegría, que el peso del dramatismo no desterraba en su obra —ni en su cosmovisión— el intenso amor a la vida.³² Los poemas de *Raíces* corroboran este pronto e intuitivo aserto, en un artículo premonitorio de la escritora uruguaya que la vinculaba con un extraordinario terceto de voces femeninas hispanoamericanas del siglo XX: Juana de Ibarbourou, Idea Vilariño, y Alejandra Pizarnik. La voz de Claribel Alegría tendría aún mucho que aportar a lo largo de su extensa y fecunda trayectoria, que llegaría hasta el año 2017, y en la que conseguiría cumplir aquello que con nitidez pronosticaba Peri Rossi hace casi cuatro décadas: «en sus poemas —apuntó— el discurso amoroso y la preocupación social se dan la mano».³³ En

³⁰ Gaston Bachelard: *El aire y los sueños*. México: FCE 1958, p. 257.

³¹ Gabriela Mistral: *Poesía completa*. Madrid: Aguilar 1978, p. 799.

³² Cristina Peri Rossi: «Cuatro poetas latinoamericanas». In: *Hora de poesía* 8 (1980), p. 11.

³³ Cristina Peri Rossi: «Cuatro», p. 10.

efecto, esa sabia combinatoria es una de las más afortunadas en el discurso lírico hispanoamericano de la segunda mitad del siglo XX. Observaremos esa sabia confluencia sobre todo a partir del poemario que publicará tras esta inmersión en las *Raíces* que ocupa nuestra atención. Poemas como «*Sorrow*» (dedicado a Roque Dalton), «Flores del volcán» o «Éramos tres» (en alusión a la tríada Francisco Urondo, Rodolfo Walsh y ella misma) confirman este maridaje tan equilibrado en la lírica de Alegría en su libro posterior, el ya aludido *Sobrevivo*. Claribel Alegría, sostiene al respecto Eva Guerrero, «se vuelve más y más consciente de la realidad centroamericana, de ahí los poemas de *Sobrevivo*».³⁴ No es extraño en absoluto que este libro surja tras *Raíces*, pues emana justamente de la comprensión de que su proceso de pérdidas esenciales (las hojas del árbol que era su yo en el sueño) comportaba la permanencia de aquellas donde latía la vida y la resiliencia: la consciencia clara y distinta, la conciencia poética y vital de su supervivencia. Tras los embates del tiempo y la destrucción, la poeta todavía podía aseverar: «*Sobrevivo*».

Pero también, cabría añadir, se adensará y pulirá la conciencia ecológica de Claribel Alegría a partir de ese punto de inflexión poético que es *Raíces*, con textos tan paradigmáticos al respecto como el titulado justamente «Ecología» — del poemario de la supervivencia—. En sus versos asistimos a una secuencia de escenas que apuntan a la podredumbre y al temor por ese espacio natural amenazado monstruosamente por el hombre, dibujando un paisaje marino con el agua podrida y «todos los peces muertos».³⁵

Sin embargo, como muy lúcidamente apuntó Ernesto Cardenal, la poesía de Claribel es «contra la muerte», y de ahí la presencia de sus «resurrecciones», «y también con la memoria del amor, del amor que me vuelve a repetirse. Entonces es que brota el dolor. Una poesía llena de ausencia y de saudade».³⁶ Los poemas de *Raíces* confirman esa saudade y esa pulsión contra la muerte o, tal vez diríamos matizando las palabras de Cardenal, más allá de la muerte. Más allá y más acá también de la muerte. En el seno de su propio ser; en la aceptación de ser raíz: en el aire y en suelo, en la raíz vegetal y en la acuática, en la raíz material y en ontológica al fin. Si ya a comienzos de los setenta se deleitaba Claribel Alegría ante la floración de los almendros, a pesar de que el «ausente» no estaba para verlos, la voz de la poeta era capaz de conjurar ese fantasma. Esa floración parece

³⁴ Eva Guerrero Guerrero: «La poética», p. 38.

³⁵ Claribel Alegría: *Suma*, p. 139–140.

³⁶ Ernesto Cardenal: «Clara belleza de Claribel». In: *Queremos tanto a Claribel*. Granada: Valparaíso 2014, p. 35.

confirmarse,³⁷ a pesar de lo invisible, en sus poemas posteriores, los esculpidos hondamente en sus *Raíces*, hasta la proclamación de la supervivencia.

En estas páginas he pretendido mostrar el poder de la transfiguración poética en el seno de un poemario como *Raíces*, menos frecuentado por la mirada de la crítica en sus incursiones a la poesía de la autora centroamericana. En ellos acontece, como hemos comprobado, el sueño central de ser un árbol consciente y atribuido de una plena resiliencia, con esas hojas mínimas que persisten sin caer como «hélices de acero». El amor a la madre, al compañero, a la naturaleza y al compromiso humano se resuelven en unidad perfecta, esa cuadratura del círculo que supone la exaltación de la vida a pesar de su amargura y su poso de tristeza. Y así, como deseara Julio Cortázar y confirmara Octavio Paz, llegaría para Claribel Alegría la proclamación de su presente hecho presencia. Presencia de poesía. No importa, pues, que el otoño resplandezca en su renovada caducidad ni que los angustiosos sueños no sepan muy bien adónde huir ni que se pueda sentir a sí misma arrastrada «bajo la fría piel de la ballena» o flotando en el vacío de ser «una piel cualquiera».

La alegría de Claribel siempre ofrece su respuesta ante el temor de cerrar otra puerta, aunque fuese la de su paraíso, pues ya ha descendido hasta el fondo turbio de sus raíces para ascender hasta la creación; la del verso, la del presente, la del ser:

Has entrado al otoño
me dijiste
y me sentí temblar
hoja encendida
que se aferra a su tallo
que se obstina
que es párpado amarillo
y luz de vela
danza de vida
y muerte
claridad suspendida
en el eterno instante
del presente.³⁸

37 Se trata del poema «Florece los almendros» del poemario anterior a *Raíces*, el titulado *Pagaré a cobrar* (1970–73): «Florece los almendros / en Mallorca / y no estás para verlos. / De mi balcón anoche / los vi fosforecer. / Te llamé por tu nombre, / conjuré tu fantasma, / te perfilé de pétalos caídos / y una ráfaga de aire / te rasgó» (Claribel Alegría: *Suma*, p. 77).

38 Claribel Alegría: *Suma*, p. 110.

Bibliografía

- Alegría, Claribel: *Suma y sigue*, introd. y selec. Mario Benedetti. Madrid: Visor 1981.
- : *Pasos inciertos: Antología personal*. Managua: Gato Negro 2015.
- : *Aunque dure un instante*, introd. y ed. Eva Guerrero Guerrero, selecc. Claribel Alegría y Eva Guerrero. Salamanca/Madrid: Ediciones Universidad/Patrimonio Nacional 2017.
- Bachelard, Gaston: *El aire y los sueños*. México: FCE 1958.
- Benedetti, Mario: «Prólogo». In: Claribel Alegría: *Suma y sigue*, p. 9–16. Madrid: Visor 1981.
- Cardenal, Ernesto: «Clara belleza de Claribel». In: *Queremos tanto a Claribel*, p. 35. Granada: Valparaíso 2014.
- Cervera Salinas, Vicente: «La palabra en claro de Octavio Paz». In: Victorino Polo (ed.): *El águila y el viento: Homenaje a Octavio Paz*, p. 47–62. Murcia: Comisión V Centenario 1990.
- : «El árbol ejemplifical de Octavio Paz». In: *La palabra en el espejo. Estudios de literatura hispanoamericana comparada*, p. 187–206. Murcia: Universidad de Murcia 1995.
- Darío, Rubén: *Darío esencial*, ed. Arturo Ramoneda. Madrid: Taurus 1991.
- Guerrero Guerrero, Eva: «La poética de Claribel Alegría. *A pesar de todo surge el canto*». In: Claribel Alegría: *Aunque dure un instante*, p. 6–77. Salamanca/Madrid: Ediciones Universidad/Patrimonio Nacional 2017.
- Ibarbourou, Juana de: *Raíz salvaje. El cántaro fresco*. Buenos Aires: Losada 1965 [1922].
- Mistral, Gabriela: *Poesía completa*. Madrid: Aguilar 1978.
- Peri Rossi, Cristina: «Cuatro poetas latinoamericanas». In: *Hora de poesía* 8 (1980), p. 3–13.
- Shelley, Percy B: *Defensa de la Poesía*. Barcelona: Península/Edicions 62 1986.
- Spadola, Carmelo Andrea: «Literatura y visión tanatológica. Claribel Alegría y el diálogo de los muertos». In: *Centroamericana* 24, 1 (2014), p. 91–102.
- Yudice, George: «Letras de emergencia: Claribel Alegría». In: *Revista Iberoamericana* 51, 132–133 (1985), p. 953–964.
- Yurkievich, Saúl: *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Barcelona: Barral 1971.

María Lucía Puppo

La palabra como «don explosivo»: ciencia, experimentación y *ars poetica* en Amanda Berenguer

1 Una constelación propia

Mi biografía es una sucesión de acontecimientos con el lenguaje.

Por eso voy siguiendo sus pasos. Y no tengo más.

A. Berenguer, *El monstruo incesante*¹

Una doble constatación preliminar señala que la literatura uruguaya de los siglos XX y XXI es pródiga en obras particularmente originales y renovadoras, y que, dentro de este panorama de excepción, un lugar privilegiado lo ocupa la poesía escrita por mujeres. Para probarlo basta citar los nombres de Idea Vilariño, Marosa di Giorgio, Ida Vitale, Circe Maia, o bien el de Amanda Berenguer, autora de una poética camaleónica, en constante transformación, que quisiéramos examinar en estas páginas.

En una carrera desarrollada a lo largo de sesenta años, Amanda Berenguer (Montevideo, 1921–2009) escribió unos veinte libros de poemas donde se advierten muchas de las principales inquietudes y vías de experimentación que recorren la poesía latinoamericana a partir de la segunda mitad del siglo pasado. Las historias de la literatura ubican sus inicios en el contexto de la llamada Generación del 45 o Generación Crítica, de la que también formaron parte su esposo, el escritor y profesor José Pedro Díaz, junto a Carlos Maggi, Ángel Rama, Ida Vitale, Idea Vilariño y Mario Benedetti, entre otros intelectuales.²

Una mirada de conjunto a la obra de Berenguer permite apreciar la variedad de tonos e intereses que la atraviesan. Entre sus páginas desfilan la poesía de corte filosófico o meditativo, el objetivismo volcado al paisaje y el imaginario vegetal, las dinámicas del erotismo, el compromiso político y el crudo examen de las mitologías occidentales y precolombinas de la muerte. En todos los casos, la dicción resulta certera, escueta y modulada por una voz femenina que interroga lúcidamente el presente personal, familiar y social.

1 Amanda Berenguer: *El monstruo incesante (expedición de caza)*. Montevideo: Arca 1990, p. 152.

2 María Inés Silva Vila: *Cuarenta y cinco por uno*. Montevideo: Fin de Siglo 1993.

María Lucía Puppo, Universidad Católica Argentina, Buenos Aires/CONICET

Carina Blixen³ ha señalado que cada libro de Amanda Berenguer está pensado como una totalidad, así como su obra entera resulta una unidad sometida a diversas metamorfosis. Por el mismo motivo, Rafael Courtoisie⁴ observa que la poesía de Berenguer se ajusta a la imagen de la constelación. Justamente bajo el título *Constelación del navío. Poesía 1950–2002* fue reunida en Montevideo, en una cuidada edición, la mayor parte de su obra publicada e inédita hasta entonces.⁵

Tras haber dedicado estudios a diversos problemas, aspectos y procedimientos que resultan centrales en la obra de Amanda Berenguer, en este trabajo ofreceremos un acercamiento a la poética que anima sus textos, entendida esta como el núcleo íntimo o motor secreto donde se origina su peculiar energía expansiva. Para ello recurriremos a algunos poemas claves, que ponen en escena un giro autorreferencial de la escritura, y a una serie de escritos metapoéticos que la propia autora reunió en el volumen *El monstruo incesante (expedición de caza)*, editado por Arca en 1990.⁶

Observadora atenta del mundo, del lenguaje y de sí misma, la poeta uruguaya reflexionó sobre su quehacer en numerosas instancias que fue registrando a lo largo de sus ochenta y nueve años de vida. Proponemos adentrarnos en su *ars poetica* a partir de la consideración de tres grandes ejes o preocupaciones que la estructuran: el espacio, la visualidad y la fuerza comunicativa del poema.

2 Cosmos, topologías y fractales

La supuesta curiosidad femenina dejó de ser un tópico patriarcal una vez que las escritoras lo hicieron suyo y revirtieron sus connotaciones peyorativas. Guiada por la curiosidad y fascinada por los modelos y las leyes de la ciencia, Amanda

³ Carina Blixen: «Amanda Berenguer: Poeta en metamorfosis». In: Heber Raviolo y Pablo Rocca (eds.): *Historia de la Literatura Uruguaya contemporánea. Tomo II: Una literatura en movimiento*. Montevideo: Banda Oriental 1997.

⁴ Rafael Courtoisie: «Navegar es necesario: Suma poética de Amanda Berenguer». In: *El País Cultural* 706, 16 de mayo de 2003. <http://letras-uruguay.espaciolatino.com/berenguer/bio.html> [Consultado el 15 de junio 2020].

⁵ En esta edición quedaron afuera tres poemarios de juventud, publicados antes de 1946, y dos series breves: *Las mil y una preguntas y propicios contextos* (2005) y *Casas donde viven criaturas del lenguaje y el diccionario* (2005). De aparición póstuma, *La cuidadora del fuego* (2010) presenta un valioso conjunto de poemas sueltos compilados por Roberto Echavarren. Una primera edición de *Poesías. 1949–1979* había visto la luz en Buenos Aires, en 1980, bajo el sello Calicanto.

⁶ Esta compilación reúne una serie de notas y entrevistas a la autora, así como el ensayo «Dialéctica de la invención», publicado originariamente en *Materia prima* (1966) y una «Autobiografía» redactada por Berenguer en 1990.

Berenguer desplegó en su poesía una «infatigable capacidad de investigación»⁷ que le permitió ir «al encuentro de territorios que pocos han osado invadir».⁸ Esto se advierte especialmente en *Quehaceres e invenciones* (1963) y *Materia prima* (1966), dos volúmenes que abrevan en el imaginario científico, ya sea en su vertiente astronómica, matemática o de ciencia ficción. En el segundo se incluye el poema extenso «Las nubes de Magallanes», sintagma que hace referencia a dos galaxias enanas visibles desde nuestra Vía Láctea. En este texto complejo, cargado de resonancias míticas e históricas, las estrellas resultan imágenes nucleares, disparadores capaces de lanzar el poema hacia interrogantes de orden filosófico, político, lingüístico o existencial.

Explica la autora en su «Autobiografía»:

Sigo asombrándome ante el monstruo incesante del universo. Ante la realidad, por ej. ante esta mesa: esta danza loca de electrones. El conocimiento científico y sus aparatos o instrumentos: microscopios, telescopios, helicópteros, jets, satélites artificiales, televisores, computadoras, etc., etc., me producen vértigo, y pienso que esas palabras que los nombran, y con las que convivimos, tienen que ser elementos de poesía. Hay que apresar su presencia de recién llegadas al idioma. Aunque a veces me pregunto si ese lenguaje técnico-científico, con su enorme carga de misterio, no es, en sí mismo, una nueva poesía.⁹

De la atracción por lo novedoso y las formas espaciales surge también la predilección de Berenguer por la cinta de Moebius, objeto al que recurrió como modelo eidético y al que llegó a calificar como su «emblema».¹⁰ Décadas más tarde, su interés por la topología regresa en un poemario tardío, *La botella verde, Analysis situs* (1995). En este libro el punto de partida es la observación de una botella de Klein, ese objeto extraño, paradójico, donde no es posible discernir un interior ni un exterior. Como cumpliendo un probable sueño de Alicia o una aventura de Gulliver, la hablante poética habita dentro de la botella polimorfa, que puede volverse síntesis del aislamiento a pesar de estar poblada de familiares y amigos. Lugar físico, filtro para la mirada y puesta en escena de los vínculos humanos, la botella verde deviene finalmente clave poética, emblema de una estética relacional.¹¹

⁷ Hugo García Robles: «Constancia de la razón poética». In: *Cuadernos Hispanoamericanos* 632 (2003), p. 20.

⁸ Mario Benedetti citado en Clemente Padín: «V+V. Lo Verbal y lo Visual en el arte uruguayo. Segunda Parte». In: *Escáner Cultural. El Mundo del Arte* 20 (2000), <http://www.escaner.cl/escaner20/acorreo.html> [Consultado el 16 de junio 2020].

⁹ Amanda Berenguer: *El monstruo*, p. 152.

¹⁰ Amanda Berenguer: *La cuidadora del fuego*. Montevideo: La Flauta Mágica 2010, p. 155.

¹¹ María Lucía Puppo: «Dos raras de la poesía uruguaya: Amanda Berenguer y Marosa di Giorgio». In: *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas* 853–854 (2018).

En este poemario hallamos la siguiente composición:

(la carta)

*This is my letter to the world,
That never wrote to me—
Emily Dickinson*

escribo una carta infinita
en la pared ambigua
del recipiente que me contiene
unas veces adentro
otras veces afuera
sin levantar el bolígrafo
escribo una carta infinita.¹²

Al retomar las palabras del epígrafe de Emily Dickinson, el poema se autopos-
tula como una carta dirigida al mundo. Su estructura se vuelve circular como
la cinta descubierta por Moebius y la botella que deslumbró a Klein, en las que
no es posible discernir un comienzo ni un fin. Mensaje que parte y deambula a
través del tiempo y el espacio, resulta una versión contemporánea de la antigua
«botella al mar».¹³ Se trata, entonces, de la misma imagen que eligió Paul Celan
en 1958 para referirse al poema en tanto «manifestación del lenguaje y por tanto
esencialmente dialógico».¹⁴

¿El poema es un instante, una estación, una ola en el mar de la poesía, que
sería entonces «infinita»? Lo cierto es que en su dinámica confluyen un movi-
miento hacia adentro y otro hacia afuera, porque la poesía, como se dice en otro
poema de la botella, es «forma solipsista pero enajenada»,¹⁵ nunca esfera que
vuelve sobre su propio eje.¹⁶

Al mismo tiempo casa del lenguaje y ventana que mira al mundo, el poe-
ma-botella no resulta inmune al olvido y el «accidente».¹⁷ Lejos de la panacea

12 Amanda Berenguer: *Constelación del Navío. Poesía 1950–2002*. Montevideo: H Editores 2002, p. 613.

13 *Ibid.*, p. 636.

14 Paul Celan: *Obras completas*. Madrid: Trotta 2000, p. 498.

15 Amanda Berenguer: *Constelación*, p. 639.

16 En este punto, Berenguer coincide con la caracterización que brinda Derrida del poema como erizo: «El poema puede hacerse un ovillo pero es para volver otra vez sus signos agudos hacia afuera. Puede por cierto reflejar la lengua o decir la poesía pero no se refiere nunca a sí, no se mueve nunca por sí mismo como esas máquinas portadoras de muerte. Su acontecimiento siempre interrumpe o desvía el saber absoluto, el ser próximo a sí en la autotelia» (Jacques Derrida: «Che cos'è la poesia?». In: *Poesia I* (11 de noviembre de 1988). Trad. de J. S. Perednik).

17 Amanda Berenguer: *Constelación*, p. 641.

que garantizaría la plenitud del significado y la comprensión perfecta, los versos cortantes de Berenguer nos indican que la poesía de nuestros días tiene que ver con el fragmento, la repetición, la dilación infinita y el diálogo trunco.¹⁸

Vale la pena considerar ahora un poema anterior, perteneciente a la serie «Trazo y derivados» (1976–1978):

TRAZO

¿Por qué esta arena de desierto
invadiendo la hoja donde escribo?

Trazo una línea honda y larga
sobre la duna
pero el viento la borra

sigo la línea honda y larga
otra vez

y de pronto comprendo

donde está la línea está el viento
donde está el viento no hay nada.¹⁹

En este caso, la escena de escritura no preserva la asepsia del espacio cerrado. Los sintagmas aluden a la vastedad de la playa en un día ventoso, revelando la dificultad de la escritura. De nuevo se presenta una continuidad espacial, que esta vez opera a través de la metonimia hoja-duna. Resulta difícil trazar una línea en una y otra superficie, pero ese fracaso repetido permite asomarse a una revelación: donde hay escritura hay falta, donde ocurre algo se aloja también la ausencia.

Mediante pliegues y repliegues del habla y referencias a las paradojas que desafían la lógica aristotélica, la escritura de Berenguer apunta a «la búsqueda de un lugar de enunciación tensionado entre un adentro y un afuera que no parece resolverse nunca».²⁰ Su poética espacial se relaciona, ante todo, con las elecciones temáticas y los procedimientos compositivos que se integran en el

18 María Lucía Puppo: «Poesía «concéntrica y excéntrica»: notas para leer *La botella verde* (1995) de Amanda Berenguer». In: Germán Prósperi (ed.): *Debates actuales del hispanismo: balances y desafíos críticos: Actas del X Congreso Argentino de Hispanistas*, p. 530–539. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral/Facultad de Humanidades y Ciencias 2016.

19 Amanda Berenguer: *Constelación*, p. 365.

20 Sebastián Urli: «Entre el grajo y la lengua: Berenguer y los límites del sujeto». In: *Revista Iberoamericana* 258 (2017), p. 136.

dinamismo del imaginario, en un incesante viaje de ida y vuelta de la macro a la microscópica. Las distintas piezas que integran los poemas (estrofas, versos, epígrafes) suelen conformar un diseño que las grandes estructuras (libros, poemas largos) reproducen en otra escala. Al llamar la atención sobre la parcialidad de la mirada y la multiplicación de los puntos de vista, la exploración poética del espacio permite pensar y problematizar nociones como distancia, exterioridad, límite e infinito. Esta complejidad vislumbrada en los textos parece hacer estallar la idea de un espacio fijo y unívoco, para reformularse mejor en la proliferación del rizoma y la fractalidad de los cristales.

3 En el principio era el ojo

La visualidad es el segundo eje en torno al cual se organiza la poética de Amanda Berenguer. La importancia de la visión y la construcción cultural de la mirada se permean en todos sus escritos metatextuales, como ocurre en este pasaje de su «Autobiografía»: «El monstruo incesante nos rodea o nos invade o nos transforma o nos ciega o nos da rayos o palabras o células o genes inmortales. Todo el universo, móvil vehemente, cabe en el vocablo que lo nombra».²¹

Para la autora uruguaya, la percepción sensorial descansa mayormente sobre «los totales ojos» que dimensionan los cambios del color, la luz y el movimiento.²² Son estos órganos los primeros responsables de atrapar la realidad; luego será la palabra poética la encargada de hallar una forma para representarla. Así surge la metáfora de la caza:

LA MIRA

alcanza cazador

ahí
la presa
el concéntrico
blanco
radiante

alcanza el corazón

el círculo
el espectro
el veredicto

²¹ Amanda Berenguer: *El monstruo*, p. 156.

²² Amanda Berenguer: *Constelación*, p. 99.

la batalla ha comenzado
 persigue el objetivo
 ausculta el viento
 detrás de ti se levanta
 un foco
 oscilando su implacable destello.²³

Este poema de *El tigre alfabetario* (1979) pone en escena la pesquisa y «la batalla» que resulta la escritura para una mujer que la concibe, ante todo, como un ejercicio de «intensidad» y experimentación, una búsqueda incesante de la «apertura de las formas».²⁴ Proponemos leerlo en una misma serie con una composición de *La Dama de Elche* (1987). Esto nos permitirá apreciar que, en la obra de Berenguer como en la de muchas otras poetisas contemporáneas, la indagación acerca de la propia escritura converge, mediante el imaginario visual, en el autorretrato:

(EL VIDRIO NEGRO)
 a Luis Bravo

el cono de la lámpara me pone a foco
 más cerca
 más nítida
 me veo y me ven
 la imagen con fantasma ajustará sus círculos
 y no sé si cubrirla ya con un paño de lágrimas
 el recuadro de una silla enmarca la lluvia
 sobre el vidrio negro
 el árbol en lo oscuro
 inclina del otro lado sobre mi hombro
 su brillo cubierto de hilos
 —la ventana es un ojo
 un dragón de tinta—
 esa torcaza colgada a mis espaldas
 proyecta una espiral amarilla
 y mostacillas de fósforo le queman las alas
 —se repite—
 el vidrio negro nos envuelve malignamente:

²³ Ibid., p. 407.

²⁴ Amanda Berenguer: *El monstruo*, p. 16, 63.

la ventana es una célula encapuchada
 una mirada fotográfica
 un revólver

el cono de la lámpara me pone a foco

está sentada vestida de rojo escribiendo
 mira de vez en cuando la ventana
 la lluvia sobre el vidrio negro

le apuntan:
 es un blanco perfecto²⁵

Oscilando entre la vaguedad y una notable precisión verbal, el poema recurre a una escenografía cinematográfica. El lenguaje da cuenta de los movimientos de la mirada como una cámara que se acerca y se aleja, ya sea que enfoque a la protagonista o al decorado. La iluminación juega un rol fundamental («el cono de la lámpara», «lo oscuro», «su brillo»), en tanto que el lente de la cámara se asocia al «vidrio negro» que posibilita una imagen poco nítida, «con fantasma».

La composición juega con la idea de encuadre y la posibilidad de registrar el momento de un rodaje. Afuera se describen imágenes en movimiento, hasta que el espacio cerrado de la habitación se superpone —o se perpetúa sin solución de continuidad— con el paisaje natural del exterior. El poema resulta de ese modo una cinta de Moebius donde la ventana funciona como un falso umbral entre dos ámbitos que, a su vez, son traspasados por «una mirada fotográfica» que acecha del otro lado del vidrio. La soledad de la protagonista en medio del juego de luces y la sucesión de espacios recuerda, por momentos, los cuadros de Edward Hopper.

En cuanto al autorretrato en sí, observamos que se construye en primera persona hasta los cinco versos finales, donde se impone la tercera. Entonces la hablante se ve y se dice a sí misma desde afuera, a la distancia, «sentada», «escribiendo», «vestida de rojo». . . Nos preguntamos si la poeta de fin del siglo XX evoca de manera conciente el famoso atuendo con que Delmira Agustini escandalizaba a sus contemporáneos; por lo pronto, en el poema las une a ambas, además del género, de un color y de la tarea de escriba, el hecho de constituirse como «un blanco perfecto».²⁶ De ese modo la escritura femenina deviene un ejercicio de ver y dejarse ver, mostrar y mostrarse en un gesto de extrema exposición y vulnerabilidad. La poesía resulta, por consiguiente, una larga sesión de *Blow*

²⁵ Ibid., p. 517.

²⁶ El sintagma bien podría ser una alusión a la trágica muerte de Agustini, sobre cuya obra y figura Berenguer volvió en diferentes proyectos escriturales y editoriales a lo largo de su vida.

up donde, como ocurre en la película de Antonioni, la ampliación de la imagen al mismo tiempo denuncia y replica la detonación de un arma.²⁷

La poética de Amanda Berenguer propone una auténtica indagación acerca de los problemas relativos a la visión y sus tecnologías: el espejo, el lente de aumento, la fotografía, el cine. La exploración de diferentes dimensiones de la visualidad ocurre en el plano lingüístico pero también a través de los elementos icónicos que contribuyen al diseño del objeto libro.²⁸ Por cuestiones de espacio nos limitaremos a mencionar aquí los juegos con la tipografía y los collages especialmente creados por la poeta montevideana para que fueran portadas de sus libros *Identidad de ciertas frutas* (1983), *La botella verde* (1995) y *La estranguladora* (1998), así como la inclusión de ilustraciones en el primer volumen mencionado: todos estos recursos establecen un peculiar diálogo intersemiótico que tensiona y problematiza la relación entre palabra e imagen.²⁹

Toda referencia a la visualidad en la poesía de Berenguer exige además tomar en consideración *Composición de lugar* (1976), el poemario que lleva más lejos la experimentación y confirma a la autora como referente insoslayable de la neovanguardia latinoamericana. Se trata de un volumen que, en estrecha similitud con las distintas vistas de la Catedral de Rouen pintadas por Monet, ofrece diecinueve «ponientes sobre el mar» de los que, a su vez, se ofrecen tres versiones. Si en ciertas oportunidades el juego entre los valores gráficos del signo y del espacio en blanco alcanza el minimalismo del acróstico, el recurso a la repetición y la variación favorece la puesta en práctica de una original teoría de la «poesía cinética» que la autora había comenzado a desarrollar más de una década antes.³⁰

Teniendo en mente los móviles de Calder y el arte cinético de Le Parc, en la tradición del «*Coup de dés*» mallarmeano, Berenguer buscó romper los moldes fijos del poema y desarticular la lectura lineal, con el fin de incorporar las variables del tiempo y el movimiento a la escritura.

27 María Lucía Puppo: «Entre la mirada fotográfica y la imagen fantasma: tres autorretratos de Amanda Berenguer». In: *Perifrasis: Revista de Literatura, Teoría y Crítica* 18 (2018), p. 65–79.

28 En los años cuarenta, Berenguer y su esposo José Pedro Díaz fundaron la editorial La Galatea, que funcionaba en su casa. Posiblemente debido a esa experiencia editorial de juventud, la poeta manifestó siempre un cuidado especial por el aspecto visual de sus poemas y sus libros.

29 María Lucía Puppo: «Contra el fondo negro: autofiguración y poética en dos collages de Amanda Berenguer». In: *Actas de las I Jornadas Interdisciplinarias sobre Estudios de Género y Estudios Visuales «La producción visual de la sexualidad»*. Mar del Plata: Facultad de Humanidades/Universidad de Mar del Plata 2014. CD Rom.

30 María Lucía Puppo: «Teoría y práctica de la poesía cinética en *Composición de lugar* (1976) de Amanda Berenguer». In: *LETRAS: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina* 69–70 (2014), p. 79–100.

4 Comunicar: maniobrar con un «don explosivo»

Para Amanda Berenguer el poema es impensable sin el otro, o sea, sin el receptor o la receptora que habrá de llegar a su encuentro. Así lo declaraba en una conversación con Hilia Moreira:

[. . .] todo escritor trabaja en una isla desierta. Siempre se está solo frente a la página en blanco. Pero la necesidad de objetivarse, de crear algo exterior a uno, es precisamente la necesidad de comunicarse. El objeto creado queda enfrentado al autor que se reconoce en él y se convierte en el elemento de relación para con el prójimo.³¹

La comunicación que establece el poema es indisociable, por otra parte y como ya lo hemos comprobado, de la búsqueda y la experimentación con el lenguaje.³² Su eficacia dependerá del alcance de sus componentes y del impacto que estos generen en los oyentes o lectores. En este sentido, explica la autora uruguaya, el poema secreta «vectores de energía» que llegan lejos «como si hubieran estado a presión dentro del texto».³³ Esta afirmación, proveniente de su propia experiencia, coincide con la hipótesis desarrollada por Iuri Lotman respecto de la complejidad de la estructura poética, que «permite transmitir un volumen de información completamente inaccesible para su transmisión mediante una estructura elemental propiamente lingüística».³⁴ En otras palabras, la poesía resulta un habla condensada, un texto atravesado por múltiples códigos (retóricos, estéticos, ideológicos) que es capaz de despertar emociones fuertes en el receptor: «siento que me recorre el cuerpo un escalofrío que me eriza el pelo. Es cuando la palabra te estremece igual que la fiebre»,³⁵ confesaba Berenguer en 1988.

La dialéctica concentración/densidad, por un lado, e interpelación/comunicación, por otro, es propia del discurso poético. En su opacidad surgen a veces «zonas transparentes»,³⁶ y el dispositivo verbal logra que, en medio de un ritmo pautado, sea posible la irrupción de lo sorpresivo. Tomemos en consideración este breve poema perteneciente a la serie *Con el tigre entre las cosas. Manual de aventuras domésticas* (1986–1994):

El pájaro sobre la última rama
de la hiedra que trepa por el muro,

31 Amanda Berenguer: *El monstruo*, p. 40.

32 *Ibid.*, p. 40.

33 *Ibid.*, p. 87.

34 Yuri M. Lotman: *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo 1982, p. 21.

35 Amanda Berenguer: *El monstruo*, p. 86.

36 Alicia Genovese: *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco*. Buenos Aires: FCE 2011, p. 52.

cambia de idea
 (un salto imperceptible)
 y se echa a volar
 y cambia de dominios
 de color
 de situación
 de límites:
 en ese punto del salto
 está siempre la palabra poética.³⁷

Estos versos perfilan una poesía en precaria quietud, siempre lista para el vuelo, imprevisible y huidiza como el gesto de un pájaro. Insiste Berenguer en que la poesía es «tensora de la vida, [. . .] aventura a todo riesgo, [. . .] conocimiento revolucionario».³⁸ Cargadas con su «don explosivo»,³⁹ las imágenes operan como «puentes»⁴⁰ y saltan como «canguros».⁴¹

La imaginación poética introduce un salto proyectivo, hacia el futuro, pero cumple también una función primordial en el trabajo de la memoria. La recuperación del pasado doloroso y traumático se desgrana en *Los signos sobre la mesa* (1988), el texto de Berenguer que aborda de manera más explícita la violencia ejercida durante la dictadura cívico-militar uruguaya. Se trata de un poema largo atravesado por preguntas sin respuesta, repeticiones de palabras y sintagmas, versos fraccionados por guiones o paréntesis, grandes zonas de espacio en blanco y cambios del verso a la prosa que evocan el eterno presente de la tortura.⁴²

¿qué metáfora podría trasladar
 el trueno degollado del dolor
 y poner los signos sobre la mesa?

digo grito
 sólo grito
 estallido del aire
 en la garganta

y me atraganto

³⁷ Amanda Berenguer: *Constelación*, p. 567.

³⁸ Amanda Berenguer: *El monstruo*, p. 85.

³⁹ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 85.

⁴¹ *Ibid.*, p. 69.

⁴² María Lucía Puppó: ««Entre estos muros se tortura»: espacio y memoria en *Los signos sobre la mesa* (1987) de Amanda Berenguer». In: Cleusa Maria Graebin, Zilá Bernd y María Luiza Berwanger da Silva (eds.): *Memória social e cidade: práticas, representações e imaginários*, p. 39–50. Canoas: UNILASALLE, Série Memória e Patrimônio, 2018.

mientras
 con una pequeña brasa
 alguien quema los pezones de esa mujer
 atada a un muro de terror⁴³

El poema está fechado en los inicios de la posdictadura, transcurridos ya los hechos, pero sin embargo la hablante poética elige situarse en tiempo presente, en una posición de testigo. Su mirada y su voz se muestran limitadas, insuficientes, mientras el relato evoca crueldades, perversiones, huesos y rastros de sangre como despojos de una realidad que el discurso oficial pretende esconder. En ese trance la expresión se acerca al aullido y el balbuceo: «La palabra también cae de sus andamios / se descuartiza / y queda inválida en medio de las cosas que pasaron».⁴⁴ Desplegar en todo su dramatismo la impotencia de la palabra para dar cuenta del horror, esa es también una misión de la poesía.

5 Palabras finales

Toda indagación acerca del *ars poetica* de Amanda Berenguer debe concluir que no hay una, sino muchas poéticas que coexisten en su obra. Lo comprobamos tras haber analizado varios poemas y declaraciones de la autora centrados en la temática metatextual, y lo comprobaría también un repaso por las numerosas escenas de escritura que proponen sus textos, donde la poeta aparece sentada entre sus papeles, observándose frente al espejo, cocinando, escuchando radio o admirando el efecto del viento en las plantas de su jardín. La preocupación constante por el espacio, la visualidad y el potencial comunicativo de la poesía son quizás los signos más evidentes de una fascinación por todo lo que existe y, en particular, por la maravilla que implica estar vivos. Como solo lo hacen las y los grandes poetas de nuestro tiempo, la autora uruguaya supo tensionar y dar nuevo dinamismo a la relación que une sujeto, mundo y lenguaje, los tres polos involucrados en el lirismo moderno.⁴⁵

El famoso soneto de Quevedo define al niño Amor como «un andar solitario entre la gente». Podemos afirmar que Berenguer invierte la fórmula quevediana para entender la poesía como *una soledad acompañada*. Epígrafes, dedicatorias, citas y evocaciones de otros poetas surcan sus textos introduciendo una polifonía

⁴³ Amanda Berenguer: *Constelación*, p. 533.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 540.

⁴⁵ Michel Collot: *Sujet, monde et langage dans la poésie moderne: de Baudelaire à Ponge*. Paris: Classiques Garnier 2018.

que traspasa los límites de las lenguas, el tiempo y el espacio. En la cadena de predecesores se destacan dos mujeres que ella sitúa en el origen de su genealogía: Emily Dickinson y Delmira Agustini.⁴⁶ Asimismo, científicos y artistas notables como Galileo, Dante, Leonardo da Vinci, Goya o Monet proponen enigmas que la poeta buscará resolver con sus propios métodos. Por otra parte, en tanto artífice de la poesía visual y diseñadora de los collages que funcionan como tapas de sus libros, Berenguer entiende la escritura como un oficio manual lindante con la pintura, el dibujo y el grabado. Hemos advertido, en particular, cómo su poesía ensaya diversos acercamientos a un diálogo ininterrumpido entre la palabra, la fotografía y la imagen cinematográfica.

En una actitud valiente y cómplice con sus receptores/as, Amanda Berenguer ofrenda sus textos sin caer en gestos histriónicos ni consignas solemnes. Ella define en términos muy simples su oficio: «Me gustaría comunicar un trozo del diálogo de un ser humano con su tiempo o más sencillamente parte del balance a pérdidas y ganancias entre una mujer y lo que le acontece».⁴⁷ En ese «balance» se juega la autenticidad de una poesía y una poética que nos interpelan profundamente como lectores/as, invitándonos a repensar nuestros vínculos con los otros, así como el sentido y las metas que elegimos darles a nuestras propias vidas.

Bibliografía

- Bajter, Ignacio: «La casa móvil: Amanda Berenguer ante la traducción». In: *Revista de la Biblioteca Nacional* 6–7 (2012), p. 199–221.
- Berenguer, Amanda: *El monstruo incesante (expedición de caza)*. Montevideo: Arca 1990.
- : *Constelación del Navío. Poesía 1950–2002*. Montevideo: H Editores 2002.
- : *La cuidadora del fuego*, compil. Roberto Echavarren. Montevideo: La Flauta Mágica 2010.
- Blixen, Carina: «Amanda Berenguer: Poeta en metamorfosis». In: Heber Raviolo y Pablo Rocca (eds.): *Historia de la Literatura Uruguaya contemporánea. Tomo II. Una Literatura en movimiento*, p. 125–143. Montevideo: Banda Oriental 1997.
- Celan, Paul: *Obras completas*, trad. José Luis Reina Palazón. Madrid: Trotta 2000.
- Collot, Michel: *Sujet, monde et langage dans la poésie moderne: de Baudelaire à Ponge*. Paris: Classiques Garnier 2018.
- Courtoisie, Rafael: «Navegar es necesario: Suma poética de Amanda Berenguer». In: *El País Cultural* 706, 16 de mayo de 2003. <http://letras-uruguay.espaciolatino.com/berenguer/bio.html> [Consultado el 15 de septiembre 2020].

⁴⁶ El rol de Berenguer como traductora de Emily Dickinson, por una parte, y estudiosa de Delmira Agustini, por otra, se analizan respectivamente en Bajter (2012) y Puppo (2019).

⁴⁷ Amanda Berenguer: *El monstruo*, p. 101.

- Derrida, Jacques: «Che cos'è la poesia?». In: *Poesía I* (11 de noviembre de 1988). Traducción de J. S. Perednik para la Edición digital de *Derrida en castellano*. <http://www.redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/poesia.html> [Consultado el 15 de septiembre 2020].
- García Robles, Hugo: «Constancia de la razón poética». In: *Cuadernos Hispanoamericanos* 632 (2003), p. 19–28.
- Genovese, Alicia: *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco*. Buenos Aires: FCE 2011.
- Lotman, Yuri M.: *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo 1982.
- Padín, Clemente: «V+V. Lo Verbal y lo Visual en el arte uruguayo. Segunda Parte». In: *Escáner Cultural. El Mundo del Arte* 20 (2000). <http://www.escaner.cl/escaner20/acorreo.html> [Consultado el 16 de septiembre 2020].
- Puppó, María Lucía: «Contra el fondo negro: autofiguración y poética en dos collages de Amanda Berenguer». In: *Actas de las I Jornadas Interdisciplinarias sobre Estudios de Género y Estudios Visuales «La producción visual de la sexualidad»*. Mar del Plata: Facultad de Humanidades/Universidad Nacional de Mar del Plata 2014. CD Rom.
- : «Teoría y práctica de la poesía cinética en *Composición de lugar* (1976) de Amanda Berenguer». In: *LETRAS: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina* 69–70 (2014), p. 79–100.
- : «Poesía «concéntrica y excéntrica»: notas para leer *La botella verde* (1995) de Amanda Berenguer». In: Germán Prósperi (ed.): *Debates actuales del hispanismo: balances y desafíos críticos: Actas del X Congreso Argentino de Hispanistas*, p. 530–539. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral/Facultad de Humanidades y Ciencias 2016.
- : «Dos raras de la poesía uruguaya: Amanda Berenguer y Marosa di Giorgio». In: *Ínsula, Revista de Letras y Ciencias Humanas* 853–854 (2018), p. 44–47.
- : «Entre la mirada fotográfica y la imagen fantasma: tres autorretratos de Amanda Berenguer». In: *Perífrasis: Revista de Literatura, Teoría y Crítica* 18 (2018), p. 65–79.
- : ««Entre estos muros se tortura»: espacio y memoria en *Los signos sobre la mesa* (1987) de Amanda Berenguer». In: Cleusa Maria Graebin, Zilá Bernd y Maria Luiza Berwanger da Silva (eds.): *Memória social e cidade: práticas, representações e imaginários*, p. 39–50. Canoas: UNILASALLE, Série Memória e Patrimônio, 2018.
- : ««Dos ojos de animal sombrío»: apropiaciones de la poética y la figura de Delmira Agustini en la poesía de Amanda Berenguer». In: *Boletín de Literatura Comparada* XLIII (2019), p. 107–122.
- Silva Vila, María Inés: *Cuarenta y cinco por uno*. Montevideo: Fin de Siglo 1993.
- Urli, Sebastián: «Entre el gajo y la lengua: Berenguer y los límites del sujeto». In: *Revista Iberoamericana* 258 (2017), p. 135–153.

Edgardo Dobry

«Lamentación de Dido» de Rosario Castellanos: convergencias y desvíos

1

Al evaluar la obra de Rosario Castellanos, Carlos Monsiváis habla «del discutible acierto de los títulos». ¹ Es verdad que algunos títulos de su poesía, como *Lívida luz* o *Materia memorable*, pueden sonar algo apresurados, pero eso no es extensible al que Castellanos eligió para la publicación de su poesía reunida («Obra poética: 1948–1971»), en 1972: *Poesía no eres tú*, evidente alusión al famoso pasaje de la rima XXI de Gustavo Adolfo Bécquer: «¿Qué es poesía?, dices mientras clavas / en mi pupila tu pupila azul. / ¿Que es poesía? ¿Y tú me lo preguntas? / Poesía. . . eres tú». El *tú* al que se dirige esta rima resume la idea tradicional de la femineidad: puesto que la mujer debe ser, ante todo, bella, no puede ser —no *necesita ser*— poeta, porque es ella misma un poema. La mujer es, en esa perspectiva, el sujeto pasivo: no está llamada a producir algo bello porque la belleza es su atributo natural, y la poesía es una creación humana, algo que el poeta agrega al mundo de modo artificial. En cambio, «Poesía no eres tú» significa: *tú* no eres la señorita compuesta y cándida —y, en el fondo, ignorante— que pregunta qué es la poesía sino que eres la poeta misma; para ser poeta hace falta no ser poesía. La propia autora parece haberse sentido movida a justificar este título en un artículo, «Si «poesía no eres tú», entonces, ¿qué?», donde anota:

¿Reaccionar, a estas alturas, contra el romanticismo español que tan bien encarnó Bécquer? Somos anacrónicos pero no tanto. ¿Contradecir, por más reciente, a Rubén Darío cuando decide que no se puede ser sin ser romántico? Tampoco. Lo que ocurre es que yo tuve un tránsito muy lento de la más cerrada de las subjetividades al turbador descubrimiento de la existencia del otro. . . ²

El pasaje es significativo porque Castellanos no habla aquí, al principio, como mujer, sino como latinoamericana: «Somos anacrónicos pero no tanto». Con ese

1 Carlos Monsiváis: «La enseñanza del llanto». In: *Debate feminista* 6 (1992), p. 321.

2 Rosario Castellanos: *Mujer que sabe latín*. . . México: FCE 2015, p. 158.

Note: Este trabajo se inscribe en el Proyecto de investigación: «Literatura hispanoamericana y literatura mundial», FFI2016-78058-P.

Edgardo Dobry, Universitat de Barcelona

tono zumbón que recorre toda su escritura periodística, deja claro que, aquí, se trata de otra cosa. Este aparente llegar tarde del escritor latinoamericano³ fue, precisamente, revertido por el padre de la modernidad poética en castellano, Rubén Darío. El rechazo del ideal romántico no es una impaciencia extemporánea sino la voluntad de darle a la posición femenina un pasaje del *tú* al *yo*; del objeto, bello y mudo, al sujeto que toma la palabra para hablar y, sobre todo, para escribir. Eso significa que el título *Poesía no eres tú* impugna una constante histórica sobre el rol femenino. De allí que el resto del párrafo cambie el foco hacia la experiencia personal de Castellanos y su «tránsito muy lento» hacia el descubrimiento del otro. Una «lentitud» que, en todo caso, no la privó de tener una consciencia clara de su compleja posición como escritora y mujer en México. Charlene Marithew la considera «una de las voces mexicanas pioneras de la teoría feminista» debido a que «exploró la cuestión ontológica de lo que significa ser mujer en una sociedad patriarcal que valoriza lo masculino y subyuga lo femenino».⁴ Por su parte, José Emilio Pacheco reconoció, poco después de la muerte accidental de la poeta, en 1974, que poseyó «una consciencia tan clara de lo que significa la doble condición de mujer y de mexicana [. . .]. Naturalmente, no supimos leerla».⁵ La última frase parece un *mea culpa* en el que Pacheco se hace cargo del conjunto de la intelectualidad mexicana que no supo, en vida de la autora, calibrar el verdadero alcance de su obra.

Ese «naturalmente» apunta a que la novedad que suponía la obra de Castellanos implicaba una ilegibilidad que solo empezó a decaer a partir de su muerte. A través de Pacheco, el sistema intelectual mexicano se declaraba *naturalmente* incapacitado para leerla antes de que la posteridad abriera ese horizonte definitivo de comprensión. Parafraseando el soneto de Mallarmé a la tumba de Edgar Poe, la muerte de la poeta no solo la convertía «en sí misma»: mostraba hasta qué punto la existencia de una poeta de talento resultaba ilegible en su propio país. El hecho de que Castellanos hubiera aceptado el cargo de embajadora de México en Israel, donde murió, podría significar, con esa elección de la lejanía y el apartamiento, que ella no ignoró esa circunstancia.

No es menos elocuente el título del libro de ensayos y prosas que Castellanos reunió, casi al mismo tiempo que el volumen de poesía: *Mujer que sabe latín*. . . (1973). Aquí la referencia está en un dicho popular: «Mujer que sabe latín no tiene

3 «Llegada tarde al banquete de la civilización europea, América vive saltando etapas», había dicho Alfonso Reyes en un famoso discurso en 1936 (Alfonso Reyes: «Notas sobre la inteligencia americana». *Obras completas* XI. México: FCE 1960, 82).

4 Charlene Marithew: «La búsqueda de «otro modo de ser humano y libre»: los ensayos de Rosario Castellanos». In: *Letras Femeninas* 24, nº 1-2 (1998), p. 95.

5 José Emilio Pacheco: «Prólogo». In: Rosario Castellanos: *El uso de la palabra*. México: Excelsior 1975, p. 8.

marido ni buen fin» o «ni tiene marido ni buen fin».⁶ La segunda parte del refrán queda sobrentendida mediante unos elocuentes puntos suspensivos. La intención es semejante al de *Poesía no eres tú*: esta mujer que *sabe latín*, en el sentido figurado de «persona culta» —y (¿casualmente?) su poema más importante, «Lamentación de Dido», está inspirado en Virgilio— debe enfrentar el estereotipo según el cual el lugar de la mujer es el del matrimonio, la maternidad y la casa; cualquier otra opción termina sin «marido ni buen fin». Y si bien el artículo del libro dedicado a Virginia Woolf se centra en *El lector común* y no en *Un cuarto propio*, parece evidente la resonancia entre esta mujer del siglo XX que sabe latín y aquella hermana de Shakespeare imaginada por Woolf, «que [a diferencia de su hermano William] no tuvo oportunidad de aprender la gramática ni la lógica, ya no digamos de leer a Horacio ni a Virgilio».⁷ Woolf concluía con esta sentencia: «Cualquier mujer nacida en el siglo XVI con un gran talento se hubiera vuelto loca, se hubiera suicidado o hubiera acabado sus días en alguna casa solitaria en las afueras del pueblo, medio bruja, medio hechicera, objeto de temor y de burlas».⁸

Con un poco más de suerte, esta Judith Shakespeare imaginada por Woolf hubiera emigrado a América y se hubiera hecho monja clarisa en México; entonces, quizás, hubiera sido algo semejante a sor Juana Inés de la Cruz. Cuando Rosario Castellanos escribe sobre sor Juana, en un artículo de 1963 («Otra vez sor Juana»), el lector tiene la sensación de que habla también sobre sí misma y, por extensión, sobre todas las poetisas. Reseñando el libro del romanista alemán Ludwig Pfandl, escribe:⁹

[. . .] es un catálogo de los complejos, traumas y frustraciones de que puede ser víctima un ser humano [. . .]. Naturalmente, por su belleza, por su talento, era narcisista. ¿Confiesa su ansia de saber? Es neurótica. ¿Usa un símbolo? ¿Es efusiva con alguien? ¡Cuidado! O hay un afecto equívoco o hay un deseo inconsciente de matar».¹⁰

Hasta parece tener una premonición sobre su propio destino: «Como todos los elegidos por los dioses, Sor Juana muere joven y colorín colorado, el cuento se ha acabado».¹¹ El asalto de indignación que le provocó la monografía de Pfandl fue per-

⁶ Miguel Gomes refiere el título al refrán «Dos cosas tienen mal fin: / el niño que bebe vino / y mujer que sabe latín» (Miguel Gomes: *La realidad y el valor estético; configuraciones del poder en el ensayo hispanoamericano*. Caracas: Equinoccio/Universidad Simón Bolívar 2009, p. 168).

⁷ Virginia Woolf: *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral 2008, p. 36.

⁸ *Ibid.*, p. 37.

⁹ Ludwig Pfandl: *Sor Juana Inés de la Cruz, la décima musa de México: Su vida, su poesía, su psique*. México: UNAM 1963.

¹⁰ Rosario Castellanos: *Juicios sumarios*. México: FCE 1984, p. 27.

¹¹ *Ibid.*, p. 25.

sistente: reaparece en un cuento del tercero y último de sus tres libros de relatos, *Álbum de familia* (primera edición de 1971), «Lección de cocina», donde una mujer recién casada, que se esfuerza en vano por llegar a ser una buena cocinera para su marido, se dice a sí misma: «No es que yo sea una rara avis. De mí se puede decir lo que Pfandl dijo de Sor Juana: que pertenezco a la clase de neuróticos cavilosos. El diagnóstico es muy fácil ¿pero qué consecuencias acarrearía asumirlo?».¹²

El primer ensayo de *Mujer que sabe latín*. . ., «La mujer y su imagen», es una crítica del estereotipo femenino: «A lo largo de la historia la mujer ha sido, más que un fenómeno de la naturaleza, más que un componente de la sociedad, más que una criatura humana, un mito».¹³ Porque «lo femenino [. . .] es pasividad inmanente, [. . .] inercia».¹⁴ La belleza «es un ideal que compone y que impone el hombre» y que convierte a la mujer en «una cosa». Como ejemplo demostrativo, la diferencia en el ideal del pie en el hombre y la mujer: los de él deben ser, obligatoriamente, «grandes y vigorosos». Los de ella, en cambio, tienen que ser pequeños, de esos con los que «no se va a ninguna parte» (en «Lamentación de Dido» dirá: «La mujer es la que permanece»): «La mujer bella se extiende en un sofá, exhibiendo uno de los atributos de su belleza, los pequeños pies, a la admiración masculina, exponiéndolos a su deseo».¹⁵ Incluso el calzado femenino es un emblema de la opresión, física y moral:

En su parte más ancha aprieta hasta la estrangulación; en su extremo delantero termina en una punta inverosímil a la que los dedos tienen que someterse; el talón se prolonga merced a un agudo estilete que no proporciona la base de sustentación suficiente para el cuerpo, que hace precario el equilibrio, fácil la caída, imposible la caminata.¹⁶

Se pone de manifiesto, en este resumen mordaz, el tormento al que la mujer es sometida para encajar su cuerpo y su conducta en el «mito» que está obligada a encarnar.

Después de leer estas líneas, impresiona encontrar en la prosa de un poeta y crítico tan influyente como lo era en el ámbito anglosajón, hacia mediados de siglo, Theodore Roethke, el mito del pie femenino en medio de una contundente exposición de sexismo tradicional: afirma que las poetas padecen, entre otros múltiples defectos —como el alargamiento excesivo de los poemas, las trivialidades y la superficialidad— el de rehuir «las agonías reales del espíritu; negarse a afrontar la

¹² Rosario Castellanos: *Álbum de familia*. México: Joaquín Mortiz 1990, p. 22.

¹³ Rosario Castellanos: *Mujer*, p. 9.

¹⁴ *Ibid.*, p. 9.

¹⁵ *Ibid.*, p. 11.

¹⁶ *Ibid.*, p. 11.

existencia; adoptar una postura lírica o religiosa; moverse entre el tocador y el altar; *estampar un pie diminuto contra Dios* o caer en un estilo sentencioso. . .».¹⁷ A la luz del artículo de Castellanos, las palabras de Roethke revierten sobre su propias limitaciones: el «pie diminuto» es una fantasía masculina, no una condición femenina.

2

Además de poesía, novela y artículos, Castellanos escribió teatro, género por el que siempre mostró una marcada inclinación. En la única pieza que completó, la «farsa» *El eterno femenino*, publicada poco después de su muerte, en 1975, la escena tiene lugar en una peluquería para señoras. El representante de una compañía que comercializa productos para tales establecimientos le ofrece a la peluquera colocar en uno de los secadores del local, a prueba, un nuevo artilugio tecnológico. El fin de este flamante invento es evitar el aburrimiento de las clientas durante el largo rato que deben permanecer con sus cabezas metidas en esos enormes huevos de acrílico. Entre el vendedor y la dueña de la peluquería acuerdan poner el aparato en la opción «¿Qué me reserva el porvenir?».¹⁸ Cuando Lupita, una clienta asidua, mete allí la cabeza, la escena cambia por completo: Lupita ya no está en la peluquería sino en su luna de miel; Juan, el flamante marido, le pregunta –en implícita alusión a la noche de bodas– si «ha sido esta la primera vez», a lo que Lupita responde con un *aparte*: «¡Qué manía tienen todos los hombres de preguntar lo mismo!». A continuación el marido pregunta: «¿Te gustó?»; y ella responde: «¿Gustarme? ¿A mí? ¿A una muchacha decente? ¿Por quién me tomas» [. . .] Me pareció repugnante, asqueroso»; entonces dice Juan: «Gracias, Lupita. Ya sabía yo que no ibas a fallarme a la hora de la verdad. Gracias, gracias».¹⁹ El siguiente cuadro de la farsa se titula «La anunciación»: ahora vemos a Lupita de visita en casa de su madre. Dice: «Soy muy feliz, mamá».²⁰ A lo que su madre responde:

Allí está precisamente tu error. Una señora decente no tiene ningún motivo para ser feliz. . . y si lo tiene, disimula. Hay que tener en cuenta que su inocencia ha sido mancillada, su pudor violado. Ave de sacrificio, ella acaba de inmolarse para satisfacer los brutales apetitos de la bestia.²¹

¹⁷ Theodore Roethke: «The Poetry of Louise Bogan», citado en Sandra M. Gilbert y Susan Gubar: *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria en el siglo XIX*. Madrid: Cátedra 1998. Las cursivas son mías.

¹⁸ Rosario Castellanos: *El eterno femenino; farsa*. México: FCE 2009, p. 31.

¹⁹ *Ibid.*, p. 35.

²⁰ *Ibid.*, p. 39.

²¹ *Ibid.*, p. 39.

Mónica Szurmuk ubica *El eterno femenino* en el marco de la exploración que hace Castellanos de «las dificultades y las humillaciones de «lo otro», lo diferente al hombre blanco dominante en la sociedad mexicana que conoció Rosario Castellanos: el indígena y la mujer». ²² En este sentido, habría una afinidad entre las denominadas novelas «indigenistas» de Castellanos (*Balún Canán*, *Ciudad real* y *Oficio de tinieblas*), la farsa *El eterno femenino*, la presencia de los temas relacionados con la situación de la mujer en la cultura mexicana que aparecen en sus artículos y los poemas en los que, como «Lamentación de Dido», la posición femenina es el asunto predominante. En lo que hace, en particular, a *El eterno femenino*, Szurmuk ve la huella de *El segundo sexo* (1949) de Simone de Beauvoir:

Beauvoir propone que la mujer ha sido construida como «el otro» del hombre y que consecuentemente le han sido negadas su propia subjetividad y la responsabilidad sobre sus actos. En *El eterno femenino*, Rosario Castellano explora las posibilidades de la mujer burguesa de convertirse en sujeto histórico, a la par del hombre. ²³

En este sentido, ya el mismo título de la obra es una «farsa», puesto que es una mujer la que escribe sobre «el eterno femenino»: la farsa, lo jocoso, muestra el modo en que el hombre ve a la mujer y, a la vez, el modo en que la mujer construye su propia imagen a partir de lo constitutivo de la mirada masculina. El hecho de que, cuando se abre el telón, la escena se desarrolle en un salón de belleza es de por sí significativo; volvemos aquí a lo dicho sobre *Mujer que sabe latín*. . . : el lugar de la mujer no está en la biblioteca ni en la redacción de los periódicos sino en su casa y en la peluquería. Castellanos adopta ese mandato para mostrar, a través de la clave cómica, su carácter coercitivo y oprimente.

Este tono de irrisión, característico de la «farsa», sobrevuela muchos de sus artículos y algunos de sus poemas (como «Autorretrato» o «Pasaporte»). Pero en las piezas poéticas más extensas tiende, en cambio, a una tesitura más grave. Un ejemplo, para comparar la relación entre una mujer joven y su madre: al cariz cómico de la escena que acabamos de citar en *El eterno femenino* se opone el diálogo que articula el poema «Salomé»:

Salomé (*rechazándola*)

Madre, quiero vivir y el amor tuyo
no me deja.
Tu cariño me envuelve

²² Mónica Szurmuk: «Lo femenino en *El eterno femenino* de Rosario Castellanos». In: Aralia López González, Amelia Malagamba y Elena Urrutia (eds.): *Mujer y literatura mexicana y chicana*. México: El Colegio de México 1990, p. 37.

²³ *Ibid.*, p. 37.

tan sutil y tenaz como la niebla.

¡Yo quiero ver el sol!

Madre

Te quedarías ciega.

Salomé, no es cordura hablar así,
como quien no respeta.²⁴

Castellanos escribió dos «poemas dramáticos» (publicados por la propia autora bajo ese epígrafe): «Salomé» y «Judith». Son esbozos de piezas teatrales, que, debido a su brevedad, no llegan a alcanzar esa categoría sino que funcionan como poemas líricos. En ellos se da voz a diversos personajes. El primero está ambientado en la ciudad mexicana de San Cristóbal, en Chiapas, durante el porfiriato. En cuanto a «Judith», la acción se desarrolla «en un pueblo de la Tierra Caliente, también en Chiapas, sitiado por un ejército enemigo durante la época revolucionaria».²⁵ En ambos, por lo tanto, Castellanos trasplanta el mito bíblico a evocaciones de su historia personal, ya que ella vivió en Chiapas la primera mitad de su vida. De allí la reivindicación y defensa de los indios chamula que caracteriza su novela más conocida, *Balún Canán* (1957) y también los cuentos de *Ciudad real* (1974).

Sin duda, estos poemas tienen estrecha relación con «Lamentación de Dido» (*Poemas*, 1957), donde el aspecto dramático y el lírico se funden en la enunciación en primera persona, como anuncia el primer verso de la segunda estrofa de este último: «Tal es el relato de mis hechos. Dido es mi nombre».²⁶ Se trata, así, no de «poema dramático» sino de un monólogo dramático, un género en el que un personaje sube a la escena del poema para hablar en su propio nombre, para contarse en primera persona. Es un género moderno, surgido hacia la década de 1840 por obra de dos poetas de la denominada «segunda generación» de románticos ingleses: Robert Browning y Lord Tennyson. Este escribió una composición en verso blanco en la que Ulises cuenta sus peripecias; de Browning —quien, como Castellanos, quiso ser dramaturgo— son muy conocidos algunos de sus monólogos, como «My Last Duchess» o «Andrea del Sarto». La operación que está en la base de esta invención lírica, la de hacer que hable en el poema un yo que, notoriamente, no puede identificarse con la persona del poeta, es sencilla pero significativa. Se trataba de romper con la identificación entre el sujeto del poema y la persona del poeta, muy presente en algunas de las obras fundamentales de los primeros románticos, como el breve «Daffodils» («I wandered lonely as a cloud») o en el extenso *Preludio*, ambos de Wordsworth. Robert Langbaum centra

²⁴ Rosario Castellanos: *Antología poética*. Madrid: Visor 2017, p. 78.

²⁵ *Ibid.*, p. 99.

²⁶ *Ibid.*, p. 60.

en ese desplazamiento buena parte del análisis en su ya clásico *La poesía de la experiencia*, donde se sigue la deriva del monólogo dramático en autores del siglo XX, sobre todo del ámbito estadounidense, como Edwin Arlington Robinson, T.S. Eliot, Ezra Pound, Edgar Lee Masters, Robert Frost, Amy Lowell y Robert Lowell. Langbaum acepta la interpretación habitual según la cual el monólogo dramático surgió como «una reacción contra el estilo confesional romántico»,²⁷ en la búsqueda de una cierta objetivación de la experiencia que el poema desarrolla. Pero va más allá al plantear ese género como germen de buena parte de la poesía del siglo XX debido a la escisión que produce «entre simpatía y juicio».²⁸ El lector simpatiza con el *yo* que habla en el poema; pero, a la vez, se ve obligado a poner una distancia crítica con aquello que el personaje dice, como en el caso paradigmático de «My Last Duchess» (1842), de Robert Browning, en que el *yo* termina confesando el asesinato de su adorada duquesa. En cuanto a Tennyson, su «Ulises» es ya un anciano que siente nostalgia de sus heroicas aventuras; sueña con volver a los mares, dejando Ítaca en manos de su hijo Telémaco, para: «Navegar más allá de donde el sol se pone, y el baño / de los astros occidentales, hasta que muera».²⁹

Langbaum observa: «El Ulises de Tennyson huye de la somnolencia que lo apresa en Ítaca y apuesta por la vida; continuará hacia adelante, hará un último esfuerzo, aunque con el mismo grito de dolor que perturba el mundo vegetal en un abril eliotiano, y con la misma obstinación vital, sólo porque lo habrá de conducir a la muerte».³⁰ Rosario Castellanos está cerca de esta tesis cuando da voz a Dido en su lamentación: toma una figura que participa a la vez de la alta tradición literaria y del mito aunque, a diferencia de Ulises, Dido es una figura secundaria, un capítulo en la travesía del héroe de la *Eneida*. Castellanos volvería a practicar un parecido procedimiento en «Testamento de Hecuba» (*Materia memorable*, 1969).

3

Dido ocupa un lugar particular en el elenco de personajes de la mitología grecolatina, puesto que su aventura más característica, el enamoramiento y posterior abandono de Eneas, no surge de la tradición, sino que es, sustancialmente,

²⁷ Robert Langbaum: *La poesía de la experiencia*. Traducción de Julián Jiménez Heffernan. Granada: Comares 1996, p. 156.

²⁸ *Ibid.*, p. 193.

²⁹ Alfred Tennyson: *La Dama de Shalott y otros poemas*. Traducción de Antonio Rivero Taravillo. Valencia: Pre-Textos 2002, p. 89.

³⁰ Robert Langbaum: *La poesía*, p. 174.

la invención de un poeta, Virgilio. Esa aventura, que abarca el libro IV de la *Eneida*, es, en efecto, uno de los pasajes más peculiares del poema. ¿Por qué una epopeya, escrita con la evidente voluntad política de darle entidad mítica a la nación romana en el momento en que esta adquiriría dimensión imperial, incluía un canto entero dedicado a una aventura amorosa? Una aventura en la que, por otra parte, el personaje principal no es el héroe sino la mujer abandonada; Dido, después de mandar a encender una pira con las pertenencias que Eneas había dejado en su palacio, se da muerte con la propia espada del héroe troyano: «Y es que a impulsos de la inmensa piedad que siente Virgilio por la reina burlada, parece a par de su héroe haberse olvidado de su misión en el poema», anota Javier de Echave-Sustaeta en la introducción al Libro IV de la *Eneida*.³¹ El relato de los amores de Dido y Eneas dio lugar a numerosas recreaciones; desde la muy temprana de Ovidio, quien en sus *Heroidas* incluye una imaginada carta de Dido a Eneas, al drama *Dido, Queen of Carthage*, de Christopher Marlowe, de finales del siglo XVI; y la ópera *Dido and Aeneas* de Henry Purcell, de 1682.

Recordemos brevemente el argumento del Libro IV de la *Eneida*: Eneas es un semidiós, hijo de Anquises y de Venus. Después de la caída de Troya escapa de la ciudad en llamas con la misión de llegar a Italia. Pero la diosa Juno, enemiga de Eneas, hace que se desate un gran temporal que arroja las naves de los troyanos a las costas libias, donde Dido, reina de Cartago, lo acoge. Allí interviene Venus, para que Dido se enamore de su hijo y le dé protección. Durante un tiempo ambos viven inmersos en la pasión amorosa. Cuando Júpiter advierte la situación, apostrofa a Eneas y le ordena que abandone Cartago de inmediato y continúe su viaje hacia el Lacio. Al ver partir las naves, Dido cae en una desesperación delirante y entona el monólogo de su lamento, al final del cual se da muerte. Por otra parte, Dido era también una exiliada y de allí que tuviera además un nombre anterior, fenicio: Elisa —por eso Castellanos escribe: «mujer que asienta por primera vez la planta del pie en tierras desoladas / y es más tarde nodriza de naciones. . .»³²—. Virgilio cuenta esa parte de la historia en el libro I de la *Eneida*: era princesa de Tiro y estaba prometida con Siqueo, «rico en tierras como nadie en Fenicia».³³ Pero el hermano de Dido, el rey Pigmalión, «monstruo más atroz en maldad que ningún otro»,³⁴ asesina a Siqueo delante del altar. Siqueo se aparece en sueños a Dido y le «aconseja apresurar la huida y alejarse de la patria».³⁵

31 Virgilio: *Eneida*. Madrid: Gredos 1992, p. 236.

32 Rosario Castellanos: *Antología*, p. 69.

33 Virgilio: *Eneida*, p. 150.

34 *Ibid.*, p. 150.

35 *Ibid.*, p. 151.

A pesar de que Castellanos utiliza el procedimiento del monólogo dramático como forma de objetivación, su versión del lamento de Dido fue leída por algunos críticos en clave autobiográfica, sobre todo a partir de la publicación póstuma de las cartas que la poeta envió a Ricardo Guerra —su marido— entre 1950 y 1967.³⁶ Esas cartas tienen una interrupción entre los años 1958 y 1966, que coincide con la estadía de Castellanos en Estados Unidos, como profesora en la Universidad de Wisconsin. La decisión de alejarse de México habría estado determinada, precisamente, por una crisis con Guerra, inmediatamente posterior a la publicación de *Poemas* (1957), que contiene la pieza sobre Dido. Por otra parte, la interpretación autobiográfica se basa también en varios de sus artículos. En «Satisfacción no pedida» declara acerca de sus novelas y cuentos: «La unidad de esos libros la constituye la persistencia recurrente de ciertas figuras: la niña desvalida, la adolescente encerrada, la solterona vencida, la casada defraudada».³⁷ Por eso, seguramente, prefirió para «Lamentación de Dido» el recurso al mito y a la tradición literaria, de modo de no convertirla en una pieza que pueda ser leída como una efusión confesional. Sobre esa primera escisión, Castellanos construye un segundo nivel, metafórico, que recorre su poema: por ejemplo, la mujer es «la que permanece: rama de sauce que llora en las orillas de los ríos»;³⁸ en tanto el hombre es viento, al que «nada detiene».³⁹ Dido es raíz, no puede partir; Eneas es presa de una misión: tendrá que abandonarla porque tiene «el corazón puesto en el futuro».⁴⁰ En este pasaje es posible que la poeta tuviera en mente *Las Heroidas*, de Ovidio, en cuya Epístola VII, «Dido a Eneas», ella le dice:⁴¹ «Huyes de ciudad que está poblada y hecha / Búscala por hacer, buscas mis daños / Buscas tierra, porque esta te es estrecha».⁴²

Castellanos se refiere específicamente a su poema sobre Dido en el artículo «Si «poesía no eres tú», entonces, ¿qué?», donde señala el «sufrimiento» que estaría en la raíz y, a la vez, la «trivialidad» de esa determinación:

36 Por ejemplo, María Jesús Cruz Jimeno: «Castellanos se sintió identificada con la protagonista del libro IV de la *Eneida* —en su faceta de mujer— cuando sufrió el desamor y el abandono de su marido Ricardo Guerra» (M. Jesús Cruz: «La influencia de Virgilio y de Ovidio en el poema «Lamentación de Dido», de Rosario Castellanos». In: *Anuario del Centro de la Universidad Nacional de Educación a Distancia de Calatayud* 21 (2015), p. 69).

37 Rosario Castellanos: *El uso de la palabra; una mirada a la realidad*. México: Editores Mexicanos Unidos 1982, p. 258.

38 Rosario Castellanos: *Antología*, p. 64.

39 *Ibid.*, p. 65.

40 *Ibid.*, p. 63.

41 No es imposible que Castellanos hubiera leído esta traducción de Mexía, ya que este, español de nacimiento, desarrolló toda su carrera como poeta y traductor entre Perú y México.

42 Ovidio: *Las Heroidas*. Traducción de Diego de Mexía. Madrid: Luis Navarro Ed. 1884.

El sufrimiento es tan grande que desborda el vaso de nuestro cuerpo y va a la búsqueda de recipientes más capaces. Encuentra las figuras paradigmáticas de la tradición. Dido, que eleva la trivialidad de la anécdota (¿hay algo más trivial que una mujer burlada y que un hombre inconstante?) al majestuoso ámbito en que resuena la sabiduría de los siglos.⁴³

La pregunta retórica es significativa porque rebaja la importancia del acontecimiento personal que puede haber inspirado la obra; el poema no existe para dar cuenta de una anécdota «trivial» sino que esta impulsa la búsqueda de un símbolo universal, que la tradición ofrece. De este modo, la experiencia individual alcanza una resonancia mitológica, y el mito renueva su vida en el tiempo. Castellanos parece insinuar algo así en su Dido, cuando cambia el suicidio al que estaba encaminada al principio del poema («con el mismo pie de la sagrada peregrinación / sube —arrastrando la cauda oscura de su memoria— / hasta la pira alzada del suicidio»⁴⁴) por una suerte de perdurable muerte en vida, con la que el poema se cierra: «Ah, sería preferible morir. Pero yo sé que para mí no hay muerte. / Porque el dolor —¿y qué otra cosa soy más que dolor?— me ha hecho eterna».⁴⁵

4

En 1985, unos diez años más tarde de la muerte de la poeta, Elena Poniatowska señaló: «Dentro de la obra poética de Rosario Castellanos, veinte poemas giran en torno a la muerte (. . .). Rosario se interrogó acerca de la muerte una y otra vez, obsesiva y desolada».⁴⁶ Poniatowska parece encontrar en ese rasgo algo parecido a una premonición, dado que en el mismo texto escribe: «Rosario Castellanos murió el 7 de agosto de 1974 en Tel Aviv [. . .] A los cuarenta y nueve años, víctima de la descarga eléctrica de una lámpara doméstica que trataba de conectar, la embajadora de México en Israel cayó fulminada».⁴⁷ Castellanos formaría parte, entonces, de la serie de poetas latinoamericanas de breve existencia y muerte trágica o por propia mano, como Delmira Agustini, Alfonsina Storni, Alejandra Pizarnik. Y, también, de la falta de reconocimiento en vida y su canonización póstuma: «Rosario es considerada en cierta forma una escritora inferior, «case-

⁴³ Rosario Castellanos: *Mujer*, p. 160.

⁴⁴ Rosario Castellanos: *Antología*, p. 60.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 66.

⁴⁶ Elena Poniatowska: «Prólogo». In: Rosario Castellanos: *Meditación en el umbral: antología poética*. México: FCE 2006, p. 12.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 7.

rita» como la comida casera, simple, fácil de hacer a un lado. Su entronización viene con su muerte pero mientras vida lleva sobre la tierra, Rosario se mueve [. . .] en un medio que la minimiza».48 Ese desprecio sería el resultado de su ausencia de vanidad: «En un país como el nuestro, en donde la cultura es acartonada y ceremoniosa y los escritores hablan de sí mismos en tercera persona, Rosario se la pasa desensolemnizándose. En América Latina es el hábito el que hace al monje».49

En cuanto al poema sobre Dido, Castellanos señala que fue producto de una doble influencia: «es, además de percance individual, la convergencia de dos lecturas: Virgilio y Saint-John Perse. Uno me proporciona la materia y el otro la forma. Y sobreviene el instante privilegiado del feliz acoplamiento y del nacimiento del poema».50 La específica discriminación entre la fuente y la forma parece tener una intención clara: deshacer la interpretación del sufrimiento personal como fuente directa del poema. Castellanos señala estas precisiones para conjurar el peligro de esas lecturas reductoras. ¿Cómo se manifiesta esa influencia en el poema? Principalmente, en el uso del versículo, que Saint John Perse había adoptado en su obra más ambiciosa, la *Anabase* (1924). A finales de los años sesenta, Castellanos tradujo varios poemas de Perse. Por otra parte, México tiene una importante presencia en la *Anabase*; Alfonso Reyes llegó a interpretarlo como una versión de la conquista del imperio azteca a manos de Cortés y «hasta pensó que una de sus creaciones, su propia *Visión de Anáhuac*, había ejercido alguna influencia sobre el poema francés».51 No es improbable que Castellanos conociera esos artículos de Reyes y que eso la impulsara a traducir al poeta francés, cuya fama, por otra parte, se había vuelto universal en 1960, cuando recibió el premio Nobel.

La adopción del versículo en «Lamentación de Dido» se combina con un lenguaje clásico, del todo ajeno a tentaciones vanguardistas. Esta es la primera estrofa:

Guardiana de las tumbas; botín para mi hermano, el de la corva garra de gavián;
nave de airosas velas, nave graciosa, sacrificada al rayo de las tempestades;
mujer que asienta por primera vez la planta del pie en tierras desoladas
y es más tarde nodriza de naciones, nodriza que amamanta con leche
de sabiduría y de consejo;

48 Ibid., p. 12.

49 Ibid., p. 13.

50 Rosario Castellanos: *Mujer*, p. 160.

51 Paulette Patout: «México en dos obras de Saint-John Perse: «Amitié du Prince» y «Anabase»». In: *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (18–23 de agosto de 1986) vol II. Berlin/Frankfurt am Main: Vervuert 1989, p. 657.

mujer siempre, y hasta el fin, que con el mismo pie de la sagrada peregrinación
sube —arrastrando la oscura cauda de su memoria—
hasta la pira alzada del suicidio.⁵²

Carlos Monsiváis, que recuerda que Castellanos era una «lectora exhaustiva» de *Muerte sin fin* de Gorostiza, considera «Lamentación de Dido» el «momento magistral» de su obra:

A la condición tan común de la mujer dejada, Rosario la encumbra con un lenguaje intenso, donde el acento neoclásico se niega a sí mismo y se vuelve moderno. Expresada con tal vehemencia, la circunstancia cotidiana del abandono se transfigura y se torna escena trágica. El ama de casa, cualquier ama de casa, es Dido, la «guardiana de las tumbas. . . nave de airosas velas. . . mujer siempre, y hasta el fin».⁵³

En esa perspectiva, en el poema de Castellanos se cruza la deriva del monólogo dramático con la tradición del poema extenso y meditativo que, en México, nace con el *Primero sueño* de sor Juana y pasa por *Muerte sin fin* de Gorostiza y por *Piedra de sol* de Octavio Paz, publicado este en 1957, el mismo año que *Poemas* de Castellanos. La afirmación femenina del participio con que se cierra *Primero sueño*, «y yo despierta», reverbera en el final del de Castellanos: «el dolor [. . .] me ha hecho eterna».⁵⁴ Sor Juana es no solo figura tutelar sino presencia palpable para quien, en México, quisiera, siendo mujer, ser escritora. Castellanos lo había dejado caer, bajo la forma farsesca, en el segundo acto de *El eterno femenino*: frente a Lupita, en el mismo salón de belleza donde vimos el comienzo de la obra, aparece de pronto sor Juana junto a una corte variopinta. En medio de la escena, deliberadamente disparatada, de la que también participan la Malinche y Hernán Cortés, dice la poeta y monja clarisa: «[Los hombres] nos hicieron pasar bajo las horcas caudinas de una versión estereotipada y oficial. Y ahora vamos a presentarnos como lo que fuimos. O, por lo menos, como lo que creemos que fuimos».⁵⁵ Después, la Malinche y sor Juana se enredan en una discusión acerca del amor romántico y de las dificultades de Cortés para experimentar semejante emoción.

Julia Cuervo Hewitt agrega otra referencia velada de Castellanos a Sor Juana: cuando la niña protagonista de *Balún Canán* es castigada por leer los papeles de

52 Rosario Castellanos: *Antología*, p. 60.

53 Carlos Monsiváis: «La enseñanza», p. 321.

54 Rosario Castellanos: *Antología*, p. 66.

55 Rosario Castellanos: *El eterno femenino*, p. 87.

su padre, que están destinados a ser heredados por su hermano menor porque «la cultura y el conocimiento eran espacios vedados a la mujer».⁵⁶ Y comenta:

Ante el espejo que le ofrece Sor Juana, especialmente en su defensa al derecho de estudiar y de conocer, Castellanos retoma el tema de la exclusión y el conocimiento, y lo lleva a un contexto diferente, el doméstico, para reflexionar sobre la creación literaria de la mujer, su derecho al patrimonio del conocimiento, la condición de la mujer tres siglos después de Sor Juana y, especialmente, sobre los conflictos en el siglo XX en torno a la libertad del ser.⁵⁷

«Porque el dolor —¿y qué otra cosa soy más que dolor?— me ha hecho eterna».⁵⁸ Son las palabras con las que se cierra «Lamentación de Dido». No dice que el dolor sea eterno sino que el dolor la ha transmutado en eternidad: la del mito, la del poema. Castellanos parece haber tenido siempre la convicción de que, de todos los géneros literarios que practicó, la poesía era la que le daría posteridad. En 1965 —a sus cuarenta años— lo declaró en una entrevista con Emmanuel Carballo: «Llegué a la poesía tras convencerme que los otros caminos no son válidos para sobrevivir [. . .]. Las palabras poéticas constituyen el único modo de alcanzar lo permanente en este mundo».⁵⁹ La poesía, parece decir Castellanos, que no permite vivir de ella (no es un *modus vivendi*: por eso hay que cultivar otros géneros) es, en cambio, la única a través de la cual se puede alcanzar la supervivencia. Una sobre vida como permanencia en lo escrito. El mito vive para siempre en el dolor; la poeta muere para que el dolor del mito permanezca en su poema y aspire a la eternidad.

Bibliografía

- Carballo, Emmanuel: *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*. México: Empresas Editoriales 1965.
- Castellanos, Rosario: *El uso de la palabra; una mirada a la realidad*. México: Editores Mexicanos Unidos 1982.
- : *Juicios sumarios*. México: FCE 1984.
- : *Meditación en el umbral: antología poética*, prólogo de E. Poniatowska. México: FCE 1985.
- : *Álbum de familia*; México: Joaquín Mortiz 1990.

⁵⁶ Julia Cuervo Hewitt: «Las huellas de Sor Juana Inés de la Cruz en Rosario Castellanos». In: *Romance Notes* 53, n.º 2 (2013), p. 137.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 137.

⁵⁸ Rosario Castellanos: *Antología*, p. 58.

⁵⁹ Emmanuel Carballo: *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*. México: Empresas Editoriales 1965, p. 412.

- : *El eterno femenino; farsa*. México: FCE 2009.
- : *Mujer que sabe latín...* México: FCE 2015.
- : *Antología poética*, prólogo de José Emilio Pacheco. Madrid: Visor 2017.
- Cruz Jimeno, M. Jesús: «La influencia de Virgilio y de Ovidio en el poema «Lamentación de Dido», de Rosario Castellanos». In: *Anuario del Centro de la Universidad Nacional de Educación a Distancia de Calatayud* 21 (2015), p. 69–82.
- Cuervo Hewitt: «Las huellas de Sor Juana Inés de la Cruz en Rosario Castellanos». In: *Romance Notes* 53, 2 (2013), p. 135–143.
- Gilbert, Sandra M. y Susan Gubar: *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria en el siglo XIX*, trad. Carmen Martínez Gimeno. Madrid: Cátedra 1998.
- Gomes, Miguel: *La realidad y el valor estético; configuraciones del poder en el ensayo hispanoamericano*. Caracas: Equinoccio/Universidad Simón Bolívar 2009.
- Langbaum, Robert: *La poesía de la experiencia*, ed. Julián Jiménez Heffernan. Granada: Comares 1996.
- Merithew, Charlene: «La búsqueda de «otro modo de ser humano y libre»: los ensayos de Rosario Castellanos». In: *Letras Femeninas* 24, 1–2 (1998), p. 95–110.
- Monsiváis, Carlos: «La enseñanza del llanto». In: *Debate feminista* 6 (1992), p. 319–324.
- Ovidio: *Las Heroídas*, trad. Diego de Mexía. Madrid: Luis Navarro ed. 1884.
- Pacheco, José Emilio: «Prólogo». In: Rosario Castellanos: *El uso de la palabra*, p. 5–13. México: Excelsior 1975.
- Patout, Paulette: «México en dos obras de Saint-John Perse: «Amitié du Prince» y «Anabase»». In: *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (18–23 agosto 1986) vol II, p. 657–665. Berlin/Frankfurt am Main: Vervuert 1989.
- Pfandl, Ludwig: *Sor Juana Inés de la Cruz, la décima musa de México: Su vida, su poesía, su psique*. México: UNAM 1963.
- Poniatowska, Elena: «Prólogo». In: Rosario Castellanos: *Meditación en el umbral: antología poética*, p. 7–39. México: FCE 2006.
- Reyes, Alfonso: «Notas sobre la inteligencia americana». *Obras completas* XI. México: FCE 1960.
- Szurmuk, Mónica: «Lo femenino en *El eterno femenino* de Rosario Castellanos». In: Aralia López González, Amelia Malagamba y Elena Urrutia (eds.): *Mujer y literatura mexicana y chicana*, p. 37–47. México: El Colegio de México 1990.
- Tennyson, Alfred: *La Dama de Shalott y otros poemas*, ed. y trad. de Antonio Rivero Taravillo. Valencia: Pre-Textos 2002.
- Virgilio: *Eneida*, introducción de Vicente Cristóbal; traducción y notas de Javier de Echave-Sustaeta. Madrid: Gredos 1992.
- Woolf, Virginia: *Una habitación propia*, trad. de Laura Pujol. Barcelona: Seix Barral 2008.

Mariana Di Cío

Susana Thénon, *despoetada*

Todo y nada están para ser dichos. El poema es el punto que une dos extremos ignorados. Pero es también esos extremos.

El poema es una venturosa incursión por lo ignorado.

Notas sobre poesía (ca. junio-julio 1967)

El primer poemario de Susana Thénon, *Edad sin tregua* (1958), comienza con un texto titulado «Fundación». Además de la clarísima conciencia de dar inicio a su edificio poético, ya en esta primera publicación pero también en los dos libros siguientes —*Habitante de la nada* (1959) y *De lugares extraños* (1967)— Thénon se pregunta de manera recurrente por aquello que hace o que define al poema. Más o menos de ese mismo año datan también las «Notas sobre poesía», una serie de apuntes mecanografiados sin destinatario aparente, entre los cuales se encuentra el fragmento citado aquí a modo de epígrafe, que Ana María Barrenechea¹ incorpora como parte de la documentación marginal para *distancias*, el poemario que, después de un largo hiato, Thénon publica en 1984.² También encontramos reflexiones sobre la función y la naturaleza de la poesía diseminadas en las cartas que la autora dirige a la misma Barrenechea y a Renata Treitel, su traductora al inglés, incluidas de manera póstuma en el segundo volumen de su obra reunida, *La morada imposible*. Pero es sin duda en *Ova completa* (1987), su libro más revolucionario, donde esta veta autorreferencial se ejerce con mayor mordacidad e insistencia, en gran medida a través de la parodia, la ironía, los juegos polifónicos, los desdoblamientos.

Dicho de otro modo: la reflexión metapoética no solo aparece tematizada o teorizada, sino que también se materializa en una serie de estrategias que en gran medida descansan sobre el valor pragmático de la lengua. Para intentar, entonces, delimitar los contornos y la naturaleza del acto poético tal como lo entiende Susana Thénon, tomaré como punto de partida el sistema de oscilaciones y de oposiciones permanentes que se delinea en su obra, por entender que este esquema antagónico es indisoluble de la reflexión sobre la lengua que pretende llevar a cabo.

1 Ana María Barrenechea: «La documentación marginal para *distancias* de Susana Thénon». In: *Filología* 1–2 (1994), p. 80.

2 Cabe recordar que, como epígrafe general de este poemario de 1984, Thénon elige la estrofa final de «Procura de la poesía» [Búsqueda de la poesía], de Carlos Drummond de Andrade.

Mariana Di Cío, Université Sorbonne-Nouvelle

Analizaré, en un segundo momento, el modo en que este paradigma binario acompaña o incluso fomenta una problematización genérica y postularé, para finalizar, que la insistencia con la que, en ese contexto de tensiones, Susana Thénon convoca a lo neutro puede ser leída como un verdadero gesto programático, como un modo de preparar el terreno para crear, mediante las palabras, esos «lugares extraños» de los que surgirá una voz poética plural; una voz que se construye a partir de la disidencia y que poco a poco logra abrirse camino —gráfica y simbólicamente— a través de la tupida selva de palabras convencionales, pero también de los silencios sobre los que inevitablemente se asientan los discursos colectivos.

1 Esto no es un poema

Especialmente en la primera etapa, los títulos de muchos de los poemas de Thénon remiten, más o menos directamente, a la materia poética misma: «Fundación», «Poema» (3 veces), «Nocturno», «Monólogo del aire», «Oración», «Razón de mi voz», «Poema con traducción simultánea español-español». Además de la función de designación e identificación inherentes a todo título,³ el reiterado uso de términos que aluden más o menos directamente al discurso sugiere ya una inquietud metapoética, o por lo menos una preocupación por definir la naturaleza, el origen, los condicionamientos y demás circunstancias relativas al quehacer poético. Si muchos de estos textos tienen una modalidad prescriptiva (son habituales el imperativo y el subjuntivo con valor de mandato), es interesante notar que, también en textos que no se presentan explícitamente como programáticos, Thénon moviliza con frecuencia formas próximas a la definición, tales como las generalizaciones, las sentencias, los aforismos: «En lo imposible también hay casas»,⁴ o también:

Somos nuestra mirada ya escarbada
por tierras errantes,
[. . .]
Somos nuestra alborada ya crecida
con humo en los fanales,
[. . .]
Y somos muchos, casi todos,
con la pregunta en viaje hacia el asombro.⁵

³ Gérard Genette: *Seuils* [Poétique]. Paris: Seuil 1987, p. 96.

⁴ Susana Thénon: *La morada imposible*, tomo 1. Buenos Aires: Corregidor 2001, p. 86.

⁵ *Ibid.*, p. 27.

De manera análoga, notamos que la fuerte negatividad que suele impregnar su poesía alcanza también el entramado mismo de las fórmulas con las que intenta definirla, como es el caso de «No es un poema», donde la voz poética afirma:

[. . .]

Esto no es un poema:
es un grito de rabia,
rabia por los ojos huecos,
por las palabras torpes
que digo y me dicen,

[. . .]

Esto no es un poema:
es un puntapié universal,
un golpe en el estómago del cielo,
una enorme náusea
roja
como era la sangre antes de ser agua.⁶

Además, entonces, de cierta violencia con la que expresa el rechazo de las formas convencionales y anquilosadas de hacer poemas, cabe notar que accedemos a las definiciones de ese *arte nuevo de hacer poemas* esencialmente a partir de una vehemente negatividad: de manera análoga al funcionamiento de un negativo fotográfico,⁷ Thénon afirma o construye certezas a partir de una estructura binaria subyacente (negación / afirmación) y eventualmente reversible.

Junto con la presencia de deícticos que tienden a reforzar el aquí y ahora y por lo tanto acercar la reflexión metapoética de la enunciación («esto no es un poema»), es interesante ver que las definiciones o sentencias se materializan muchas veces a través de verbos o de estructuras que apuntan a lo performativo, como en los versos iniciales de «Círculo». La forma asertiva deja así al descubierto la paradoja de tener que recurrir a un verbo declarativo o de habla (*verbum dicendi*) para proclamar, no sin cierta resignación, los límites del lenguaje: «Digo que ninguna palabra / detiene los puños del tiempo».⁸ También el poema «No» se construye como un acto de habla ambiguo: porque si el título reivindica explí-

⁶ Ibid., p. 55.

⁷ La analogía no parece ociosa, puesto que Thénon se dedicó de manera muy intensa a la fotografía, prefiriendo siempre el blanco y negro. Además de documentar, en un libro de gran formato, el cuerpo y la danza de Iris Scaccheri (*Acerca de Iris Scaccheri*) y de hacer dialogar algunos textos de Rilke con sus imágenes (Susana Thénon, *La morada* 1, p. 215–255), retrató algunos personajes marginales o insólitos, y también ciertos espacios lúgubres o delicuescentes (Susana Thénon: *La morada imposible*, tomo 2. Buenos Aires: Corregidor 2004, p. 244–253).

⁸ Susana Thénon: *La morada* 1, p. 51.

citamente la negación, es a partir de esa misma negación que una voz poética femenina afirma su autonomía, su voluntad de independencia con respecto a toda clasificación reductora:

Me niego a ser poseída
 por palabras, por jaulas,
 por geometrías abyectas.
 Me niego a ser
 encasillada,
 rota
 absorbida.
 [. . .]⁹

En esa misma veta de afirmación paradójica, resulta inevitable citar el conocido poema «La antología», de *Ova completa*, en que la inquietud metapoética de Thénon se vuelve patente de un modo más límpido, a la vez por la temática y por el humor acrimonioso con que se la aborda. Mediante una distorsión irónica del discurso académico («me llamo Petrona Smith-Jones / soy profesora adjunta / de la Universidad de Poughkeepsie / que queda un poquipsi al sur de Vancouver»¹⁰), el poema apunta a cuestionar de manera abierta los criterios que rigen la constitución del canon literario, y en particular aquel que concierne a la poesía escrita por mujeres. También aquí se desprende, por la vía negativa del contraste y la oposición implícitas, una definición en filigrana de lo que es la poesía para Thénon:

[. . .]
 porque tú sabes que en realidad
 lo que a mí me interesa
 es no solo que escriban
 sino que sean feministas
 y si es posible alcohólicas
 y si es posible anoréxicas
 y si es posible violadas
 y si es posible lesbianas
 y si es posible muy muy desdichadas

 es una antología democrática
 pero por favor no me traigas
 ni sanas ni independientes.¹¹

⁹ Ibid., p. 52.

¹⁰ Ibid., p. 182.

¹¹ Ibid., p. 182–183.

Al parodiar, entonces, el falso diálogo que se entabla entre una académica y su objeto de estudio —en realidad no hay tal diálogo sino un monólogo polifónico en el que se entremezclan otros discursos sociales— el poema no solo delinea el «modelo» que se busca subvertir y criticar sino que también propone, al bies, su propio contra-modelo. En este caso, la voz poética de Thénon se permite criticar no solo el esquema patriarcal —un aspecto ya evocado, otra vez en clave polifónica, en el texto inaugural de *Ova completa*: «¿por qué grita esa mujer?»¹²— sino también aquella reivindicación de género que encierra a todas las poetisas mujeres en una serie de reductores clichés.

Más allá del posicionamiento simbólico, lo que me interesa destacar aquí es que, al igual que lo que ocurría con la negación/afirmación a partir de un elemento gramatical, estamos nuevamente frente a un paradigma binario (el modelo y su contra-modelo o incluso su parodia) que otra vez remite a un sofisticado juego de tensiones, construido en base a una oscilación entre margen y centro, entre presencia y ausencia.

2 El género en disputa

En «Sentido de ausencias», un hermoso y muy lúcido artículo incluido en un número monográfico de la *Revista iberoamericana* dedicado a las escritoras de la América hispánica, Sylvia Molloy reflexiona sobre la escasa incidencia de la literatura escrita por mujeres en sus lecturas de formación juvenil, una asimetría de la que cobrará conciencia tardíamente:

Como toda escritura, la mía se ha ido elaborando al margen, o más precisamente en los márgenes de otras escrituras como notas, citas o comentarios apócrifos. Si entre esas escrituras no figuran notablemente las de mujeres, queda para mí la tarea de descubrirlas *post facto*, de establecer lazos ignorados, de ligarme a una línea de voces que no por salteadas o marginadas no existen.¹³

Además de ser compañeras de generación, las reflexiones de Thénon acerca del poema como género literario (su definición y alcance, pero sobre todo su tono) parecen confluír, al igual que a menudo en Molloy, con una reflexión acerca del género como *gender*, y en particular con una reflexión acerca del lugar reservado — en la historia literaria y en la sociedad— a la voz femenina. Al incluirse burlescamente en la ya citada parodia de antología («¿tú eres / la gran poetisa / Susana Etcétera?»),

¹² *Ibid.*, p. 137.

¹³ Sylvia Molloy: «Sentido de ausencias». In: *Revista Iberoamericana* 132–133 (1985), p. 487.

Thénon no solo llama nuestra atención sobre el escaso lugar acordado en el canon literario a la escritura de mujeres sino que también apunta a poner en evidencia el paradigma binario subyacente, para luego cuestionar y desmantelar esos mismos estereotipos genéricos. Porque aun ausente o invisibilizada, la voz «femenina» se encuentra inserta en un paradigma dual, que la obliga a construirse desde la ausencia o desde las sombras, a construirse como reacción, como escritura *contra*.

También la necesidad de nombrar las cosas se confunde, especialmente en la última etapa de la producción de Thénon, con la reflexión de género y, de manera muy concreta, con las dificultades para encontrar la palabra socialmente «adecuada», para designar, por ejemplo, ciertos procesos orgánicos femeninos. Así, un poema como «La disección» materializa una serie de tabúes sociales relacionados con el periodo femenino, que Thénon vuelve visibles mediante la inscripción de esta problemática en el marco de una reflexión lingüística mayor. Al evocar, ya desde el título, el lenguaje médico («disección»), no solo busca inscribirse en un marco enunciativo «aceptable» para referirse a esta cuestión, sino que también sugiere la necesidad de una mirada clínica para acompañar cierta asepsia lingüística, casi de lección de anatomía; una mirada que, en cierto modo, permita *des-corporalizar* las funciones orgánicas de ese cuerpo femenino al que es necesario desarticular.

cosa casi sagrada
 es una cosa casi sagrada
 una cosa casi
 casi sagrada
 tan casi sagrada es esta cosa
 que llama poderosamente la atención
 la casi absoluta ceguera de la gente
 para tener en cuenta que a fin de cuentas
 es casi innecesario ver para creer en cosa tan casi
 tan consecuentemente casi
 sagrada
 y es que además este elemento o cosa
 ha sangrado
 o casi
 y podemos apreciarlo por la sombra de lo casi sangrado
 sobre el suelo sobre el suelo
 sobre el mismísimo suelo y retomando la demostración
 tenemos esta cosa una cosa
 bah el montón
 de cosa casi medio sagrada y además sangrada y por ende
 y en ciernes casi *ad nauseam*
 [. . .]¹⁴

14 Susana Thénon: *La morada* 1, p. 143.

Más que una reflexión lingüística sobre la expresión poética de lo inefable, el poema plasma de manera nítida e insistente el malestar social frente a la salud reproductiva de la mujer, ya se trate de la regla o de la interrupción de un embarazo, del mismo modo en que planteará, en el poema «Omnes generationes», una mirada incisiva acerca de las técnicas de fertilización artificial que están en el centro del debate público hacia el momento de la publicación del libro.¹⁵ Al recurrir a la paráfrasis, a los rodeos, pero también a la evocación de «lo sagrado» a partir de un evidente juego fónico con «lo sangrado», Thénon construye, en cierta medida, una poética a contraluz no solo del ideal poético imperante sino también de un modelo social y discursivo en que debe regir la ley del silencio, a la que por supuesto parodia desafiadamente.¹⁶

En ese sentido, resulta interesante analizar el modo en que, para garantizar la «señoril reserva»¹⁷ que justamente se propone criticar, Thénon apela insistentemente a lo neutro para decir «eso» que no se debe nombrar («esa cosa»; «esta cosa una cosa / bah el montón / de cosa casi medio sagrada y además sangrada»), del mismo modo que recurre a una expresión latina («*ad nauseam*») para sublimar el discurso y aseptizar la evocación de lo que parece ser un raspaje, que por el excesivo uso de eufemismos y de pronombres indefinidos se vuelve así, paradójicamente, menos corporal, menos orgánico.

Asociada a la tradición clásica, pero también al popular bolero «Perfidia», encontramos una inquietud semejante en el poema «And so are you». En este caso, la posibilidad de utilizar el término «poeta» como sustantivo común en cuanto al género (el poeta/la poeta) permite la instauración de un diálogo polifónico en el marco del cual se va a evocar, otra vez al resguardo de una figura de prestigio clásico, el homoerotismo. La presencia de Safo aparece aquí asociada también a cierta ambivalencia genérica («¿no ves que es mujer?») y al rechazo de una apelación («poetisa») percibida como peyorativa, a las que se añadirá también, mediante el juego fónico entre Shitland/Shetland, un juego de contras-

15 Recordemos que Louise Brown, primer «bebé de probeta» nace en Inglaterra en 1978, mientras que «Amandine» verá la luz en Francia en 1982.

16 De manera semejante, el poema «And so are you» incorpora humorísticamente el eufemismo para cuestionar —y al mismo tiempo desafiar— ciertas «reglas de urbanidad» o de «buena educación» implícitas en el discurso social: «te ingeniás en todas partes / verbigracia en las pudendas» (Susana Thénon: *La morada* 1, p. 141).

17 Incluida como parte de la sátira con que Borges describe a la afectada condesa de Bagnoregio en «Pierre Menard, autor del *Quijote*» (Jorge Luis Borges: *Obra completa*. Buenos Aires: Emecé 1974, p. 444), la «señoril reserva» en cuestión era (¿es?) un rasgo distintivo de lo que tradicionalmente se ha dado en llamar la «sensibilidad femenina». Remito, para este aspecto, al artículo de Susana Reisz (Susana Reisz: «¿Quién habla en el poema. . . cuando escribe una mujer?». In: *more ferrarum* 7/8 (2002), p. 110).

tes entre lo alto y lo bajo. La proverbial finura de la lana de las islas Shetland se ve así brutalmente envilecida por la presencia de los excrementos: la intención de esta virulenta oposición entre la dimensión escatológica y la castidad de las «bellas letras» con que se supone deben tejerse los textos es, a todas luces, escandalizar y atentar contra el «buen gusto» pequeño burgués:

[. . .]
 vos sos poeta, ¿no ?
o Sapho made in Shitland
 poetisa
 ¿no ves que es mujer?
vamos mujer
si no puedes tú con Dios hablar
¿para qué preguntarle si yo alguna vez?
 [. . .]¹⁸

Cabe recordar que la figura utópica del andrógino ya había aparecido en *distancias*, el poemario anterior, asociada, al igual que en el ejemplo recién citado, al dialogismo y al desdoblamiento de la voz: (rió él es decir yo).¹⁹

En una carta a Renata Treitel, su traductora al inglés, la propia Thénon hace explícito su gesto al expresar, en relación con ese poema (el n°19) de *distancias*: «El que está hablando es un hermafrodita. Para mí no es solo un mito, es una profecía, dejando de lado toda consideración ética o filosófica».²⁰ Prolongando esta línea de análisis, Barrenechea interpreta el voluntario enmarañamiento de sustantivos masculinos y adjetivos femeninos (y viceversa) que aparece en el primer poema —que es también el último— de *distancias* como una manifestación lingüística de «hermafroditismo subyacente».²¹ Sin embargo, y a diferencia de lo que ocurrirá luego en el ya citado poema «And so are you», en los textos de *distancias* la yuxtaposición de géneros se materializa sobre todo a partir de una multiplicación de voces que fomenta la dislocación de las relaciones sintáctico-semánticas y, por consiguiente, la confusión de referentes, lo que perturba no solo el sistema de concordancias sino, fundamentalmente, todo el sistema de binarismos categóricos. Se trata, concretamente, de convocar términos epicenos como «poeta» o de jugar con las marcas gramaticales del género —por ejemplo en «ícono»— para cuestionar el posicionamiento al que obligan: «[. . .] / tú qué opinas del ícono? /

¹⁸ Susana Thénon: *La morada* 1, p. 141.

¹⁹ *Ibid.*, p. 115.

²⁰ Ana María Barrenechea: «La documentación», p. 157.

²¹ *Ibid.*, p. 158.

¿lo usan todas las mujeres / o es también cosa del machismo?». ²² En otras ocasiones se busca sugerir o provocar, mediante el uso del paréntesis o las bastardillas, recorridos tabulares u otro tipo de lecturas no lineales que alimenten la confusión entre el género del referente y las marcas de género propias de la lengua española; estrategias todas que, en última instancia, contribuyen a diluir o desdibujar la dualidad tajante entre lo masculino y lo femenino. Al igual que la referencia a la androginia, el neutro gramatical parece plasmar el deseo de introducir un tercer término que no forme sistema con el binomio masculino/femenino pero que permita, por eso mismo, superar las limitaciones inherentes a toda distinción binaria. Así debe leerse, a mi entender, una estrategia que se intensifica en la última etapa de la producción de Thénon y que Barrenechea destaca al estudiar la carnavalización de la lengua que comienza a aparecer en *distancias*: la llamativa «proliferación de neutros entre los que predomina el indefinido *algo*». ²³

3 El deseo de lo neutro

En este contexto de redefinición de los esquemas vigentes, de cuestionamiento —a la vez manifiesto y en negativo— de las normas que rigen tanto el tono como la forma del ejercicio poético mismo, quisiera proponer la hipótesis de que Susana Thénon convoca lo neutro como una forma de escapar de las designaciones que resultan cárcel, que encierran y confinan la voz, y en particular como un modo de escapar de las etiquetas de género («Me niego a ser / encasillada, / rota / absorbida»; «¿Queréis ser presa de antólogos chiflados?»²⁴). Quiero decir: no se trata, en Thénon, de reivindicar un género gramatical (el neutro) del que apenas quedan resabios en nuestra lengua como forma de proponer un lenguaje inclusivo *avant la lettre*, sino de apelar a lo neutro en el sentido que Roland Barthes le otorga al término en el seminario que dicta en el Collège de France en 1977–1978:

Defino lo Neutro como aquello que desbarata el paradigma, o más bien llamo lo Neutro a todo aquello que desbarata el paradigma. Pues no defino una palabra; nombro una cosa: reúno bajo un nombre, que es aquí lo Neutro. ¿Qué es el paradigma? Es la oposición de dos términos virtuales de los cuales actualizo uno al hablar, para producir sentido. [. . .] → dicho elípticamente: el sentido se basa en el conflicto (la elección de un término contra otro) y

²² Susana Thénon: *La morada* 1, p. 182.

²³ Ana María Barrenechea: «El español de América en la literatura del siglo XX a la luz de Bajtín». In: *Lexis* 2 (1986), p. 157.

²⁴ Susana Thénon: *La morada* 1, p. 52 y 145.

todo conflicto es generador de sentido: elegir *uno* y rechazar *otro* es siempre sacrificar algo al sentido, producir sentido, darlo para consumir.

2) De allí, el pensamiento de una creación estructural que deshace, anula o contraría el binarismo implacable del paradigma, mediante el recurso a un tercer término → el *tertium* [. . .].²⁵

Así entendido, lo neutro sería una categoría de análisis más que un simple género gramatical, aunque este también quede incluido en ella. Una categoría que, precisamente por ser abierta, cuestiona las estructuraciones habituales y la manía clasificatoria, y cuyas manifestaciones abarcan, en Thénon, un amplio espectro: desde el uso y abuso de las posibilidades gramaticales hasta la risa burlona que aparece con la carnavalización del lenguaje para propinar, como quería Arlt, «un cross a la mandíbula» de las convenciones y de las reglas elementales de urbanidad. El poema que da título a su último poemario representa, en ese sentido, un ejemplo emblemático de este uso de lo neutro, en el que me detendré brevemente.

La búsqueda de definiciones, que ya estaba presente en los primeros textos, se materializa en «Ova completa» a partir de una imitación de entrada de diccionario que se supone vendría a explicar el latinajo. Junto a la pseudo fórmula latina que sirve de título, hay un asterisco que remite a una nota de pie de página, donde leemos:

*OVA: sustantivo plural neutro latino. Literalmente: huevos

COMPLETA: participio pasivo plural neutro latino en concordancia con huevos. Literalmente: colmados. Variantes posibles: rellenos, repletos, rebosantes, henchidos.²⁶

A pesar de hacerlo como si se tratara de una cuestión al margen, encontramos aquí, me parece, una clave de lectura fundamental para todo el poemario. Al interrumpir la lectura e introducir una nota a pie de página, el asterisco establece una jerarquía implícita, de manera tal que el desglose de esa «ova completa» queda gráfica pero también simbólicamente relegado. Amparada bajo la forma de un comentario o de una glosa que reproduce la autoridad de la gramática o de un diccionario, Thénon repite el gesto de todo estudiante de lenguas clásicas (área en la que, por otra parte, se especializó, al punto que llegó a enseñar el griego clásico en un contexto universitario) y apunta las variantes de traducción para cada uno de los dos términos evocados, sin olvidarse de recalcar la presencia del neutro para comenzar a insinuar, allí donde menos se lo espera y en evidente

²⁵ Roland Barthes: *Le neutre. Cours au Collège de France (1977.1978)*. Paris: Seuil/Imec 2002 [Versión castellano: *Lo neutro. Curso del Collège de France 1977–1978*. México: Siglo XXI 2004], p. 51.

²⁶ Susana Thénon: *La morada* 1, p. 155.

pugna con el discurso de referencia, el elemento sedicioso. Se trata, precisamente, de plegarse en apariencia a las normas, para poder cuestionar mejor las categorías y las clasificaciones vigentes; para rehabilitar así todo aquello que se encuentra, literal y simbólicamente, *por debajo*.

Al servirse, entonces, de un lenguaje reputadamente intelectual (el latín), e imitar una estructura propia del ejercicio de la traducción académica, Susana Thénon apela a la tradición clásica pero también a un castellano que se ha vuelto vulgar, oponiendo la llamada «cultura ilustrada» al habla cotidiana e incluso procaz, como si necesitara asentar el modelo para poder mejor socavarlo luego. Porque al convocar de manera explícita al neutro gramatical para intentar definir el sintagma «ova completa», en cierta medida pone en jaque no solo el sistema de adjetivación del español (masculino/femenino) sino también el sistema social implícito, y en particular el esquema patriarcal. Porque los «huevos llenos» evocados elípticamente por Thénon —y ese es, precisamente, el título con Jorge Fondebrider elige al reseñar este libro en *Diario de poesía*— proclaman abiertamente la saturación o el hartazgo en relación con «el mundo de la cultura, las pretensiones que giran alrededor del mismo, la argentinidad de saco y corbata»,²⁷ pero lo hacen mediante el recurso a un sintagma paradójico en el que, por medio de una serie de juegos fónicos implícitos (ova/ovario,²⁸ pero también *ovar* o *desovovar*: «poner huevos»²⁹), la testosterona resuena tanto como los ovarios o la evocación de lo animal, por supuesto con las connotaciones semánticas que cada una de estas posibilidades habilita.

Al igual que en las definiciones que se escriben a contraluz o las parodias que requieren del conocimiento del modelo para ser interpretadas, la vulgaridad de esos «huevos llenos» que son y no son citados de manera explícita cuestionan abiertamente el principio del decoro clásico, pero reclaman también la acción de un lector capaz de llenar los espacios en blanco y de leer eso que el texto, estricta-

27 Jorge Fondebrider: «Huevos llenos». In: *Diario de Poesía* 8 (1998), p. 30.

28 Aun cuando no se trate estrictamente de una recopilación, sino de un nuevo poemario de Thénon, Bernard J. McGuirk sugiere la posibilidad de una interferencia entre el título de este libro y el sintagma *obra completa*: «L'anthologie de Susana Thénon ne s'intitule pas *Obra completa* (*Euvres complètes*), mais *Ova completa*, *Œufs complets*. . . et pour certains, sans doute, *fêlés*» (Bernard J. McGuirk: «Est-ce bien de cela qu'on parle? En deçà et au-delà du surréel féminin en Argentine»). In: Georgiana M.-M. Colville y Katharine Conley (eds.): *La femme s'entête. La partie féminine dans le surréalisme. Colloque de Cérisy-la-Salle*. Paris: Lachenal et Ritter 1998, p. 364.

29 Resulta interesante descubrir que, unos veinte años antes de la publicación de *Ova completa*, Thénon reseña un poemario de Juan Luis Morabes y destaca unos versos en los que el término «desovar» aparece explícitamente asociado a un tejido que se va deshilachando hasta convertirse en fleco: «La cabalgata hacia el reino. / La muerte desova / en los alegres banderines desflecados» (Susana Thénon: «Dos poetas». In: *Sur* 312 (1968), p. 106).

mente, no dice;³⁰ un lector capaz de «traducir» un nivel de lengua por otro, según un procedimiento similar al que se pone en escena en «Poema con traducción simultánea español-español», de este mismo poemario. A pesar de lo que el título promete, se trata de un poema que juega con los diferentes registros y variedades del español e incorpora las voces de la inmigración como modo de materializar y cuestionar el idílico relato de un armonioso «crisol de culturas», pero también anima a pensar la «conquista» de América en el marco de otras dominaciones, entre las que se destaca claramente el conflicto bélico de las islas Malvinas, contemporáneo del momento de la escritura. Es así que, gracias a esa confusión de torre de Babel en donde la lengua de partida se amalgama y se confunde con la lengua de llegada, la voz subalterna se impone desde la marginalidad del paréntesis, en una operación que Ana María Barrenechea calificará como «una forma de disenso y de disonancia» que le permite «satirizar [...] las conquistas imperiales de todas las épocas y de todas las latitudes».³¹

Al recurrir, entonces, a la definición y la entrada del diccionario; al proponer una desopilante traducción monolingüe o inventar irreverentes etimologías, Thénon exhibe a la vez rigor metodológico y un paradójico desacato frente a la tradición filológica, semejantes a su propio posicionamiento social y discursivo como poeta:

Filosofía significa «violación de un ser viviente».
Viene del griego *filoso*, «que corta mucho»,
y *fia*, 3a persona del verbo *fiar*, que quiere decir
«confiar» y también «dar sin cobrar *ad referendum*».
[...]³²

Del mismo modo en que lo neutro —como categoría gramatical pero también como concepto— propicia una aproximación a los límites, que en Thénon cobra la forma de un particular acercamiento a los límites del lenguaje, estas estrate-

30 Susana Reisz interpreta este rasgo como una marca de la progresiva carnavalización del lenguaje de Thénon: «A partir de *distancias* (un ciclo de poemas comenzado en 1967 y llevado a su culminación mucho más tarde, en 1984) su discurso poético horada incesantemente el sentido con palabras emancipadas de la tiranía de la frase, dejando agujeros por los que se cuelan pedazos de otros discursos y remanentes de otros registros tonales» (Susana Reisz: «Las risueñas máscaras del miedo (Apuntes sobre Alejandra Pizarnik, Susana Thénon y los dorados sesenta)». In: *Voces multiculturales: Actas del IX Contregro Internacional de Estudiantes del Departamento de Literaturas y Lenguas hispánicas y luso-brasileñas*. New York: The Graduate Center of the City University of New York 2005, p. 17).

31 Ana María Barrenechea: «El texto poético como parodia del discurso crítico: los últimos poemas de Susana Thénon». In: *Dispositivo* 30–32 (1987), p. 258.

32 Susana Thénon: *La morada* 1, p. 155.

gias autorreflexivas le permiten, en última instancia, redefinir la forma poética a partir de un cuestionamiento de las normas explícitas pero también de los discursos dominantes tácitos, a partir de la mordaz y hasta diría lacerante insistencia en un sistema binario que se revela como fundamentalmente despótico, y al que por eso mismo se pretende dinamitar desde dentro.

A la luz de estas reflexiones, y a modo de conclusión, quisiera citar un fragmento de «La despoetada (muerte convencional)», un poema de publicación póstuma que lleva fecha del 5 de octubre de 1987 —es decir que es contemporáneo de los textos de *Ova completa*— en que Thénon postula, hacia el final del camino poético, una «refundación» de la lengua poética que supone una violenta ruptura de las normas y hasta un rechazo del paradigma verbal mismo. Impugnando al sustantivo pero redoblando de valor al adjetivo, la voz poética llega a desestimar hasta los fundamentos mismos de la lengua para definirse, en cierto sentido, por fuera del sistema:

¿quién soy yo
que me vuelvo alegoría?
[. . .]
curda
curda
y oleosa
flaca
y sin nombre
y llena de adjetivo,
desverbada,
que vomito los mares
que me engancho en los flecos del sonido
[. . .]³³

Lo neutro aparece, así, como un modo de poner en jaque o de cuestionar el sistema binario, como un modo de tensionar la polaridad masculino/femenino, pero también de dar cuenta de las grietas, cráteres y hiatos de ese lenguaje que busca, una y otra vez, desafiar y a la vez nombrar el límite. Al desplazar el punto de vista, la poesía de Susana Thénon no busca solamente *patear el tablero*, sino dislocar y reajustar los paradigmas. Lo neutro, entonces, como un deseo de dejar en suspenso las categorías habituales y de descerrajar prejuicios; de deshacer el peplo de marmolería y despolarizar el género «enganch[ándose] en los flecos del sonido»³⁴. Lo neutro como un modo de nombrar aquello que se resiste con dientes

33 Susana Thénon: *La morada 2*, p. 136.

34 *Ibid.*, p. 136.

y uñas a ser domesticado; como un modo, también, de dar muerte a las convenciones y de reivindicar una voz que se construye y se define en el poema mismo: una voz emancipada y desencorsetada; una voz que se desea y que se asume por fuera del sistema; una voz, en última instancia, resueltamente «des-poetada».

Bibliografía

- Barrenechea, Ana María: «El español de América en la literatura del siglo XX a la luz de Bajtin». In: *Lexis* 2 (1986), p. 47–167.
- : «El texto poético como parodia del discurso crítico: los últimos poemas de Susana Thénon». In: *Dispositio* 30–32 (1987), p. 255–272.
- : «La documentación marginal para *distancias* de Susana Thénon». In: *Filología* 1–2 (1994), p. 75–90.
- Barthes, Roland: *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977–1978)*, texte établi, annoté et présenté par Thomas Clerc. Paris: Seuil/Imec 2002 [Traces écrites]. [Versión en castellano: *Lo neutro. Curso del Collège de France 1977–1978*, trad. de Patricia Willson. México: Siglo XXI 2004].
- Borges, Jorge Luis: *Obra completa*. Buenos Aires: Emecé 1974.
- Fondebrider, Jorge: «Huevos llenos». In: *Diario de Poesía* 8 (1988), p. 30.
- Genette, Gérard: *Seuils* [Poétique]. Paris: Seuil 1987.
- McGuirk, Bernard J.: «Est-ce bien de cela qu'on parle? En deçà et au-delà du surréel féminin en Argentine». In: Georgiana M.-M. Colville y Katharine Conley (eds.): *La femme s'entête. La partie féminine dans le surréalisme. Colloque de Cérisy-la-Salle*, p. 353–376. Paris: Lachenal et Ritter 1998.
- Molloy, Sylvia: «Sentido de ausencias». In: *Revista Iberoamericana* 132–133 (1985), p. 483–488.
- Reisz, Susana: «¿Quién habla en el poema. . . cuando escribe una mujer?». In: *more ferrarum* 7/8 (2002), p. 108–117.
- : «Las risueñas máscaras del miedo (Apuntes sobre Alejandra Pizarnik, Susana Thénon y los dorados sesenta)». In: *Voces multiculturales: Actas del IX Congreso Internacional de Estudiantes del Departamento de Literaturas y Lenguas hispánicas y luso-brasileñas*, p. 9–18. New York: The Graduate Center of the City University of New York 2005.
- Thénon, Susana: «Dos poetas». In: *Sur* 312 (1968), p. 106–111.
- : *Acerca de Iris Scaccheri*. Buenos Aires: Anzilotti 1988.
- : *La morada imposible*, tomo 1, ed. Ana María Barrenechea y María Negroni. Buenos Aires: Corregidor 2001.
- : *La morada imposible*, tomo 2, ed. Ana María Barrenechea y María Negroni. Buenos Aires: Corregidor 2004.



2 Poetas de hoy

María Cecilia Graña

***Barloventear y singlar*: la poética compleja de Cristina Peri Rossi**

e il naufragar m'è dolce in questo mare.

G. Leopardi, *L'infinito*

1 Arte poética: «Barloventear» y « singlar »

La autora uruguaya Cristina Peri Rossi, exiliada en España en 1972 donde todavía reside (tomó la nacionalidad española en 1975) en una compleja condición «transatlántica»,¹ da una notable relevancia —desde un punto de vista teórico pero también en su poesía— al tema de la *ars poetica* —sintagma que aparece por primera vez en las *Instituciones oratorias* de Quintiliano y cuya praxis tiene su antecedente más conocido en la *Epístola a los Pisones* de Horacio: treinta hexámetros que aconsejan la armonía y la proporción textual, la verosimilitud y la dialéctica entre lo útil y lo deleitable—. A partir de entonces, mucha agua ha corrido bajo los puentes, y al llegar al siglo XIX el hecho de que Hegel decretase que dentro de la nueva sociedad burguesa el arte dejó de ser la más alta necesidad del espíritu² dio un giro de tuerca a la mirada sobre las manifestaciones artísticas centradas en una visión analógica del mundo que crea la ilusión de reinstalar la unión perdida. Desde ese momento se acentúa una perspectiva que colinda o está en yuxtaposición con el discurso crítico y que, por esto mismo, se acerca más a

1 Condición que comprende a aquellos escritores que por razones diversas han acabado por vivir y producir en un continente «otro» respecto del propio (Cfr. Claudio Guillén, «El sol de los desterrados: Literatura y exilio». In: *Múltiples moradas: Ensayo de literatura comparada*, p. 29–97. Barcelona: Tusquets 1998, y Milena Rodríguez, «Poetas transatlánticas: hispanoamericanas en la España de hoy. Cristina Peri Rossi, Ana Becciu, Isel Rivero». In: *Anales de literatura hispanoamericana* 38 (2009), p. 111–133) y cuya obra anima a la crítica a estudiar «lo que sabemos unos de otros» y «lo que no sabemos uno del otro» (Julio Ortega, «Post-teoría y estudios transatlánticos». In: *Iberoamericana* 9 (2003), p. 109–117).

2 Georg F. Hegel: *Estética*, vol. 1. Torino: Einaudi 1997, p. 15–16.

María Cecilia Graña, Università degli Studi di Verona

lo que Paz define como «ironía»:³ esa suerte de «función reflexiva, responsable última de la tendencia a proponerse como meta-poesía que todo poema revela»⁴

1.1 Poética explícita

La reflexión metapoética es algo que explícitamente Cristina Peri Rossi reitera y manifiesta en entrevistas y ensayos⁵ y esta reflexión se basa, fundamentalmente, en su rechazo por cualquier fijeza («el afán de la crítica es encasillar, el afán del creador es romper los géneros, romper los esquemas y desencasillarse»⁶). Por esto mismo, la autora no quiere ser identificada con un único estilo porque este, entendido como una perspectiva de visión⁷ «es reduccionista» y solo permite «abordar ciertos aspectos».⁸ En efecto, como respuesta a la primera catalogación —«politicizada» y luego «diaspórica»— que se hizo de su obra, su quinta publicación pero primer libro de poesías, *Evohé*, de 1971, se ubica en una vertiente que dará lugar a una nueva casilla en esa *Wunderkammer* que es la *summa* perirossiana. Desde el título (onomatopeya del grito de las bacantes) al subtítulo, *Poemas eróticos*, se delinea la intención de aparecer en la escena literaria con una tipología que parece anular los límites entre lo privado y lo público. El libro constituyó un escándalo —como Peri Rossi declara en el «Prólogo» de su *Poesía Reunida*⁹—; prohibido en Uruguay y reeditado tan sólo en traducción inglesa casi veinticinco años después, este poemario empieza a deconstruir con ironía la imagen femenina que la cultura patriarcal había creado, un proceso que la autora habrá de proseguir a lo largo del tiempo.¹⁰

3 Octavio Paz: *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral 1990, p. 110.

4 José María Pozuelo Yvancos: «Pragmática, poesía y metapoesía en «El Poeta» de Vicente Aleixandre». In: Fernando Cobo (ed.): *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco Libros 1999, p. 181.

5 Cristina Peri Rossi: «Escribir como transgresión». In: *Lectora: revista de dones y textualitat* 1 (1995).

6 Nicola Gilmour: «Una entrevista con Cristina Peri Rossi». In: *Journal of Iberian and Latin American Studies* 6-1 (2000), p. 123.

7 «Tener un estilo es tener un solo ángulo para mirar la realidad», en cambio, «variar un estilo implica variar la relación con el mundo» (Gustavo San Román: «Entrevista a Cristina Peri Rossi». In: *Revista Iberoamericana* LVIII, 160-161 (1992), p. 1043).

8 Nicola Gilmour: «Una entrevista», p. 126.

9 Cristina Peri Rossi: *Poesía Reunida*. Barcelona: Lumen 2005, p. 12.

10 Al respecto, vale la pena considerar las reflexiones de A. Salomone sobre los conceptos de analogía e ironía dentro del discurso femenino, pues la crítica argentino-chilena nota cómo «las figuraciones críticas y/o irónicas en sus más variadas formas (. . .) suelen ser indisolubles en el discurso de mujeres cuando estas adoptan una posición crítica como sujetos frente al mandato sociocultural del silencio y la subordinación» (Alicia Salomone: «Analogía, ironía y escritura

Hay en su obra un constante anhelo por transgredir todo orden canónico, autoritario o establecido y, especialmente, hacerlo como mujer;¹¹ su afán de «barloventear», de dirigir contra el viento esa nave que es su obra poética, se traduce en una amplitud de intereses que van, inicial y gradualmente, pasando de poesías de carácter político (como el poema XV de *Estado de Exilio*) a otras como en el poema XI, que esbozan la función de la literatura alejándola de lo útil para acercarla a lo deleitable, incluso en situaciones extremas: «Pero cuando una palabra escrita / en el margen en la página en la pared / sirve para aliviar el dolor de un torturado, / la literatura tiene sentido».¹²

Este intento constante de apertura y transgresión se concreta en modos diversos y con él se confirma la clásica definición de poesía lírica entendida como «*anti-discurso* por su vocación y capacidad para la transgresión de cualquier esquema genérico, descriptivo, narrativo, argumentativo, temporal, etc.»,¹³ algo que en la praxis retórica de Peri Rossi se concreta en la dimensión metafórica y metaléptica. Con la reiteración, tematización y configuración de imágenes, campos semánticos y sujetos poéticos que invaden o se dejan invadir por otros, la autora uruguaya perfila con vigor el fundamento de su obra, es decir, la idea de límite o de frontera que aparece unida estrechamente a otro cimiento de su poética, el deseo, como ella misma lo declara en el «Prólogo» a su *Poesía reunida*: «podría decir que el tema más frecuente [de mi obra] es el deseo, como pulsión de vida o de muerte».¹⁴ Pulsión o energía vital que impulsa a buscar lo que no está, que implica tratar de compensar con la escritura una ausencia o expresar con el lenguaje lo que, en última instancia y desgraciadamente, es inefable. Así pues, la frontera, espacio paradigmático en Peri Rossi, es también el lugar del deseo porque acarrea consigo el concepto de «término», cuya raíz «<ter> significa «atravesar», «alcanzar una meta» ubicada siempre «más allá» (recuerda Pavel Florensky¹⁵). Es que, en realidad, tanto la frontera como el deseo implican movimiento y tránsito: «Y nunca el deseo arrojó el ancla / de modo que me vi obligada / a navegar» («El deseo IV»)¹⁶

femenina: Repensando a Octavio Paz desde la teoría crítica feminista». In: *Taller de Letras* 38 (2006), p. 94).

11 Cristina Peri Rossi: «Escribir», p. 3–6.

12 Cristina Peri Rossi: *Poesía*, p. 300.

13 Arturo Casas: «Pragmática y poesía». In: Darío Villanueva (compil.): *Avances en Teoría de la Literatura (Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas)*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela 2012 [1994], p. 436.

14 Cristina Peri Rossi: *Poesía*, p. 21.

15 Pavel Florensky en Jorge Lozano: «Sin límites: Fronteras y confines en la semiótica de la cultura». In: *Fronteras. De Signis* 13 (2009), p. 183.

16 Cristina Peri Rossi: *Poesía*, p. 823.

En la frontera también aparecen situados algunos de los personajes de la poesía perirossiana, como la figura amada de la primera parte de *Lingüística General* que «[S]e pasea activa / por los bordes de este mundo / ya con reminiscencias de los otros» («Ella»).¹⁷

Pero, además, el deseo en Peri Rossi es también el impulso, que bien se puede definir romántico, de unir lo fragmentado para recuperar el Uno inicial ya perdido y que solo en la infancia fue posible percibir (como en «Infancia» o en «Lejano paraíso», en *La noche y su artificio*); anhelo que es consecuencia de la condición diaspórica de la escritora, en la que «la alteridad se sueña unidad, y la diferencia se proyecta ilusoriamente como identidad».¹⁸

La idea de transgredir un límite se manifiesta, asimismo, en el intento de los sujetos poéticos de retrotraerse al pasado para fijarlo en una poesía que reflexiona sobre sí cuando dice: «Sólo lo inmediato es verdadero / Salvo para la poesía» («Contra la filosofía»).¹⁹ De hecho, más de una vez el sujeto poético se empeña en recuperar el pasado para memoria futura; frente a los edificios desaparecidos en «El auge de la edificación» se dice: «. . . escribo este poema: / para que existan en la página blanca / en los pliegues de las letras. / [. . .] Contra el viento devastador que destruye / la memoria» («El auge de la edificación»).²⁰ En otros casos, inversamente, el yo se configura como una Casandra a cuyo llamado nadie acude o al que nadie le cree («Fatalidad»; «Lo fatal Rubén Darío»);²¹ de esta forma el tiempo se desliza hacia el futuro anticipándolo, tal como sucedió con *Indicios pánicos* —colección de cuentos, aforismas y poemas de 1970—, en el que se preanunciaba lo que había de ser la dictadura en Uruguay y como volvió a suceder con *Europa después de la lluvia* de 1987 que, a posteriori, fue leído como un anuncio de la caída del muro de Berlín.

Estos deslizamientos temporales se anudan textualmente con el concepto de arte poética, como lo demuestran «Poética», de *Otra vez Eros* y el poema IV de *Lingüística General*:

17 Ibid., p. 404.

18 Octavio Paz: *Los hijos*, p. 80.

19 Cristina Peri Rossi: *Poesía*, p. 609.

20 Ibid., p. 604.

21 Algo que Peri Rossi confirma en un ensayo: «Por eso el mito que más me inspira, me conmueve y seduce es el de Casandra destinada a adivinar el futuro sin que nadie le crea [. . .]. Los escritores somos muchas veces Casandras extraviadas en el infierno de la existencia sin tener quien nos escuche» (Cristina Peri Rossi: «Detente, instante eres tan bello». In: Jesús Gómez-de-Tejada (coord.): *Cristina Peri Rossi: Erotismo, transgresión y exilio. Las voces de Cristina Peri Rossi*, coordin. de Jesús Gómez de Tejada. Sevilla: EUS 2017, p. 28).

Aster

La primera palabra de cualquier poema
es la inconsciente portadora
de fábulas anteriores y olvidadas
y traslada hacia el futuro
una pequeña constelación de animales familiares
y fraternos.²²

La poesía nos dice de otra forma que «la palabra poética adviene de tal modo que su advenimiento se escapa ya siempre hacia un futuro y hacia el pasado y el lugar de la poesía es siempre el lugar de la memoria y la repetición».²³

La escritora, consciente o inconscientemente, abre las compuertas de todas las fronteras buscando también «espacios teóricos transitables y permeables»²⁴ para abocar en una estrategia escritural basada en la transdisciplinariedad; basta leer, por ejemplo, las éfrasis en *Europa después de la lluvia* y *Las musas inquietantes*, o bien los intereses por algunos aspectos científicos en *La noche y su artificio* («ADN», «Leyes físicas»), psicoanalíticos o sociológicos del mundo actual (i.e., «Grandes almacenes»,²⁵ «Nocturno urbano»²⁶).

1.2 Poética implícita

En «Verena traduce un libro antiguo de viajes», Peri Rossi introduce un sintagma: «singla el viento»²⁷ que, dentro de las metáforas marineras predilectas de la autora, apunta a la imagen de una nave que toma un rumbo determinado. En este caso aquel en el que la idea de poesía se transforma cuando se produce la convergencia entre creación y teoría; es decir, cuando el yo autoral, desdoblándose en el sujeto poético, explica algunas cosas propias, a sabiendas de que las está volviendo públicas bajo la forma de la poesía, dando lugar a un detrimento gradual de la importancia del referente para acrecentar el área de lo autorreferencial y del lenguaje. Este tipo de poesías, generalmente definidas como «poéticas de autor», en nuestra lengua como en otras se prestaron para ser recopiladas

²² Cristina Peri Rossi: *Poesía*, p. 372.

²³ Giorgio Agamben: *El lenguaje y la muerte: Un seminario sobre el lugar de la negatividad*. Valencia: Pre-Textos 2008, p. 124.

²⁴ Raúl Magallón Rosa: «Vagabundos de identidad». In: *Fronteras. De Signis* 13 (2009), p. 16.

²⁵ Cristina Peri Rossi: *Poesía*.

²⁶ Cristina Peri Rossi: *Habitación de hotel*. Barcelona: Plaza y Janés 2007.

²⁷ Cristina Peri Rossi: *Poesía*, p. 487.

aunque, las antologías parecen demostrarlo, han sido más frecuentadas por los hombres que por las mujeres.²⁸

Antes de adentrarnos en estos textos de la autora uruguaya, hay que recordar que la «metapoésía» es la tipología «que presenta mayor atraso teórico»,²⁹ posiblemente porque forma parte de un dominio borroso

en el que se incorporaría una serie abierta de manifestaciones textuales, cuando menos convergentes en un punto, el de dar paso explícito o implícito a una declaración o postulación de principios o presupuestos estéticos y/o poéticos que un escritor hace pública en relación con la obra propia bajo condiciones intencionales y discursivas muy abiertas.³⁰

En efecto, en la obra de Peri Rossi, a partir de *Lingüística general* (1979) aparecen siempre con mayor frecuencia textos titulados «Poética» o que sin este título hacen, sin embargo, referencia a ella. La autora uruguaya en sus poesías incorpora implícitamente reflexiones sobre la forma, el deseo, la intención de las mismas, acompañando de este modo sus declaraciones explícitas en ensayos, comentarios e, incluso, en los prólogos de su obra donde, por momentos, parece estar haciendo su propia crítica literaria. Y en estas declaraciones implícitas o explícitas, Peri Rossi coincide con la visión de Jakobson, para quien la «poeticidad», es vagamente descrita «como un componente transformador de todos los otros elementos presentes en el texto poético [. . .] y comparada por ello con el aceite de cocina»;³¹ poeticidad en la que la palabra es vista como tal y no como un simple sustituto del objeto ni como la explosión de una emoción: algo que el primer poema de *Lingüística General* pone en evidencia.

Si el discurso poético perirosiano aparece caracterizado por una *densidad intencional* de rasgos lingüísticos que es lo que distingue lo literario de la lengua estándar³² sus declaraciones metapoéticas, claramente diferencian la narrativa de la especificidad de la poesía, porque en cada caso el objeto comunicativo es de naturaleza diversa. Para la autora, «narrar es operación mucho más primitiva del cerebro que versificar», mientras que «la poesía prescinde de todos los referentes

28 Arturo Casas: «La función autopoética y el problema de la productividad histórica». In: Romeira Castilla y Gutiérrez Carabajo (eds.): *Poesía histórica y autobiográfica*. Madrid: Visor 2000, p. 211.

29 Laura Scarano: «Escribo que escribo: de la metapoésía a las autopoéticas». In: *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 2 (2017), p. 135.

30 Arturo Casas: «La función», p. 210.

31 Jakobson cit. en Arturo Casas: «Pragmática», p. 268.

32 Antonio García Berrio: «Lingüística, literaridad/poeticidad (gramática, pragmática, texto)». In: 1616. *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* 2 (1979).

narrativos, es metáfora de la realidad».³³ En pocas palabras, para la narrativa el objeto es la experiencia representada; para la poesía es el «descubrimiento compartido».³⁴ En efecto, Peri Rossi se acerca a la materia poética con la intención última de sorprender al lector y sorprenderse escribiendo algo portador de un nuevo conocimiento y una nueva forma de escritura. Y esta visión la mantiene constantemente a lo largo de su recorrido literario aunque ese mensaje aparezca como destinado a un lector y no a un futuro escritor, así en su penúltimo volumen de poesías, *Habitación de hotel*, frente al pedido «Enséñame» de una joven de veintidós años a la escritora de más de sesenta, sujeto poético de «Asombro», esta última oculta

[. . .] la única cosa que verdaderamente sé:
sólo es poeta aquel que siente que la vida no es natural
que es asombro
descubrimiento revelación
[. . .]
lo natural es la sorpresa
[. . .]
lo natural es vivir como recién llegada.³⁵

Como ha señalado Fariña Busto, la escritura de Peri Rossi «puede leerse como un tratado del deseo al mismo tiempo que, en íntima correspondencia, como un tratado de teoría poética».³⁶ Teniendo en cuenta ambos asuntos, basta observar que la serie de poesías con las que inicia *Evohé* se encadenan unas con otras («Definiciones», «Lucas IV», «Dedicatoria», «Dedicatoria II» y «Prólogo») y tienen títulos que están reclamando irónicamente la atención del lector hacia aspectos que anticipan y organizan la escritura. Fundamentalmente, el arte poética en este primer volumen consiste en tomar posesión de la lengua y de la mujer borrando las fronteras entre una y otra:

Suena y se levanta
la nombro y contesta
palabra por palabra la ciño
la estructuro

33 Claudia Pérez: «Entrevista a Cristina Peri Rossi». In: Jesús Gómez-de-Tejada (coord.): *Cristina Peri Rossi: Erotismo*, p. 367.

34 Antonio García Berrio: «Lingüística», p. 168.

35 Cristina Peri Rossi: *Habitación*, p. 74.

36 María Jesús Fariña Busto: «Donde habita el deseo: Eros y el lenguaje poético». In: Jesús Gómez-de-Tejada (coord.): *Cristina Peri Rossi: Erotismo*, p. 71.

como a una frase
y luego que la he hecho verso,
duerme, como una lengua muerta.³⁷

Este deslizamiento de uno a otro lado de la barra que separa el significado (el acto sexual) del significante (la palabra) que sirve para representarlo, difumina las diferencias tradicionales entre lo representado y su representación. Es quizás este dinamismo el que hace que el primer volumen poético de Cristina Peri Rossi logre mantener, no obstante el paso de los años, su intensa carga erótica. Por lo tanto, al deslizarse del cuerpo a la palabra y viceversa, dotando a ambos, alternadamente, del mismo valor semántico, revela que a la situación de habla en el poemario no le interesa obtener un «efecto de realidad»³⁸ sino, más bien, crear un efecto de extrañamiento —algo considerado frecuente en el discurso **perirosiano**.³⁹

Hay que señalar que en *Poesía reunida*, de 2005, *Evohé* presenta algunas variaciones respecto de la primera edición de 1971 publicada por la editorial Girón de Montevideo, como se recuerda en el «Prólogo» de *Poesía*, donde algunas se aclaran (i.e., una de las dos citas que encabezan el libro, la de Safo, se quita para pasar a un volumen posterior, *Otra vez Eros*, de 1994); mientras que otras no se explicitan, como el cambio de género del hablante, ahora femenino como el tú («¿Qué es lo que quiere, esa poeta?»);⁴⁰ un cambio relativo porque quedaron algunas marcas masculinas. En consecuencia, si en la primera edición se podía pensar en una actitud polémica subyacente en la que «el poeta, en masculino, es dueño de la palabra» y «crea la figura femenina por medio de la palabra»,⁴¹ esta actitud en *Poesía Reunida* desaparece, porque la autora siempre pensó que la identidad es algo que admite la duda o que transita por las contradicciones. Como

37 Cristina Peri Rossi: *Poesía*, p. 90.

38 Claudia Magliano: «La poesía persigue lo efímero». In: Jesús Gómez-de-Tejada (coord.): *Cristina Peri Rossi: Erotismo*, p. 356.

39 La afinidad entre la palabra y la mujer es algo que relaciona la obra de Peri Rossi con algunos textos de Neruda y sobre todo con los de Octavio Paz. De hecho, Hugo Verani, uno de los primeros en ocuparse de la obra poética de la uruguaya notó, tempranamente (cfr. Hugo Verani: «Muestras de la poesía uruguaya actual». In: *Hispanérica* 16 (1977) y «La rebelión del cuerpo y el lenguaje (A propósito de Cristina Peri Rossi)». In: *Revista de la Universidad de México* 37, 11 (1982), la afinidad en este punto entre el mexicano y Peri Rossi. Sin embargo, si Paz apunta a una suerte de panteísmo en el que lo erótico es una manifestación del mismo, Peri Rossi disuelve o intensifica el eros —sobre todo en sus primeros libros de poemas— entre las vocales y consonantes de la lengua.

40 Cristina Peri Rossi: *Poesía*, p. 36.

41 María Jesús Fariña Busto: «Donde habita», p. 72.

ella misma dice: «[S]e ha querido hacer del sexo y del género lo mismo y son dos cosas distintas. Uno puede tener un sexo y jugar a tener el género que quiera».⁴²

Así pues, en *Evohé* la poesía es una suerte de flujo sexual que se inscribe- escribe en los cuerpos acercándose a ellos y distanciándose de los mismos, con ironía: «Una vez que la hube amado, / ella quedó henchida de palabras. / Una vez que la hube pronunciado, / quedó preñada de sonidos».⁴³

En el volumen, cuerpo y palabra se vuelven análogos en cuanto la letra puede inscribirse en el soma y viceversa, dando lugar a un mestizaje de lo textual con lo sexual («Las mujeres son palabras de una lengua antigua / y olvidada. / Las palabras, son mujeres disolutas.»; «Lingüística»⁴⁴) e, indirectamente, a una reflexión metaliteraria sobre la palabra y sobre el deseo. Con esta praxis en la que conjuga cuerpo y palabra abatiendo límites y fronteras, la autora uruguaya confirma la dirección inicial de su poética; algo que se sigue viendo en un volumen posterior, *Diáspora* (1976) —donde del argumento que da el título al libro, relacionado con una situación política y existencial («de un país que tú no conocías y era mi país / el país abandonado en diáspora / el país ocupado por el ejército nacional»; «Diáspora»⁴⁵), hay un deslizamiento hacia temas eróticos (i.e. «La bacante» en sus cuatro versiones), homoeróticos o «que subvierten la tradición de género» («Prólogo»⁴⁶—, porque en él las palabras siguen manteniendo una preeminencia concreta, lúdica y lúbrica (como en «Cacería para un solo enamorado»⁴⁷) o en el poema IX de «Alejandra entre las lilas»: «Después de haberte leído entera / supe que habíamos hecho el amor / muchas veces —qué conflagración».⁴⁸ En *Diáspora* se observa, además, que la presencia del tú —objeto amoroso que a veces toma la palabra («Penétrame»)—, se vuelve indispensable para hacer poesía, como en «Cautiverio»:

Ah qué mórbida
te mueves
puma
pugnas
por atravesar
la jaula del jardín
donde te he encerrado
entre espejos fríos

42 Aina Pérez Fondevila: «Del deseo y sus accesos: una entrevista a Cristina Peri Rossi». In: *Lectora* 11 (2005), p. 186.

43 Cristina Peri Rossi: *Poesía*, p. 64.

44 *Ibid.*, p. 56.

45 *Ibid.*, p. 231.

46 *Ibid.*, p. 15.

47 *Ibid.*, p. 264–267.

48 *Ibid.*, p. 276.

para que no te vayas
para hacer poesía.⁴⁹

Un matiz diverso de este aspecto aparece en un poema de *Otra vez Eros*, «Distancia justa»,⁵⁰ donde se reflexiona metapoéticamente sobre cuál es la distancia necesaria para transformar el amor en escritura: «Si te acercas demasiado me excito / me asusto / me obnubilo digo tonterías / me echo a temblar. / Pero si estás lejos / sufro entristezco / me desvelo / y escribo poemas».⁵¹

Si generalmente en la literatura llamada «erótica», «obscena» o «pornográfica» la comunicación es bastante elemental «porque el referente del que arranca el proceso metafórico será sencillamente una parte del cuerpo, una función física, un acto sexual»,⁵² en Peri Rossi, la comunicación de lo erótico no incluye sólo «una imagen o término segundo, vehículo visible de la metáfora [. . .] sino un sentido tercero, una orientación que sustituye el referente y también, sobre todo, lo interpreta y lo piensa»⁵³ porque quiere connotar la palabra con el cuerpo y viceversa, de modo tal que el mundo representado pierde su contacto con la realidad para transformarse en una cosa lúdica y preminentemente perirossiana.⁵⁴ Aquí es evidente que el lenguaje se vuelve objeto destacado en la obra de la montevideana porque «la transgresión primera», como indicó Claudio Guillén a propósito de la literatura obscena, «es la expresión. [. . .] la última y la más profunda —hasta llegar, o mejor dicho, hasta «tender» a la comunicación de lo indecible».⁵⁵

De esta forma lo indecible de lo erótico se asoma al cargar de eroticidad las palabras y, si en la usual literatura erótica una dosis de agresividad (sexual) se manifiesta a veces en la reiteración de un vocablo obsceno, en Peri Rossi la repetición intensificadora, en los ejemplos arriba mencionados, se apoya en el vocablo «palabra» o en el campo semántico relacionado («verso», »frase») para terminar connotando una suerte de violencia en el acoplamiento:

Cuando damos el combate por finalizado,
tiene el cuerpo lleno de palabras

49 Ibid., p. 204.

50 Ibid., p. 603.

51 No es casual que en el «Prólogo» a su *Poesía reunida* la autora recuerde estas palabras de Bécquer a un amigo: «No escribo cuando estoy emocionado [. . .] sino cuando recuerdo la emoción» (Cristina Peri Rossi: *Poesía*, p. 9).

52 Claudio Guillén: «La expresión total: literatura y obscenidad». In: *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*. Barcelona: Tusquets 1998, p. 247.

53 Ibid., p. 247.

54 Cfr. Cristina Peri Rossi: *Fantasías eróticas*. Barcelona: Ediciones Temas de Hoy 1991.

55 Claudio Guillén: «La expresión», p. 234.

que sangran por el cuarto
y así, desnuda y herida,
con el cuerpo lleno de señales
le tomo una fotografía.⁵⁶

Se ha dicho que «la historicidad condiciona la transgresión, al mismo tiempo que la solicita y la frena»;⁵⁷ en el caso de *Evohé*, libro nacido como reacción frente a un contexto pequeño burgués en el que la mujer no parecía tener voz ni deseo, al no hablar estrictamente de la relación sexual salvo representarla como, valga la expresión, «un juego de palabras», en una condición en la que hacer y decir son equivalentes, rechaza cualquier simplificación, cualquier reducción monosémica para mantener su potencia y libertad, a pesar del paso del tiempo.

De esta forma, la lírica perirossiana se conecta en forma original con las direcciones poéticas que surgen luego del Romanticismo, en cuanto resulta un «lenguaje emergente con visible separación de las construcciones referenciales».⁵⁸ Y precisamente, este inicio poético con un libro de carácter erótico, pero con las peculiaridades que hemos subrayado, indica con particular intensidad el concepto de distancia que Peri Rossi concibe entre la actividad del poetizar y la realidad, concepto que, por cierto, constituye el principal rasgo pragmático de cualquier hablante poético ya que, gracias a esa distancia, «el valor de los déicticos y sus efectos origina un proceso de generalización según el cual el yo-tú del poema se ubica en un circuito propio, extensible a cualquier lector»⁵⁹ y no sólo, ya que pone en evidencia también el particular estatuto de la enunciación en el discurso poético porque «la instancia del discurso a la que el *shifter* nos refiere, es el tener-lugar mismo del lenguaje en general».⁶⁰

Ella es ella más todas las veces que leí
la palabra *ella* escrita en cualquier texto
más las veces que soñé *ella*
más sus evocaciones
diferentes de las mías
(«XXVIII»)⁶¹

56 Cristina Peri Rossi: *Poesía*, p. 42.

57 Claudio Guillén: «La expresión», p. 252.

58 Carolina Cayuela González: «Metapoesía y pragmática en «El Poeta» de Vicente Aleixandre». In: *Espéculo. Revista de Estudios literarios* 34 (2006–2007), s. p. <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero34/metaalei.html> [Consultado el 12 de octubre 2020].

59 Carolina Cayuela González: «Metapoesía».

60 Giorgio Agamben: *El lenguaje*, p. 124.

61 Cristina Peri Rossi: *Poesía*, p. 401.

Por cierto que en Peri Rossi este concepto de distancia varía con el tiempo. Por ejemplo, en *Otra vez Eros* (1976) se ve en la mayor reflexión sobre la frecuentada relación entre el cuerpo de la mujer y el mundo natural (i.e. «Filosofía»); al volver más explícito el tema homoerótico («Estado de celo II»; «Encomienda») y en la mayor implicación del yo autoral en relación con la condición femenina y las cuestiones de género («Genealogía», «Condición de mujer»). Sin embargo, no se olvida que esas cuestiones se manifiestan con palabras y estas de por sí constituyen un simulacro que reabre el trecho que las distancia de la realidad. Así, en «Poética»:

Versayanira —el mayor poeta hindú—
 escribió más de seiscientos poemas
 como si fuera una muchacha

 Escribiré entonces
 como si fuera un hombre,
 y nadie hablará de mi sexo.⁶²

Lingüística general (1979), según la autora, «es un guiño a todas las teorías sobre la poesía, un guiño a los libros que se llaman *Lingüística General*».⁶³ De las tres secciones que la configuran, la primera concentra la mayor parte de las poesías «autorreflexivas». Muchas de ellas se detienen sobre el intervalo que existe entre la imago mental y la realidad porque «[E]n la nostálgica distancia que va / del sueño a lo real / se instala la alquimia del poema y del amor» («XXI»).⁶⁴ Pero otras se detienen sobre el hecho de que al poeta le importa menos el referente que las palabras que ya lo han nombrado. («Ningún poema sobre la puesta de sol / llamada también ocaso / o atardecer / trata en sí de la puesta de sol / sino de las refracciones idiomáticas / de un ocaso que en nuestra lengua tiene / reminiscencias de azar, / que por otra parte recuerda al azor, / sin el cual, difícilmente, existe el atardecer»; «II»).⁶⁵

Este punto de arranque en la teorización del acto poético va sufriendo una gradual evolución al introducirse la temática amorosa en la que es siempre más frecuente la presencia de un fantasmal «arce azul» que aparece por primera vez el día en que las amantes se conocen y cuyo silbo parece provenir de la figura amada.

Y no sé si de lejos me reclama
 un arce azul

⁶² Ibid., p. 637.

⁶³ Cristina Peri Rossi: «Lectura comentada». In: R. Mérida Jiménez (ed.): *Diàlegs, gais, lesbians, queers*. Lleida: Universitat de Lleida 2007, p. 28.

⁶⁴ Cristina Peri Rossi: *Poesía*, p. 392.

⁶⁵ Ibid., p. 370.

o es tu piel que silba
destemplando todo aquello
que la razón
y acaso el buen gusto
recomiendan atar
con cordel de estopa bien torcida.
(«XVI»)⁶⁶

Ese silbo se vuelve, al mismo tiempo, metáfora del pneuma creativo («Silbas en mi memoria / que es imaginación»; «XV»)⁶⁷ haciendo que eros, amor y poesía se vuelvan equivalentes, pues, como señala Octavio Paz:

[A]spiramos y respiramos el mundo, con el mundo, en un acto que es ejercicio respiratorio, ritmo, imagen y sentido en unidad inseparable. Respirar es un acto poético porque es un acto de comunión. En ella, y no en la fisiología, reside lo que Etienne llama «el placer poético».⁶⁸

De esta forma se ve cómo Peri Rossi rescata aquí la vivencia de los trovadores provenzales; las palabras para ella son «estrategias del deseo»;⁶⁹ quiere vivir el amor rememorándolo no tanto como acontecimiento psicológico o biográfico, sino más bien como una «tentativa de vivir el tópos mismo, el acontecimiento de lenguaje como fundamental experiencia amorosa y poética»⁷⁰ porque «[E]l «aparato de la mente», del que nace la palabra, va precedido, pues, del deseo, que no tiene paz hasta que el objeto del deseo ha sido encontrado».⁷¹

La autora, a través de los sujetos poéticos de *Lingüística General*, ahonda la reflexión sobre las relaciones entre la realidad y su representación; la poesía logra expresar un tipo de verdad que va más allá de la que todos creemos que sea («La poesía verdadera excluye la sinceridad / en el sentido banal / pero jamás admite la hipocresía», «XXIII»)⁷² y, con «nostalgia de infinito» («XXII»)⁷³ anhela revelar algo que adquiere, así, una valencia estética y metafísica («Soy ambigua —dice la poesía— / como toda revelación»; «XXIV»⁷⁴).⁷⁵ Peri Rossi retoma a Borges no solo

⁶⁶ Ibid., p. 387.

⁶⁷ Ibid., p. 386.

⁶⁸ Octavio Paz: *El arco*, p. 207-208.

⁶⁹ Cristina Peri Rossi: *Poesía*, p. 771.

⁷⁰ Giorgio Agamben: *El lenguaje*, p. 111.

⁷¹ Ibid., p. 110.

⁷² Cristina Peri Rossi: *Poesía*, p. 394.

⁷³ Ibid., p. 393.

⁷⁴ Ibid., p. 395.

⁷⁵ Una visión que recuerda la de J. L. Borges, quien decía: «La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren

en la importancia que le da a la revelación sino, asimismo, cuando toca el tema de la tradición poética, porque si para la uruguayo el poeta «se parece al profeta» («VIII»),⁷⁶ aunque escribe, sobre todo, «hacia el pasado» y «sólo descubre una tradición» («Poética»),⁷⁷ el argentino se refería a la literatura como la diversa entonación de una cuantas —pero no infinitas— metáforas.

Si en algunas poesías de Peri Rossi el eludir la verdad de las cosas con nombres inventados sirve para obtener de la amada una respuesta, esta última emerge de un ámbito originario, «. . . desde el fondo de la lengua, / allí donde el nombre de las cosas / es todavía víscera profunda / antes que acuerdo y convención» («XXVII»).⁷⁸ Por lo tanto, recuperar esa entraña anterior al lenguaje es la difícil tarea del poeta y, en particular, del poeta «desentrañado»,⁷⁹ exiliado. Como vemos, en la obra de Peri Rossi, a pesar del gran peso de la tradición literaria, una importancia inusitada adquiere todo aquello que emerge de una experiencia primigenia con una carga primordial que lo artístizado puede reproducir tan sólo como simulacro o simulación.

Foucault ha señalado que para los lingüistas, el signo no posee sentido si no es a través del juego y la soberanía de todos los otros signos, habiendo perdido la relación inmediata con eso que él significa. Sin embargo recuerda que, en ámbito religioso, se encuentran con frecuencia signos de otro tipo (supongamos el árbol de la cruz) que hablan a través de una profunda pertenencia al origen y son proféticos e irónicos⁸⁰ porque no ofrecen un sentido, sino una momentánea iluminación. La visión de Peri Rossi coincide con la de Foucault («El poeta no escribe sobre las cosas, / sino sobre el nombre de las cosas», «I»;⁸¹ «. . . el poeta no habla de los seres, / sino de símbolos», «Poética»⁸²) y se propone encontrar signos arraigados a un manantial originario.

decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético». (Borges, *La muralla, y los libros*. In: *Obra completa*. 1923-1972. Buenos Aires: Emecé 1974, 635).

76 Cristina Peri Rossi: *Poesía*, p. 376.

77 *Ibid.*, p. 399.

78 *Ibid.*, p. 400.

79 Según Pérez Firmat, el antónimo de «extraño» es «entraña» y la «oposición entre extraño y entraña halla confirmación nada menos que en la etimología de «exilio»: que algunos diccionarios derivan de *ex-ilia*, sacar las ilia o las entrañas» (Gustavo Pérez Firmat: *Cincuenta lecciones de exilio y desexilio*. Miami: Universal 2000, p. 41).

80 Michel Foucault: «La prose d'Actéon». In: *Dits et écrits 1954-1988*, tomo I, 1954-1969, ed. D. Defert y F. Ewald. Paris: Gallimard 1964, p. 330.

81 Cristina Peri Rossi: *Poesía*, p. 369.

82 *Ibid.*, p. 555.

Para el yo poético perirossiano escribir no consiste en representar la cosa sino la imagen mental de la cosa (quizás por eso se define como «un espejo que al reproducir / evoca», «Sistema poético»;⁸³) y aunque afirme que «mi melancolía y yo hemos decidido / vivir en el pasado» («El tiempo»);⁸⁴ sabe que la imagen mental ha distorsionado lo que ha sido visto porque la memoria de por sí traduce, y como tal, traiciona. El yo en, por ejemplo, *Europa después de la lluvia* (1987) se configura como poeta-profeta, poeta-Cassandra pues preanuncia metafóricamente lo que ha de suceder en pocos años en Berlín: la caída del muro. Y en ese futuro todavía por venir, se ve a sí mismo desfasado, como «último vestigio de una especie extinguida / / paseándome entre los restos / como un fantasma empecinado» («Berlín, 1980 IV»);⁸⁵ En este volumen —inundado por un léxico fluido, líquido («lluvia», «acuático», «nieve», «nieve derretida», «mar», «flotar», «licuar», «lago») o asociado con él («pez», «nave», «islas») que desdibuja las cosas («Cuando en las ciudades desconocidas llueve / el agua que cae me cuenta las cosas que no sé»; «Berlín, 1980»)⁸⁶ o las conecta entre sí («Las analogías vibran / como los objetos diversos / de la galera de un mago»; «Tarde de lluvia»)⁸⁷—, un poeta viajero va recorriendo ciudades europeas, tradiciones («Remo, con oscura fuerza, / ensimismada, / en las borrascosas aguas de viejos mitos»; «El naufragio como metáfora (Amsterdam)»)⁸⁸ y cuadros. Se ensimisma en una imaginería apocalíptica («y lejano se escucha el retumbar de cosas que se rompen, / cielos que se precipitan, árboles quebrados»; Charlottenburg en invierno»)⁸⁹ mientras añora un pasado —sobre todo el de una «Infancia» en la que los contrarios estaban unidos («Allá en el principio / todas las cosas estaban juntas, / infinitas en el número / y en la pequeñez. / Y mientras todo estaba junto / el dolor era imposible / la pequeñez, invisible»);⁹⁰

Este libro se titula como una obra de Marx Ernst y se relaciona a través de la imaginería acuática con otros cuadros de Ernst y de Turner anticipando lo que se volverá una importante vertiente en la obra de Peri Rossi —la écfrasis— con un punto culminante en *Las musas inquietantes* 1999,⁹¹ cuyo título a su vez remite a un cuadro de De Chirico. En la descripción del cuadro de Ernst vemos la realidad contemplada

83 Ibid., p. 513.

84 Ibid., p. 449.

85 Ibid., p. 501.

86 Ibid., p. 491.

87 Ibid., p. 482.

88 Ibid., p. 460.

89 Ibid., p. 493.

90 Ibid., p. 443.

91 *Las musas*. . . es un volumen ausente de *Poesía reunida*, quizás por la complicación y el costo que habría acarreado reproducir las imágenes a las que las poesías hacen referencia.

como un palimpsesto del que emerge otra, oculta porque «Ha llovido magma hirviente / licuando todas las formas» y, sin embargo «. . . quedamente, / por debajo de las formas fosilizadas / y la confusión de gestos, / se sospecha / la vida larvaria / que comienza a latir, / con un espasmo de horror. / Círculo infernal del eterno retorno» («Europa después de la lluvia (Marx Ernst)»).⁹² En «Correspondencias II» uno de los naufragios de Turner inspira una poesía en condicional y por negación: «Y hubiéramos ido a mirar los naufragios de Turner [. . .] / si no fuera / . . . / que no quiero ver mis sueños reflejados».⁹³ La écfrasis se juega, pues, no entre la palabra escrita y los cuadros de Turner sino entre la relación estrecha que existe entre los naufragios pictóricos y los de los sueños del yo poético —algo desarrollado por Peri Rossi en su «Poesía y pintura»⁹⁴— los que evocan un naufragio existencial ya sucedido.

Como hemos visto, en *Europa. . .* y en *Las musas. . .*, Peri Rossi pasa de la intertextualidad a la intermedialidad; del mismo modo, en su escritura una cosa puede deslizarse en otra: de la imagen del cuadro a los sueños y de los sueños a una situación existencial, ya pasada; o, en «Las mutantes», las niñas del cuadro del mismo título de Leonor Fini, están a punto de transformarse en gatos, «como si la mutación fuera uno / de los juegos infantiles».⁹⁵

El resultado es la transformación de la cosa y la metamorfosis de su sentido; traslación que ocurre porque el deseo es movimiento y el hablante perirossiano está situado, por lo general, en un borde o frontera:

Existió una época de dulces muchachas
vestidas de largo
reunidas en la playa
esperando el arribo de las barcas.
[. . .]
Las piedras en la costa,
tenían la forma larvaria
de los deseos largamente reprimidos.
Y ellas las confundían con caparazones de tortuga.
(«Fenomenología del deseo»)⁹⁶

⁹² Cristina Peri Rossi: *Poesía*, p. 464–465.

⁹³ *Ibid.*, p. 515.

⁹⁴ Cristina Peri Rossi: «Poesía y pintura». In: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 28–1 (2003).

⁹⁵ Cristina Peri Rossi: *Las musas inquietantes*. Barcelona: Lumen 1999, p. 111.

⁹⁶ Cristina Peri Rossi: *Poesía*, p. 514.

Como se ha visto, un paradigma de la escritura de Cristina Peri Rossi es «Barloventear. *Avanzar contra la dirección del viento*»⁹⁷ en el que la poesía se recorta entre dos silencios y se funda en la intensidad por su voluntad de hablar «contra»; como cuando se refiere, por ejemplo, a la condición femenina —también desde un punto de vista homoerótico en décadas difíciles— reivindicándola frente a una sociedad patriarcal («Soy la advenediza / la perturbadora / la desordenadora de los sexos / la transgresora / [. . .] / Hablo la lengua de los conquistadores / pero digo lo opuesto de lo que ellos dicen», «Condición de mujer»).⁹⁸

Otro paradigma es *singlar* —vocablo que señala la dirección precisa hacia donde va una nave— que va indicando el puntual movimiento de su respiro creativo fundado, para sorprender y sorprenderse, en la transformación, en la metamorfosis, en la traslación: una forma de saltar «los sellos / de la memoria antigua» («Poética»)⁹⁹ respecto del mundo objetivo pero también respecto de la propia identidad; de allí que no sea raro que Peri Rossi adhiera con vigor a ese «Je est un autre» que refleja no solo su escisión diaspórica, sino que le permite también ir configurando un yo o varios simulacros del mismo para decir y contradecir perspectivas y temas, evitando la fijeza de una sola visión. A la vez, no es raro que busque resolver la escisión del yo a través de un personaje que metalépticamente se desliza de su propia autobiografía —como lo hizo también Rosario Castellanos— para hacerlo entrar en el espacio imaginario (i.e.: «Biografía»; «Enfermedad»; «Contra Flaubert», «Mis contemporáneos» —entre otros de *Aquella noche*, 1996— o «Punto de encuentro», «Convalecencia», «Para qué sirve la lectura» —entre otros de *Playstation*, 2009—) por medio del recurso del correlato autorial.¹⁰⁰

Babel bárbara (1991) universaliza la visión porque intenta hablar de la condición humana, la nuestra, la de los hombres que «[S]omos las palabras de ese Dios / confuso / que en eterna soledad / habla para sí mismo» («Los hijos de Babel»).¹⁰¹ En una de sus últimas entrevistas, Peri Rossi dijo que «si tuviera que elegir uno solo de mis poemas, elegiría posiblemente «Los hijos de Babel» [. . .] el único que me sé de memoria»¹⁰² y que «reúne las cualidades imprescindibles de la poesía: la mayor cantidad de significados en la menor cantidad de palabras».¹⁰³

⁹⁷ Ibid., p. 170.

⁹⁸ Ibid., p. 559.

⁹⁹ Ibid., p. 620.

¹⁰⁰ Laura Scarano: «La cuestión del sujeto en la poesía de Blas de Otero: pluralidad y fragmentación de la voz». In: *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 19, 1-2 (1994), p. 113-131.

¹⁰¹ Cristina Peri Rossi: *Poesía*, p. 523.

¹⁰² Claudia Pérez: «Entrevista», p. 361.

¹⁰³ Ibid., p. 361.

En el volumen, de los hombres, «sombra de lo que pudimos ser / en remoto paraíso» («La condena»),¹⁰⁴ resaltan dos figuras, la de la extranjera y la de un sujeto poético llamado por Babel, «extranjero» y «poeta» («Babel, el despertar»).¹⁰⁵ Este, asumiendo el papel de ese dios, también él bárbaro, porque «en sueños balbucea» («Los hijos de Babel») ¹⁰⁶ —un balbuceo que el título del libro reproduce fonéticamente¹⁰⁷— bautiza a la huésped dándole una identidad «contra» todo lo que la evidencia: su desamparo, «su altiva desnudez», «la obstinación de su silencio» («La extranjera»).¹⁰⁸ Babel se transforma, pues, en el tú del poemario y emite un grito que el yo poético reproduce (¿traduce?) como una fórmula que la identifica con una figura mítica —diría la única— asumida por los sujetos poéticos perirossianos en otros libros, aunque con otra valencia: «Poeta —grita Babel— / soy la ciega de las lenguas / la Casandra en la noche oscura de los significantes» («El bautismo»).¹⁰⁹

Así pues, las tres figuras que se perfilan en estos sesenta poemas se van deslizado unas dentro en otras: Babel con su lengua bárbara es análoga al dios que balbucea en sueños, y el sujeto poético, también él «confuso», balbucea como Dios «babélicas palabras / de imposible traducción» («Las leyes de la hospitalidad») ¹¹⁰ —como las que pronuncia la extranjera—. Y ante el silencio obstinado de esta, el yo la bautiza con un nombre secreto, «Babel», signo que dice algo que no tiene un significado preciso como lo tienen los signos lingüísticos comunes; por el contrario, la palabra demuestra una estrecha pertenencia a un tiempo originario y su propiedad es la del continuo movimiento, tanto como el del árbol de la cruz, signo del Sacrificio en las Sagradas Escrituras y hoy, de la Reconciliación.¹¹¹ De hecho, si «Babel» hace referencia al caos babélico («-bélal era [. . .] el etimo de la confusión»), asimismo «puede desembocar en una dimensión sacra y benéfica», de hecho, «-bab-él significaba puerta de Dios». ¹¹²

Como decía, el sujeto poético bautiza al tú «contra» todo lo que la define; por lo tanto, la recrea, la transfigura en otra, en una suerte de simulacro («[. . .] en ti

104 Cristina Peri Rossi: *Poesía*, p. 524.

105 *Ibid.*, p. 544.

106 *Ibid.*, p. 523.

107 «Bárbaro» proviene de una onomatopeya «bar-bar» que significaba en griego barbotear, balbucear, barbullar, queriendo significar con ello, la incompreensión, la incapacidad del *logos* (palabra) a los que estaban fuera de la *polis*» (Jorge Lozano: «Sin límites», p. 186).

108 Cristina Peri Rossi: *Poesía*, p. 528.

109 *Ibid.*, p. 529.

110 *Ibid.*, p. 533.

111 Michel Foucault: «La prose».

112 Joaquín Manzi: «De cuerpo y letra: la hospitalidad». In: Jesús Gómez-de-Tejada (coord.): *Cristina Peri Rossi: Erotismo*, p. 107.

hago la síntesis, / como si fueras mi cobaya»; «Anacronismos»).¹¹³ Por lo tanto, el yo, mientras pone en evidencia la paradoja de «Las leyes de la hospitalidad»,¹¹⁴ al mismo tiempo está poniendo en acto una «hospitalidad literaria», algo que se aclara y subraya en otros poemas, como «Identidad» («Te nombro, luego existes»).¹¹⁵

Así pues, Babel emerge de la escritura «como un lento animal antiguo / del Mesozoico / con las extremidades fijas / en el lodo prenatal» («Antropología»)¹¹⁶ —un lodo que recuerda el de las ciénagas y lagunas ámbito de Artemisa, quien «tiene su lugar [. . .] a orillas del mar, en las zonas costeras, donde se confunden los límites de la tierra y el agua. Se trata de los confines, las zonas limítrofes, las fronteras donde se establece contacto con el Otro [. . .], donde se codean lo salvaje y lo cultivado: para oponerse pero a la vez para interpenetrarse».¹¹⁷

Babel, más cercana a lo primordial que a lo simbólico («[A]nterior a la cultura / a la perversión del instinto / a la transformación del hambre / en apetito / y del sexo / en fantasía»),¹¹⁸ tiene una extraña relación con las palabras de una lengua que desconoce, por eso «. . .violenta, / enfurecida, / hojea antiguos diccionarios / como un profanador de tumbas» («El desafío»).¹¹⁹ A veces revuelve «[. . .] las aguas oscuras de las lenguas / como una antigua pescadora / [. . .] / y cuando vuelve a salir del fondo de las aguas / [. . .] / porta gloriosa una palabra, / una sola / [. . .] / amuleto de un dios permanentemente insatisfecho» («La pescadora»).¹²⁰

Lo erótico establece un vínculo entre el yo y Babel de carácter ambiguo, porque si bien el sujeto poético aparece con marcas gramaticales masculinas («extranjero», «sumiso»), la relación con la extranjera presenta connotaciones homoeróticas: porque al enseñarle la propia lengua a Babel, ella pone «ojos asombrados» ante «la palabra incesto»,¹²¹ un vocablo asociado a la temática del amor lesbiano ya en *Lingüística General* («Hacemos el amor incestuosamente / escandalizando a los peces / y a los buenos ciudadanos de este / y de todos los partidos»;¹²²) algo que se subraya en modo siempre más explícito en los libros

113 Cristina Peri Rossi: *Poesía*, p. 540.

114 Título de uno de los poemas del volumen y el mismo título de la trilogía novelística de Pierre Klossowski, hermano del pintor Balthus cuyo cuadro «La lección de guitarra» inspira una poesía de *Las musas inquietantes*.

115 Cristina Peri Rossi: *Poesía*, p. 581.

116 *Ibid.*, p. 564.

117 Jorge Lozano: «Sin límites», p. 184.

118 Cristina Peri Rossi: *Poesía*, p. 564.

119 *Ibid.*, p. 546.

120 *Ibid.*, p. 547.

121 *Ibid.*, p. 542.

122 *Ibid.*, p. 436.

posteriores a *Babel*. . . y, formalmente, se representa con imágenes y metáforas que juegan con las ideas de semejanza, de igualdad y siamesidad.

Una suerte de dislocación temporal («la memoria que traes de lo antiguo, / ebria de heroicidades, / *pathos* excesivo para el día contemporáneo», «Anacronismos»¹²³) y de obscenidad caracteriza a *Babel*; obscenidad no sólo entendida como procacidad, sino como lo que tiene todas las propiedades de la zona oculta y de un lenguaje anterior a las palabras («sus manos son las palabras / de un mudo / que en el terror del silencio / sabe que hay un secreto»; «*Babel desnuda*»)¹²⁴.

1.3 Poética fronteriza

El crítico Carlos Raúl Narváez, se ocupó tempranamente de la poética fronteriza de Cristina Peri Rossi enfocándola en *Diáspora, Descripción de un naufragio y Lingüística General* desde el punto de vista de la intertextualidad. Y, desde esta perspectiva, decía: «Es esta una poética que defiende la noción de que el texto literario es una obra sin fronteras, un orbe ficticio, abierto, producto de un sujeto plural, en cuya constitución interviene la voz poética colectiva conformada por CPR y otros autores cuyas ideologías, preocupaciones estéticas o literarias, la autora comparte».¹²⁵

Mi visión, sin desechar la de Narváez, prefiere enfocar la poética perirossiana desde un punto de vista de las transfiguraciones, las metamorfosis que hacen emerger lo que está debajo del palimpsesto escritural porque

Vivimos entre dioses antiguos
divinidades arcaicas
escondidas en los gatos
en las ondulaciones del pulpo
en el porte majestuoso de una mujer descalza
que nos mira con ojos antiguos.

Como imágenes desplazadas
de religiones ya sin fe,
sin celebrantes.
(«*Transfiguraciones*»)¹²⁶

123 Ibid., p. 540.

124 Ibid., p. 579.

125 Carlos Raúl Narváez: «La poética del texto sin fronteras: *Descripción de un naufragio, Diáspora, Lingüística general* de Cristina Peri Rossi». In: *Inti* 28 (1988), p. 86.

126 Cristina Peri Rossi: *Poesía*, p. 526.

Como ha sido visto en *Babel bárbara*, la triple transfiguración del yo y la creación de un simulacro para acoger a la extranjera demuestran una «idea de frontera como lugar de paso, de traducción, de «apropiación de lo extraño» en palabras de Gadamer [. . .] y no de negación»; un espacio que por su continuo intercambio, movimiento y evolución «culmina en la mezcla y en la hibridación».¹²⁷ Y si desde la cultura latina la frontera ha sido un espacio que divide lo sacro de lo profano,¹²⁸ esos dos ámbitos son atravesados con frecuencia en las poesías eróticas de Peri Rossi (i.e. «Misa profana»),¹²⁹ llegando en algunos casos a rozar lo abyecto («Comunión» y «Comunión II»)¹³⁰ entendido este como «lo que perturba una identidad, un sistema, un orden, lo que no respeta límites, reglas, jerarquías, lugares, perspectivas»; «lo que altera, trastorna y establece la mezcla, el desorden, el desconcierto».¹³¹ De este modo, la poética perirosiana tiende a anular las oposiciones dialécticas para fundarse no solo en la metáfora, sino sobre todo en la metalepsis, entendiendo la misma sea como transgresión de los niveles enunciativos o diegéticos, sea como figura vinculada con la metonimia, pues permite expresar una acción mediante un cambio semántico por el cual una idea se elige con el nombre de otra sirviéndose de alguna relación existente entre las dos.

Así pues, esta poética crea, por una parte, una serie de sujetos que dan cuenta retóricamente de las mutaciones de lo real. Si Peri Rossi rechaza las catalogaciones e insiste en hablar de su escritura como «transgresiva» en el panorama literario contemporáneo, esta transgresión se pone en práctica no sólo por los temas elegidos sino sobre todo por su predilección a deslizar, trasladar, traducir, transfigurar los elementos de la materia verbal unos en otros, transportándolos de un lado a otro de un límite que, poco a poco, se va disolviendo figurativamente, como sucede entre el cielo y el mar en los cuadros de Turner, pintor que la escritora aprecia por su gran intensidad. Todo esto se revierte en una imaginaria que diluye los marcos, los márgenes, los límites («La cúpula se licúa en la humedad / como una isla de moho / flotando en el espacio», «Charlottenburg en invierno»;¹³² «En sus ojos acuosos / hubiera navegado toda la vida / si no fuera / que no tienen

127 Teresa Velázquez: «Presentación y bibliografía. Diálogo disciplinar e interacciones teóricas: las fronteras y sus permeabilidades». In: *Fronteras. De Signis* 13, número especial (2009), p. 14.

128 Raúl Magallón Rosa: «Vagabundos».

129 Cristina Peri Rossi: *Poesía*.

130 Cristina Peri Rossi: *La noche y su artificio*. Palencia: Cálamo 2014.

131 María José Bruña Bragado: «Abyecto/sublime: líneas de fuga y pliegues de resistencia en la poesía de Cristina Peri Rossi». In: Jesús Gómez-de-Tejada (coord.): *Cristina Peri Rossi: Erotismo*, p. 139.

132 Cristina Peri Rossi: *Poesía*, p. 493.

orillas». ¹³³) En estas mutaciones se produce un cambio semántico que puede unificar los opuestos para retornar al momento primigenio que precede al lenguaje.

Por otra parte, autor implícito, sujeto poético y personajes atraviesan los límites establecidos entre la enunciación y la enunciación enunciada y, en los diversos libros, van delineando un perfil de la escritura y de la escritora virtual. Personajes que reiteran en poesía lo dicho por la autora en sus ensayos y artículos periodísticos o, en «Las replicantes» (del volumen homónimo, cuyo título juega ambivalentemente con la repetición encarnada en los androides, pero también con el aspecto contestatario del replicar), hacen referencia a la actividad literaria, aunque en una situación y un contexto universales, para acabar constituyendo un simulacro del autor empírico: «La otra noche / después de una lectura de poemas / firmaba ejemplares / de mi último libro». ¹³⁴

Además, si los primeros sujetos poéticos de Peri Rossi se configuran como sujetos erotizados (por y con las palabras y por y con las mujeres) y como sujetos políticos y diaspóricos, a medida que pasa el tiempo se definen o son definidos más precisamente como «Poeta» (así llama Babel al yo) absolutizando ese papel: alguien que establece máximas, definiciones y escribe asimismo textos con títulos relacionados con esa identidad, volviéndola dominante; títulos de poesías que se comportan «como un acto de habla» que espera ciertas reacciones del lector y que le permite al escritor generar efectos de sentido y estéticos específicos». ¹³⁵

Sin embargo, algunos matices pueden observarse en esto: en *Evoché, Lingüística General y Babel bárbara*, para dar dos ejemplos, se entrevé un lenguaje «con visible separación de las construcciones referenciales que la mimetización de acciones históricas parece imponer a los discursos narrativos» ¹³⁶ y una superación del contexto del sujeto empírico con el fin de universalizar las palabras, como si el argumento amoroso, la anécdota (biográfica o no) hubiese sido encontrada a partir del poeatar mismo, es decir, experimentando «el acontecimiento de lenguaje como amor» ¹³⁷. En cambio, en el primer poemario escrito en España, *Estado de exilio* (pero publicado en 2003) o en *Playstation* o *Las replicantes*, hay un razonar lo vivido poniendo en palabras toda una serie de contenidos que remiten con mayor insistencia a la vida de la autora; se explicitan el desarraigo, el amor por Montevideo, gustos personales como la visión de ciertos cuadros; jugar

133 Ibid., p. 234.

134 Cristina Peri Rossi: *Las replicantes*. Palencia: Cálamo 2016, p. 55.

135 Víctor Zonana: *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)*, vol. II. Buenos Aires: Corregidor 2010, p. 423.

136 José María Pozuelos Yvancos: «Pragmática», p. 181.

137 Giorgio Agamben: *El lenguaje*, p. 112.

con el «Bookworm Deluxe»;¹³⁸ los «ligues» del presente («House»);¹³⁹ los amores del pasado («La ángela de la guarda»);¹⁴⁰ la edad; las actividades relacionadas con la profesión de escritora, en gran parte llenos de ironía («La sexualidad de la literatura»; «El amor es cursi II»)¹⁴¹ e incluso datos clínicos (una neumonía; problemas cardíacos¹⁴²).¹⁴³

El que el yo empírico, mediante la estrategia del correlato autorial, parezca estar cruzando la frontera que separa la realidad de la ficción para ocupar con su DNI el lugar del sujeto poético¹⁴⁴ recalca algo que los textos de «arte poética» tienden a poner en práctica al situarse «en los márgenes de o «sobre» los planos empírico y fictivo».¹⁴⁵ Un modo por el cual un autor —en este caso Cristina Peri Rossi— expone en la escritura el propio proyecto literario.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio: *El lenguaje y la muerte: Un seminario sobre el lugar de la negatividad*. Valencia: Pre-Textos 2008.
- Borges, Jorge Luis: *La muralla y los libros*. In: *Obra completa. 1923–1972*. Buenos Aires: Emecé 1974.
- Bruña Bragado, María José: «Abyecto/sublime: líneas de fuga y pliegues de resistencia en la poesía de Cristina Peri Rossi». In: Jesús de Gómez-de-Tejada (coord.): *Cristina Peri Rossi: Erotismo, transgresión y exilio. Las voces de Cristina Peri Rossi*, p. 137–152. Sevilla: EUS 2017.

138 Cristina Peri Rossi: *Habitación*.

139 Cristina Peri Rossi: *Las replicantes*.

140 Ibid.

141 Ibid.

142 Ibid.

143 Esta afirmación parte, aclaremos, de una premisa fundamental: que si en la comunicación verbal se reconocen seis factores (siguiendo a Jakobson) —el contexto, el emittente, el mensaje, el destinatario, el contacto, el código—, los mismos, en la comunicación literaria se reducen a dos, el mensaje y el destinatario, mientras que el contacto presupone la existencia simultánea de todos los otros elementos aquí tan solo presentes como «representaciones» (Michael Riffaterre: *Semiotica della poesia*. Bologna: Il Mulino 1983, p. 10. *Mi traducción*).

144 Laura Scarano: «La cuestión». A propósito de la intención de crear un enunciador desdoblado que se vincula al empírico o bien que emana del hablante poético, consúltese también Dominique Combe: «La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía». In: Fernando Cabo Aseguinolaza (coord.): *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arcos/Libros 1999.

145 Arturo Casas: «Metapoesía y (pos)crítica: punto de fuga». In: *Metaliteratura y metaficción. Balance crítico y perspectivas comparadas*, coord. Antonio Gil González. *Anthropos* 208 (2005), p. 75.

- Casas, Arturo: «La función autopoiética y el problema de la productividad histórica». In: Romera Castilla y Gutiérrez Carbajo (eds.): *Poesía histórica y autobiográfica*, p. 209–218. Madrid: Visor 2000.
- : «Metapoesía y (pos)crítica: punto de fuga». In: *Metaliteratura y metaficción. Balance crítico y perspectivas comparadas*, coord. Antonio Gil González. *Anthropos* 208 (2005), p. 71–81.
- : «Pragmática y poesía». In: Darío Villanueva (compil.): *Avances en Teoría de la Literatura (Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas)*, p. 229–308. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela 2012. [1994]. Reedición en www.poesiagallega.org. Archivo de poéticas contemporáneas na cultura. <http://www.poesiagallega.org/arquivo/ficha/f/1686> [Consultado el 12 de octubre 2020].
- Castellanos, Rosario: *Poesía no eres tú. Obra poética 1948–1971*. México: FCE 2004.
- Cayuela González, Carolina: «Metapoesía y pragmática en «El poeta» de Vicente Aleixandre». In: *Especulo. Revista de Estudios literarios* 34 (2006–2007), s. p. <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero34/metaalei.html> [Consultado el 12 de octubre 2020].
- Combe, Dominique: «La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía». In: Fernando Cabo Aseguinolaza (coord.): *Teorías sobre la lírica*, p. 127–153. Madrid: Arco/Libros 1999.
- Fariña Busto, María Jesús: «Donde habita el deseo: Eros y el lenguaje poético». In: Jesús Gómez-de-Tejada (coord.): *Cristina Peri Rossi: Erotismo, transgresión y exilio. Las voces de Cristina Peri Rossi*, p. 69–87. Sevilla: EUS 2017.
- Foucault, Michel: «La prose d'Actéon». In: *Dits et écrits 1954–1988*, tomo I 1954–1969, ed. D. Defert y F. Ewald, p. 326–337. Paris: Gallimard 1964.
- García Berrio, Antonio: «Lingüística, literaridad/poeticidad (gramática, pragmática, texto)». In: 1616. *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* 2 (1979), p. 125–168.
- Genette, Gerard: *Métalepse. De la figure a la fiction*. Paris: Seuil 2004.
- Gilmour, Nicola: «Una entrevista con Cristina Peri Rossi». In: *Journal of Iberian and Latin American Studies* 6–1 (2000), p. 117–135.
- Guillén, Claudio: «El sol de los desterrados: Literatura y exilio». In: *Múltiples moradas: Ensayo de literatura comparada*, p. 29–97. Barcelona: Tusquets 1998.
- : «La expresión total: literatura y obscenidad». In: *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*, p. 234–296. Barcelona: Tusquets 1998.
- Hegel, Georg F.: *Estética*, vol. 1. Torino: Einaudi 1997.
- Lozano, Jorge: «Sin límites: Fronteras y confines en la semiótica de la cultura». In: *Fronteras. De Signis* 13 (2009), p. 183–190.
- Magallón Rosa, Raúl: «Vagabundos de identidad». In: *Fronteras. De Signis* 13 (2009), p. 152–159.
- Magliano, Claudia: «La poesía persigue lo efímero». In: Jesús Gómez-de-Tejada (coord.): *Cristina Peri Rossi: Erotismo, transgresión y exilio. Las voces de Cristina Peri Rossi*, p. 355–359. Sevilla: EUS 2017.
- Manzi, Joaquín: «De cuerpo y letra: la hospitalidad». In: Jesús Gómez-de-Tejada (coord.): *Cristina Peri Rossi: Erotismo, transgresión y exilio. Las voces de Cristina Peri Rossi*, p. 103–111. Sevilla: EUS 2017.
- Narváez, Carlos Raúl: «La poética del texto sin fronteras: Descripción de un naufragio, Diáspora, Lingüística general de Cristina Peri Rossi». In: *Inti* 28 (1988), p. 75–88.
- Ortega, Julio: «Post-teoría y estudios transatlánticos». In: *Iberoamericana* 9 (2003), p. 109–117.
- Paz, Octavio: *El arco y la lira*. Editor digital El Cavernas 1967 [1956]. Digital.

- : *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral 1990.
- Pérez, Claudia: «Entrevista a Cristina Peri Rossi». In: Jesús Gómez-de-Tejada (coord.): *Cristina Peri Rossi: Erotismo, transgresión y exilio. Las voces de Cristina Peri Rossi*, p. 361–371. Sevilla: EUS 2017.
- Pérez Firmat, Gustavo: *Cincuenta lecciones de exilio y desexilio*. Miami: Universal 2000.
- Pérez Fondevila, Aína: «Del deseo y sus accesos: una entrevista a Cristina Peri Rossi». In: *Lectora* 11 (2005), p. 181–193.
- Peri Rossi, Cristina: *Fantasías eróticas*. Barcelona: Ediciones Temas de Hoy 1991.
- : «Escribir como transgresión». In: *Lectora: revista de dones i textualitat* 1 (1995), p. 3–6.
- : *Las musas inquietantes*. Barcelona: Lumen 1999.
- : «Poesía y pintura». In: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 28–1 (2003), p. 11–14.
- : *Poesía reunida*. Barcelona: Lumen 2005.
- : *Habitación de hotel*. Barcelona: Plaza y Janés 2007.
- : «Lectura comentada». In: R. Mérida Jiménez (ed.): *Diàlegs, gais, lesbians, queers*, p. 15–38. Lleida: Universitat de Lleida 2007.
- : *Playstation*. Madrid: Visor 2009.
- : *La noche y su artificio*. Palencia: Cálamo 2014.
- : *Las replicantes*. Palencia: Cálamo 2016.
- : «Detente, instante eres tan bello». In: Jesús Gómez-de-Tejada (coord.): *Cristina Peri Rossi: Erotismo, transgresión y exilio. Las voces de Cristina Peri Rossi*, p. 21–34. Sevilla: EUS 2017.
- Pozuelo Yvancos, José María: «Pragmática, poesía y metapoesía en «El Poeta» de Vicente Aleixandre». In: Fernando Cabo (compil.): *Teorías sobre la lírica*, p. 177–201. Madrid: Arco Libros 1999.
- Rifaterre, Michael: *Semiotica della poesia*. Bologna: Il Mulino 1983.
- Rodríguez Gutiérrez, Milena: «Poetas transatlánticas: hispanoamericanas en la España de hoy. Cristina Peri Rossi, Ana Becciu, Isel Rivero». In: *Anales de literatura hispanoamericana* 38 (2009), p. 111–133.
- Salomone, Alicia: «Analogía, ironía y escritura femenina: Repensando a Octavio Paz desde la teoría crítica feminista». In: *Taller de Letras* 38 (2006), p. 75–94.
- San Román, Gustavo: «Entrevista a Cristina Peri Rossi». In: *Revista Iberoamericana* LVIII, 160–161 (1992), p. 1042–1048.
- Scarano, Laura: «Escribo que escribo: de la metapoesía a las autopoéticas». In: *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 2 (2017), p. 133–152.
- : «La cuestión del sujeto en la poesía de Blas de Otero: pluralidad y fragmentación de la voz». In: *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 19, 1–2 (1994), p. 113–131.
- Velázquez, Teresa: «Presentación y bibliografía. Diálogo disciplinar e interacciones teóricas: las fronteras y sus permeabilidades». In: *Fronteras. De Signis* 13, número especial (2009), p. 9–17.
- Verani, Hugo: «Muestras de la poesía uruguaya actual». In: *Hispanamérica* 16 (1977), p. 61–95.
- : «La rebelión del cuerpo y el lenguaje (A propósito de Cristina Peri Rossi)». In: *Revista de la Universidad de México* 37, 11 (1982), p. 19–22.
- Zonana, Víctor: *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)*, vol. II. Buenos Aires: Corregidor 2010.

Beatriz Ferrús Antón

«Inventará la vértebra gramatical»: sobre *Yo ya no vivo aquí* de Cristina Rivera Garza

1 (el momento es tan poco momento que casi parece una eternidad)

Un momento casi inexistente, prácticamente invisible, define para nosotros la poesía de Cristina Rivera Garza: «(el momento es tan poco momento que casi parece una eternidad)»,¹ «(acaba de suceder un momento tan corto como la misma invisibilidad)».² Este necesita la amarra del paréntesis para poder aprehenderlo, representa a la vez el todo y la nada, pues es sólo perceptible para algunos, mueve un resorte que a otros deja impávidos. Estos versos de «el lecho iridiscente»,³ poema XVI de *¿Ha estado usted alguna vez en el Mar de Norte?*, son una pista que nos guía a través «del bosque» (metáfora recurrente en la obra de la autora), que es la poesía (la obra) de la escritora mexicana, atravesada de intertextualidades, autorreferencial, plagada de imágenes que son universales, perpetuo ejercicio de rescritura, donde el *yo* se interroga sobre el lenguaje y sus posibilidades; al tiempo que sobre sus límites, hace del texto en el que se inscribe, rescribe, escribe, un ejercicio de lectura propia y ajena y nos lo «da a leer» (en sentido derridiano), fomentando una «comunidad lectora», invocando a la «multitud».⁴

Los autores de «La ficción más grande. La poesía de Cristina Rivera Garza» trazan magistralmente un mapa que nos guía por sus diferentes libros hasta *Viriditas* (2012) y explican cómo «Por cuestiones que tienen que ver más con aspectos canónicos y de mercado editorial la poesía de Cristina Rivera Garza ha permanecido a la sombra de su narrativa».⁵ Si *Los textos del yo* es el poemario que ha

1 Cristina Rivera Garza: *¿Ha estado usted alguna vez en el mar del norte? Los textos del yo*. México: Fondo de Cultura Económica 2005, p. 182.

2 *Ibid.*, p. 184.

3 Mantenemos la minúscula en el título de los poemas de la autora.

4 Ignacio M. Sánchez Prado: «El fin de la memoria: «Tercer Mundo» de Cristina Rivera Garza». In: Oswaldo Estrada (ed.): *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta eso...* México: Eón 2010.

5 Alejandro Palma Castro, Nathalie Galland Boudon et al.: «La ficción más grande: la poesía de Cristina Rivera Garza». In: Alejandro Palma Castro et al. (coord.): *Cristina Rivera Garza: una*

Beatriz Ferrús Antón, Universitat Autònoma de Barcelona

recibido una mayor atención crítica, junto con el juego poético-narrativo de *La muerte me da*, entendemos que todavía son numerosos los aspectos que quedan por ahondar en la obra de una escritora que es un insistente desafío y cuya escritura poética está todavía muy poco explorada. Nuestra lectura se centrará en *Yo ya no vivo aquí*, que junto a *La más mía* y *¿Ha estado alguna vez en el Mar del Norte?*, configuran *Los textos del yo* (2005):

Los textos del Yo publicado por el Fondo de Cultura Económica en la destacada colección Letras Mexicanas se estructura a la manera de tres libros. El primero, que se corresponde a una reedición con ligeras variantes de *La más mía*, el segundo *Yo ya no vivo aquí* (2003) y el tercero *¿Ha estado usted alguna vez en el mar del Norte?* (s.f). Pareciera que se plantea como un tríptico desde donde problematizar al signo del lenguaje y su poder a través del texto. A partir de un Yo se aleja con profunda rebeldía y busca un sentido no sujeto a su poder simbólico. Por ello, sus pulsiones van sobre la intuición de las palabras, el presentimiento del sentido y el tanteo de distintos textos desde un vientre figurado, resguardado del poder del lenguaje simbólico, para comunicarse con otro.⁶

Si hemos decidido comenzar con la cita de «el lecho iridiscente», ajena al libro en el que vamos a centrar nuestra atención, es porque el poema al que pertenece está plagado de claves para entender la poética global de la escritora mexicana.⁷ Este se subtitula «(el pronombre, el texto, la primera despedida)»⁸ y apunta a tres elementos decisivos: el lenguaje («pronombre») como categoría humana compartida que hace posible la comunicación, la experiencia individual y colectiva; «el texto» como discurso cultural que acumula capas históricas de sentido y que nos performa, pero que no existe sin el lector que lo alimenta; y «la primera despedida» como el momento de revelación del yo/cuerpo, que descubre que no existe sin el texto, fuera del pronombre, que el lenguaje es su gran riqueza, al mismo tiempo que su límite:

escritura impropia. Un estudio de su obra literaria (1991–2014). Puebla/México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Ediciones E y C 2015, p. 123.

6 Alejandro Palma Castro et al.: «La ficción», p. 130.

7 Muchos de los símbolos (el oyamel, el volcán, el bosque, etc.) que aparecen en el poema son comunes, por ejemplo, a varios de los relatos de la autora que hemos estudiado en otro lugar (Beatriz Ferrús: «Sirenas, salvajes y mitologías de género en la narrativa de Cristina Rivera Garza»). In: Helena Usandizaga y Beatriz Ferrús (eds.): *Fragments de un nuevo pasado. Inventario de mitos prehispánicos en la literatura hispanoamericana actual*. Bern: Peter Lang 2015); así como lo son las intertextualidades con cuentos populares. Palma et al. identifican también este poema como significativo en el conjunto de *Los textos del yo* (Alejandro Palma et al.: «La ficción», p. 144).

8 *¿Ha estado usted alguna vez en el mar del Norte?*: Cristina Rivera Garza: *Los textos del yo*, p. 182.

La mujer crea un bosque (de oyameles) (bajo
 las nubes) (en las laderas del volcán)
 La mujer entra en el bosque. Lo circunda. Lo penetra [. . .]

La mujer se pierde y se abandona dentro del bosque.
 Y dentro del bosque se despide [. . .]

La mujer conoce el Yo
 (el momento es tan poco momento que casi parece una eternidad)

Y el Yo sólo sabe doler [. . .]

El Yo es una astilla que se clava en la yema del dedo índice del Yo
 El Yo es una guillotina que separa la cabeza del cuerpo del Yo [. . .]

Y entonces el Texto construye el Yo
 (porque sus líneas son sarcófagos también)
 y Yo soy la mujer que se pierde en un bosque
 (y yo soy los oyameles y las nubes y las laderas
 del volcán)

y Yo soy el cuerpo que se tiende sobre sus hojas
 (y soy el color verde y el color café y el color gris)

y Yo soy quien va hacia la Tercera Persona
 (trémulamente)
 (en medio de tanto aire)

y la deja ir.⁹

La mujer, una y a la vez múltiple, *crea* un bosque en el instante en que decide transitarlo, circundarlo, penetrarlo, porque el bosque, como el lenguaje, la literatura o la propia cultura, está plagado de misterios y recovecos, que existen en tanto son mirados, leídos, descubiertos, y es dentro de ese bosque donde *La* se convierte en *yo*, se encuentra con el espejo del Texto que la modeliza, del que toma conciencia y del que no puede salir, pues sin lenguaje no hay sujeto, sin cultura no hay *mujer* (la *crea* a su vez). «Y el yo solo sabe doler», porque el *deber ser* lo atraviesa, porque se sabe atrapado en la tercera persona, porque es consciente de la falacia de su existencia, de su inestabilidad; pero, asimismo, porque el Yo es una astilla que se clava, ya que es un cuerpo que duele. Lenguaje y cuerpo no existen uno sin el otro, son indisociables, se pelean, confunden sus límites.¹⁰

⁹ Ibid., p. 182–184.

¹⁰ Palma et al. proponen leer *Los textos del Yo* desde la idea de *finisterre*: «Horizonte de la escritura poética, este *finisterre* se despliega en torno al yo, foco de intimidad cambiante, doliente [. . .] la radicalidad de una escritura crítica [. . .] *Finisterre* y *horizonte*, dos términos para decir una relación de escritura con el espacio (Alejandro Palma et al.: «La ficción», p. 131–132).

De esta forma, la poesía «es tan poco momento que casi parece una eternidad». Se trata del instante en el que se descubre el imperio del lenguaje, la sumisión del sujeto a este, pero también la posibilidad de jugar con él, la «revolución» en potencia que contiene;¹¹ así como el poder del cuerpo que *lo/en el* que se sustenta y sin el que sería imposible: «Rivera Garza otorga a la poesía una misión cultural que pocos discursos pueden asumir en los tiempos que corren: figura, aunque sea en los territorios del signo, esa revolución a la que al parecer muchos han renunciado».¹² «El lecho iridiscente» alegoriza el lapso en que la luz solar que nos acompaña a diario se descompone en colores y se hace visible al ojo humano, de la misma forma que el lenguaje se revela casi como en una visión mística.¹³

Desde aquí, la «Exhortación primera: ¿quieres saber lo que se siente?» de *Yo ya no vivo aquí* constituye una variante del mismo mensaje: «Ávido lector: no se siente nada» «Ávido lector: sólo en la memoria (que es puro lenguaje) sentimos».¹⁴ Esta advertencia contiene ya varias de las marcas que se van a reiterar en el libro: repeticiones incesantes, oraciones principales que se acompañan de largas listas de subordinadas, uso reiterado de pronombres personales y de adverbios de lugar, que se llenan de experiencias individuales, pero que se saben de uso comunal, «la disolvencia del yo en la multiplicidad de la comunidad»,¹⁵ etc., en tanto maniobras que persiguen un mismo fin: recordarnos que el lenguaje y la cultura habitan en sincronía y diacronía, son fruto de la experiencia vivida; al tiempo que de la historia. La metáfora siempre es dura y, a menudo, corporal. El lector es golpeado más que apelado.

Tras esta exhortación el libro se subdivide en cinco partes: «El lugar», «Maneras de entender el lugar», «Los personajes del lugar», «Los vacíos del lugar» y la «La tercera parada» y tiene dos grandes protagonistas: la voz poética y la «Ciudad Más grande del Mundo», como el escenario («El lugar») por el que transita. Las tres primeras partes acumulan el grueso del sentido y las dos últimas sirven de paréntesis y de colofón, sin que estas funciones sean menores, como se verá más adelante. El objetivo de este ensayo es recorrerlas, proponiendo una lectura del conjunto del libro que carece de cualquier afán de exhaustividad, sino que se plantea como un «cuerpo a cuerpo», como una conversación o un diálogo personal con el libro.

11 Julia Kristeva: *La révolution du langage poétique*. Paris: Editions du Seuil 1981.

12 Ignacio M. Sánchez Prado: «El fin», p. 288.

13 *El disco de Newton. Ensayos sobre el color* (2012) comparte una misma búsqueda, aunque esta explore otras posibilidades formales, la «filosofía poética» es común. La prueba del disco es el fenómeno inverso a la iriscencia, pero alegoriza una misma pregunta o instante de develación.

14 Cristina Rivera Garza: *Yo ya no vivo*, p. 88.

15 Ignacio M. Sánchez Prado: «El fin», p. 288.

2 Yo ya no vivo aquí

2.1 El lugar

«El lugar», título que apunta al sitio, paraje, ciudad. . . donde una trama acontece, se inaugura con «que bueno que no están», poema montado sobre el adverbio *aquí*, categoría vacía en la que puede caber una época histórico-vital, que no es solo geográfica, sino vivencial, incluso sensorial. El recuerdo y el tiempo la han tamizado. La página escrita reubica el sentido del sitio y a sus descarnados personajes:

[. . .]

aquí cabrían todos los años de los años 80 [. . .]

aquí cabrían todas las palabras que no escribí en siete años; las palabras que se fueron de la mano de la niña muerta a fundar un imperio inmóvil adentro y abajo
Aquí cabría una luz que no he vuelto a ver y no puedo describir y por eso recuerdo [. . .]

aquí cabrían las feministas que se colocaban espejos bajo el sexo para espiar la lívida lenta untosa caída del menstuo;

y cabrían los pirados, los que se quedaron en un viaje de hongos entre tréboles de colores diciendo que estaban *encantados* [. . .]

aquí cabría la fichita que fui, mi locura de atar desatar que se asomaba en las venas matutinas pidiendo muerte, sangre, algo total [. . .]

aquí cabrían es cierto, pero qué bueno que no están.¹⁶

El *Aquí* escrito, poético, es el del recuerdo de una etapa de la que no se reniega, pero cuyas ausencias «qué bueno que no están» han permitido la escritura: «Aquí en este cuarto de perfectos muros blancos»,¹⁷ han hecho posible «pasar página».

Las «notas finales» con las que se cierra el libro sitúan el comienzo de su redacción en 1997, con la llegada de la autora a San Diego, y la revisión final en 2003, tras su regreso a México con una beca:

Todos los libros son comunales se sabe. Pero este es el más comunal de mis libros. Se lo debo, sin metáfora alguna, a ciertas calles, algunos años y un puñado de personajes entrañables. Ellos y yo, y también otros, saben quiénes son. Este libro, que no es ni una confesión

¹⁶ Ibid., p. 89–92.

¹⁷ Ibid., p. 92.

ni un recuento sino, en el más estricto de los sentidos, una imposibilidad, es naturalmente para ellos. Y ellos, por supuesto, es solo otra manera de decir *nosotros*. Los cómplices de lo real. Una forma del alfabeto.¹⁸

Si esta cita empuja a plantearse, al menos, la posibilidad de una lectura autobiográfica, la exhortación primera: «¿quieres saber lo que se siente?», nos desafía a una «comparecencia mutua»:

La lectura queda al descubierto aquí no como el consumo pasivo de un cliente o de un público (o pero aún: de una carencia de público, sino como una práctica productiva y relational, es decir, como asunto de estar-con-otro que es la base de toda práctica de comunidad, mientras esta produce un nuevo texto, por más que parezca el mismo.¹⁹

La auto-bio-grafía es *bios* (vida/cuerpo), *grafía* (letra) y *auto* (reflexividad, subjetividad). El lector que se aventura en *Yo ya no vivo aquí* verá como estos tres componentes son desmontados y vueltos a montar en un puzzle imposible, pero fascinador, que lo deja perplejo. La lucidez metapoética nos acompaña en una suma de breves momentos que casi parecen una eternidad.

Los años ochenta del poema no se encuentran tan alejados en su descripción de la caracterización histórico-social de esta época en otras geografías de Occidente, bien podrían ser el escenario de las películas del cine español de la movida, pero la «fichita que fui» ¿en el juego de la vida? los personaliza e invita al lector a leer *con* ella, *desde* ella. La poesía se hace memoria, singular, descarnada, pero humana, demasiado humana y, por tanto, colectiva. El *aquí* deviene un universal, a la vez que es temporal y es local. Resulta invocado desde la escritura, aunque solo existe *por* esta y *en* ella. Este podría ser muchos lugares a la vez; no obstante, si el lector tiene la tentación de olvidarse de uno concreto: México —¿Son los «humanos restos, los difuntos fieles» los que llevarán a «dolerse por un país herido»?— *El Terzo* y la Ciudad Más Grande del Mundo lo evocan en «tercer mundo».

«Estaba en una orilla de la orilla»,²⁰ la periferia de la periferia se asemeja a la recreación posmoderna de los cuadros del Bosco. La primera persona se desliza en el segundo de los poema hacia un *nosotros*, que emerge encarnado en las últimas estrofas tras transitar por un *los/las*: «y fui el hombre y fui la mujer / mi concavidad fue el estado de sitio de las/metamorfosis».²¹ El borrado de la marca

18 Ibid., p. 142.

19 Cristina Rivera Garza: *Escribir no es soledad*. México: Universidad Autónoma de México 2014, p. 30.

20 Ibid., p. 93.

21 Cristina Rivera Garza: *Yo ya no vivo*, p. 100.

de género nos recuerda que hay sociedades donde importa más pertenecer a «El Terzo» que ser hombre o mujer:²²

[. . .]
 ¿Cómo volver a decir *El Terzo* sin apagar ese cerillo
 de palabras
 esa inaugural iluminación que desvela
 al dactilar verídicamente?
 Éramos un asomamiento vertiginoso tras las venas
 una laboriosidad aérea de piernas y uñas y cartílagos.
 Éramos saliva [. . .]²³

La metáfora se vuelve hiperbólicamente corporal. La escritura se hace carne, órganos y excrecencias la pueblan.²⁴ Los sentidos se tensionan al máximo y la sonoridad del poema los acompaña.

Ignacio M. Sánchez Prado en «El fin de la memoria: <Tercer mundo> de Cristina Rivera Garza» lee de manera magnífica esta composición, subrayando su falta de antecedentes en la historia de la poesía mexicana:

«Tercer Mundo» es un poema narrativo y distópico, que, en cinco movimientos, narra la invasión de la ciudad de México por parte de los habitantes de sus cinturones de miseria [. . .] La elección de un término con una carga simbólica tan amplia y con un cierto grado de anacronismo otorga al poema un cierto aire irónico, fundado en una significación paradójica: por un lado, el término «Tercer Mundo» describe el espacio desde la perspectiva de los privilegiados, enfatizando el sentido de resto o excedente que el término tenía en su acepción original. Por otro, al introducir cierta duda en el uso del término a partir de su derivativo «El Terzo» el poema establece la posibilidad de deconstruir la dimensión marginal de dicho espacio, y, eventualmente, adoptar la perspectiva de los marginados.²⁵

El crítico señala la originalidad de la convivencia de tres elementos raramente presentes en autores anteriores: un tema político y utópico, un sujeto colectivo

22 Aunque entendemos que se apunta aquí una reflexión sobre el género que podríamos llamar «poscolonial», no es el único sentido posible, sino que esta interpretación se puede llevar más allá, a la total revisión, incluso a la impugnación, de la misma categoría de género. Sobre la compleja reflexión en torno al género en Rivera Garza, véase Estrada, quien explica «podemos apartarnos momentáneamente de los rótulos genéricos, binarios, maniqueos, reduccionistas con los que a las puertas de un nuevo milenio siguen construyéndose las identidades personales, comunitarias, nacionales o globales» (Oswaldo Estrada: «Cristina Rivera Garza, en-clave de transgresión». In: Oswaldo Estrada (ed.): *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto*. . . México: Eón 2010, p. 197).

23 Cristina Rivera Garza: *Yo ya no vivo*, p. 100.

24 Sobre la importancia del cuerpo en la obra de Rivera Garza véase Cecile Quintana: «El cuerpo-escritura de Cristina Rivera Garza». In: *Graffylia* 17–18 (2013), p. 130–142.

25 Ignacio M. Sánchez Prado: «El fin», p. 280.

y el protagonismo de una ciudad muy sórdida.²⁶ Con distintas variantes, los tres son explorados hasta la saciedad en los poemas siguientes, aunque en esta composición alcanzan su sentido político más explícito.

2.2 Maneras de entender el lugar

Aquí vuelve a ser el protagonista en «la gramática del lugar» que inaugura la segunda parte, pero la metáfora corporal que con tanta fuerza emergía en la composición anterior, se torna, a partir de este instante, ineludible. El adverbio antes vivido y sentido, que brotaba en la página como lugar cargado de recuerdo, acontece puro lenguaje: «el candado de un vocabulario perpetuo»; pues cualquier afuera es una utopía: «no hay tal lugar», incluido el del cuerpo. Este se territorializa en el lenguaje, existe gracias a él y lo hace existir. El verbo se hace carne y la carne es verbo, en un ejercicio combinatorio indecible e indisociable:

[. . .] pronunciaba la palabra utopía
No hay tal lugar
y el animal deseoso y cavilante hurgaba la iluminada
orilla de lo real
Aquí, en el lenguaje, el único lugar
[. . .]

Decía: dame un sustantivo y crearé un alrededor
plurinominal
la ciudad que no existen y donde vivo
sombra como remolino
magnífica ansiedad

Decía dame un cuerpo e inventaré la vértebra gramatical
una genética de tiempo vuelto gota y calle y esquina enigmática [. . .]

Y seguía implorando sin tregua dentro
del candado de un vocabulario perpetuo [. . .]

no hay tal lugar
decía en la salobre alcoba del lenguaje, aquí
el único lugar.²⁷

Aquí se repite y repite, ganando en intensidad; mientras demuestra la imposibilidad de un sentido unívoco. La «gramática», «Decía dame un cuerpo e inventaré

²⁶ *Ibid.*, p. 283–284.

²⁷ Cristina Rivera Garza: *Yo ya no vivo*, p. 103–104.

la vértebra gramatical», apunta al arte combinatorio: «conjugación», «plurino-minal», «árboles nominativos». Magritte se cita, «(me señalo el ojo izquierdo y surge, de pronto, la nube / de Magritte sobre una llanura escarlata)»,²⁸ como referente pictórico de un mismo problema: los tenues y complicados vínculos entre palabra, imagen y objeto, que se describen como cuerpo-imagen(lenguaje poético)-lugar (geográfico y vivido). «La vértebra gramatical» remarca la indisoluble y compleja relación entre cuerpo y lenguaje, entre experiencia y poesía: «una genética de tiempo vuelto gota y calle / y esquina enigmática»,²⁹ «aquí, subjuntivo *deseo* de lo que hubiera sido».³⁰ Por eso, si en la «gramática del lugar», el «aquí» pueden llenarse de cualquier experiencia humana, asociada a una realidad geográfica, el poema no deja de anclar la suya «aquí Ciudad más Grande Del Mundo / aquí fractura de tierra».³¹ La elusión del nombre propio no sólo recuerda cómo la diacronía de un territorio siempre lleva aparejados muchos nombres, los de las violencias históricas de «la geología del lugar», siguiente de los poemas, sino que subraya el valor arquetípico y personal de la mirada hacia un espacio, la territorialización de la vivencia afectiva, la modelización de los sujetos por los discursos históricos y sociales sobre una geografía. ¿Cómo ponemos el cuerpo en una ciudad? ¿Cómo nos afecta o desafecta? «la sintomatología del lugar» explorará esta idea. Todo espacio reúne capas infinitas de sentido. Por eso *aquí* no es solo un adverbio vacío, sino que está presto a llenarse hasta rebosar, constituye un permanente desafío para la palabra poética.

De esta manera, los dos poemas siguientes profundizan en los recorridos apuntados: «la geología del lugar» se pregunta por el *antes*, por el origen, por el momento inaugural, por el nacimiento de la ciudad: «antes de la destrucción y del púrpura polvo mortecino».³² ¿Existe el «afuera» del lenguaje y de la historia, aunque sea en el origen? Ese *antes* es «un bostezo largo y hundido», cuerpo presto a despertar; al tiempo que «el sonido persiguiéndose dentro de la garganta» se refiere al lenguaje que espera ser articulado. Cuando el cuerpo despierta, la palabra brota de la garganta y comienza la historia, con sus conquistas y violencias. La ciudad, como el cuerpo de una mujer, es dolor, a la vez que milagro de vida:

28 Ibid., p. 103.

29 Ibid., p. 104.

30 Ibid., p. 103.

31 Ibid., p. 104.

32 Ibid., p. 106.

[. . .]

sólo hubo ruido

Ese ruido.

Un hosco tremor

una tubércula queja que venía de lejos y de dentro

ese estertor de un bostezo largo y hundido

machete terso

voz sin voz

el sonido persiguiéndose dentro de la garganta

de sí mismo.

Entonces nació el antes y nació el después.

Desgracia inaugural con sortija de muerto en el anular.

[. . .]

Rodeada de soldados

gris como ninguna

la ciudad fue un cuerpo hecha bolita sobre el amplio

lecho de su valle

toda junta de dolor

estrecha de milagro

como mujer que sangra de bajo.³³

La historia de la urbe y del ser humano que la habita y la nombra oscila entre el «arriba y abajo del lugar». El arriba insinúa la dimensión divina, que refleja lo inaprehensible del conocimiento: «la primigenia nube original sobre la cual están basadas / todas las demás nubes de todos los universos / habidos y por haber».³⁴ La nube evoca lo celeste, el misticismo —pensemos en *La nube del no saber* del siglo XIV—, pero esta no parece ser tomada demasiado en serio. Ha servido a Magritte y a otros motivos que nada tienen que ver con la explicación religiosa del mundo o las cosas: «La nube como modelo ideal. / Gris azul / Azul humo-nata / Violeta-rojo-morado-moretón. Negras como la gran señora de la guadaña».³⁵

Del mismo modo «el abajo del lugar» es el de la dura experiencia de la cotidianidad contemporánea, ajena a cualquier eco de religiosidad: el Metro, pero cuyo cuadro algo tiene de infernal. La historia de las cosas, de los símbolos, de la cultura, está presta a cambiar de significado:

³³ Ibid., p. 107.

³⁴ Ibid., p. 108.

³⁵ Ibid., p. 198.

[. . .] El Metro

un campo de concentración en perpetuo
movimiento
racimos de brazos y sudor y ojos ejambrados.
Un *viaje* de a peso, o menos.
Naranja-chíngame-la-retina.
Reflejo.
Y al final del túnel nunca luz
sino más negro.³⁶

Por otro lado, «la sintomatología del lugar» se pregunta por la condición escindida del sujeto contemporáneo y recoge la pregunta sobre cómo ponemos el cuerpo en una ciudad (o dos). El poema se transforma en una enumeración de síntomas ocasionados por el perpetuo desplazamiento, por la escisión entre países, entre culturas. Esta es fruto de la globalización, de las migraciones profesionales, amorosas, por deseo o por necesidad, de «algunos» que acabamos perteneciendo a dos lados y a ninguno a la vez «Están aquí y no están aquí; ellos están allá y no aquí / y tampoco allá»,³⁷ de quienes hacemos malabares con nuestros cuerpos y nuestras geografías afectivas o necesarias «Bailan en la cabeza de un alfiler».³⁸ Las enumeraciones son incesantes. Si habitar un territorio o «rebotar» de uno a otro implica poner el cuerpo de múltiples formas, el reto provoca efectos secundarios. Afecta a la estabilidad cultural, revela su dimensión geolocalizada, su condición de «relato»: «Algunos se vuelven religiosos, otros rechazan / categóricamente la existencia de dios».³⁹ Los hábitos cotidianos se modifican: «algunos beben té de menta [. . .] algunos se mueren por papas fritas»;⁴⁰ causa soledades y nostalgias, encuentros y aprendizajes, abre siempre la mirada, descubre las falacias de toda «norma»: «Ellos conocen la gravedad de las cosas»;⁴¹

[. . .] Algunos sufren de dolores de estómago, falta de aire,
Demasiados lenguajes, migrañas, ataques violentos
de timidez, discriminación, asma, palpitaciones
estereotipos, demasiados lenguajes, mal aliento, huesos
nostalgia, acné, mala memoria, demasiados lenguajes [. . .]

³⁶ Ibid., p. 104.

³⁷ Ibid., p. 113.

³⁸ Ibid., p. 113.

³⁹ Ibid., p. 110.

⁴⁰ Ibid., p. 111.

⁴¹ Ibid., p. 113.

Ellos viven en Babilonia y Alejandría y Nueva York
Y Tijuana
Viven en dos países a la vez.
Oscilan, rebotan, saltan, vuelan y regresan.
Están aquí y no están aquí; ellos están allá y no aquí
Y tampoco allá.
Hablan en sí mismos en tercera persona, el plural
como metáfora.
Bailan en la cabeza de un alfiler.
Ellos conocen la gravedad de las cosas.⁴²

Como un paso más allá, «la anatomía del lugar» demuestra su poderosa inscripción física, gracias a la cual «existe sin ser»,⁴³ «se imagina a sí mismo y estalla en luces asimétricas».⁴⁴ El lugar se clava «bajo la uña», se instala «en la canícula del esófago»,⁴⁵ «el lugar trae su aguja y pincha y cose / la tapicería de los miembros».⁴⁶ Las metáforas son incisivas, mordientes, atraviesan al lector sin dejar opción a la duda o a la huida, lo obligan a pensar en sus propias cicatrices, a participar, de nuevo, en la «comparecencia mutua» de la lectura:⁴⁷

en el ácido ribonucleico de los días
el lugar graba el alfabeto de las cosas invisibles
(ganzúa en mano, pala y pico en dientes)
[. . .]
En el tendón que es campana
en el cartílago que iba a ser hueso
en la vertebral columna del adentro
el lugar existe sin ser
la carne como verbo.⁴⁸

A este respecto, Palma et al., en el ya mencionado artículo, explican:

La carne, en estas circunstancias, se vuelve el foco donde se inscriben los movimientos y correspondencias del mundo y del lenguaje. Por lo tanto, no es una esfera inmóvil o clau-

42 Ibid., p. 113.

43 Ibid., p. 115.

44 Ibid., p. 114.

45 Ibid., p. 115.

46 Ibid., p. 114.

47 «Si la lectura, como lo he repetido tanto, no es un acto de consumo pasivo sino una práctica de comparecencia mutua, un minúsculo acto de producción colectiva» (Cristina Rivera Garza: *Escribir*, p. 45).

48 Cristina Rivera Garza: *Yo ya no vivo*, p. 115.

surada. En la carne, se evidencia la huella de todos los recorridos seguidos en el espacio y el mundo del pensamiento, y también la invitación a emprender nuevos recorridos al encuentro del otro y del universo. Un llamado a la palabra. Una poesía de la encarnación a partir de la cual se interroga la conexión entre el cuerpo, el mundo, la palabra y el sentido.⁴⁹

¿Cómo podría si no el lugar generar síntomas? Este es experiencia, «conexión entre el cuerpo, el mundo, la palabra y el sentido»; así como «discurso», sustratos de historia y de cultura que performan los cuerpos y guían los sentidos, que se descubren en este proceso de búsqueda, como hemos ido viendo. «las muchas mentiras del lugar» abunda en este aspecto y completa la pesquisa añadiendo nuevos matices.

Por eso el lugar es «alegoría, metáfora, ardiente comparación», «argumento, hipótesis, inmoral objeto de estudio».⁵⁰ Este es narrado «En los pocos entrañables libros había párrafos / que lo traían como enigma, vocación, estilo»⁵¹ y vuelto a contar por una voz poética consciente del poder de los imaginarios, de sus «mentiras». Las reminiscencias a los cuentos populares así lo subrayan:

[. . .]

érase que se era

y el hombre vuelto mujer se adiestra en los tres fillos

de la leyenda, los once picos de la maravilla

habíase una vez

un lugar hermoso porque era mío.⁵²

El último de los versos de la segunda parte del poema: «Un lugar hermoso porque era mío» convierte al posesivo singular «mío» en el signo de lo dialógico, en el que escritura y lectura se reúnen en un bucle eterno. Ese «mío» ya no es solo del sujeto poético, sino de todos los que la hemos acompañado y de aquellos que la acompañarán.

2.3 Los personajes del lugar

En el primero de los poemas de la tercera parte, «los personajes del lugar» son descarnados, pero susceptibles de generar ternura. El yo se encuentra aquí con la alteridad, la penetra o se deja atravesar por ella y asume las cicatrices que esta

⁴⁹ Alejandro Palma et al.: «La ficción», p. 136.

⁵⁰ Cristina Rivera Garza: *Yo ya no vivo*, p. 116.

⁵¹ *Ibid.*, p. 117.

⁵² *Ibid.*, p. 118.

deja a su paso. Sin el *otro*, el lugar sería un frío *aquí*, el sonido continuaría persiguiéndose en el interior de la garganta. «la palabra *arisco*» cualidad que evoca a los gatos callejeros, describe con dureza a su protagonista «Era tan feo que daba pena / daban ganas de no tener ojos»⁵³ para después apiadarse de él:

Estaba hecho de cosas rotas.
Daban ganas de envolverlo en lienzos de papel
de china como a un objeto punzante y
quebradizo
Daban ganas de buscarle una esquina sin lluvia
y sin frío
Daban ganas de protegerlo de sí mismo.

Lo recuerdo hincado sobre mi regazo desanudándose
por dentro
un amanecer de mayo
cuando supo que mi nombre era *imposible* y el suyo
fatalidad.⁵⁴

La ternura que suscita no es suficiente para salvarlo o salvarse *con él, a través* de él. El sustantivo *fatalidad*, en cursiva y colgando sobre el blanco final de la página, anula cualquier posibilidad de redención o final feliz.

Por otro lado, «la pura felicidad» se monta paradójicamente sobre el verbo «Dolía»: «Dolía como duelen a veces las cosas, de pura felicidad».⁵⁵ El amor vivido, pero perdido, ha dejado marcas eternas y ha hecho a la voz poética otra *con el otro, por el otro*: «Él me escribió seis cartas desde la orilla de un futuro / que casi alcanza a la orilla del pasado».⁵⁶ Los tres puntos suspensivos, que dividen la composición, separan dolor de recuerdo, aunque este puede ser igualmente doliente. No obstante, es uno de los poemas más «hermosos» del libro. Se trata del «personaje del lugar» más querido:

Lo recuerdo cuando tomo té de menta y la noche
se deshace en húmedos acertijos.
Lo recuerdo como algo que duele recordar dentro
de un cuarto lleno de esquinas.⁵⁷

53 Ibid., p. 119.

54 Ibid., p. 120.

55 Ibid., p. 122.

56 Ibid., p. 123.

57 Ibid., p. 123.

Sin embargo, «el ángel aleccionador» y «lo que iba a escribir» dibujan dos relaciones tóxicas. El ángel aleccionador «quiere que», sintagma que, seguido de numerosas subordinadas, dibuja la pretensión de anular al sujeto del poema «Que sea nadie, menos que nadie»:

quieres darme una lección.
 Quieres que aprenda a guardar el silencio bajo
 la lengua mientras los ilusos hablan.
 Que yo me vuelva como tú, eso quieres. Que sea
 nadie, menos que nadie.
 Una brizna de hiel en un frasco de formol [. . .]
 Quieres ser un dios caído, una fruta agria, un ángel
 aleccionador.⁵⁸

Mientras «lo que iba a escribir» corrige la escritura de un «te quise» al recordar episodios de violencia física:

Tú me quebraste en dos como una vara
 tú te detuviste a llorar junto a mi boca y mi sangre
 te empapó las pestañas
 tú eres la palabra moretón inscrita en mis enzimas
 con letras pequeñas.
 Letras de ácido ribonucleico y ácido
 desoxirribonucleico.
 Letras diminutas.
 Iba decir te quise pero de repente se me quitaron
 las ganas.⁵⁹

Por último, la voz poética se enfrenta a sí misma y al espejo del tiempo en las últimas tres composiciones. En «la juez»: «Te llamabas días en que fui feliz»,⁶⁰ se pregunta por la veracidad de la remembranza que la conmueve: «¿Existieron las luces?». Mientras en «y wendy creció» y «divino tesoro», dos títulos que apuntan al personaje de *Peter Pan* y al dicho popular «juventud divino tesoro» —sin olvidar la intertextualidad con el poema de Darío del mismo título— se interpela a sí misma con dureza:

He dicho que no te perdono nada
 Fichita azul, tipa de cuidado, bocaza de trementina.
 Acércate para que me escuches mejor

⁵⁸ Ibid., p. 124–125.

⁵⁹ Ibid., p. 128–129.

⁶⁰ Ibid., p. 131.

esta es la sentencia:
y *Wendy creció*.⁶¹

La «fichita» del primero de los poemas del libro vuelve a aparecer. Ha concluido una etapa del juego de la vida a la que se confronta sin perdón, «no te perdono nada», pero, paradójicamente, con aceptación. La Wendy de Peter ha asumido su madurez y juzga severamente a la «tipa de cuidado»; pero los versos están impregnados de pasión, sin esa Wendy no sería quien es hoy. Por eso en «divino tesoro», aunque «Mi juventud no es una dama, nunca fue *la edad más / hermosa* como la de Nizán, una bugambilia»,⁶² el momento de la despedida definitiva es «La hora de la crueldad más veloz»:⁶³

Mi juventud me da lástima y me da rabia y ganas
de salir corriendo tras sus huellas de perro apaleado,
cojitranco y hambriento.

Íbamos a vivir toda la vida juntas, dijo.
Me extrañarás, aseveró.

Mi juventud siempre supo más que yo.⁶⁴

2.4 Los vacíos del lugar

La cuarta y más breve de las partes del libro está dedicada al vacío, a la falta. La interpretación queda abierta a diversos sentidos:

[Aquí debería ir algo que no existe y por eso no está]
[Aquí se esconde un paréntesis]
[Aquí soy una muda que mira con fascinación una
pecera]
[Aquí no se *oculta* nada].⁶⁵

¿Son estos vacíos de lugar las fallas de la memoria, las carencias de toda historia personal, lo que queda fuera del ejercicio de la escritura o una pregunta por los límites del lenguaje?, ¿apuntan a las lecturas infinitas del texto literario por venir? ¿O son los huecos y silencios de un país concreto que años después Cris-

61 Ibid., p. 134.

62 Ibid., p. 136.

63 Ibid., p. 137.

64 Ibid., p. 137.

65 Ibid., p. 138.

tina Rivera Garza tematizará en «Me llamo cuerpo que no está» (2015)? Son todos a la vez y muchos más.

2.5 La tercera parada

El título «tercera parada» remite a «tercer mundo», a «Terzo», y permite leer ambos poemas en continuidad. No obstante, es algo más, una apoteosis final, un apocalipsis distópico, que, como en el caso de «tercer mundo», subraya la potencialidad revolucionaria de quienes habitan el margen, promete una regeneración sobrevenida tras la destrucción; al tiempo que reúne muchas de las metáforas, de los personajes, que han ido recorriendo el libro para resignificarlos:

Y cuando todo esto se pudra bajo la persistente lluvia
de ácido
cuando la Ciudad Más Grande del Mundo yazga
empequeñecida como un arrugado pergamino o
como un antiquísimo mapa de bordes quemados [. . .]

Y nos verán avanzando como un ejército de perros
Con rabia, vivos y muertos de rabia. [. . .]

Y nos tendrán terror.
Y no pediremos perdón y no perdonaremos nada.⁶⁶

Aquí, «los orates, los locos de remate, las piratas», «los difuntos fieles», «las feministas» el efecto sumativo, desencajado y desplazado, de las intertextualidades del último de los textos con el conjunto del libro, no solo le otorga a la «tercera parada» una poderosa e inquietante intensidad acumulativa, sino que parece hacer del presente y, sobre todo, del futuro, el vaticinio de un estallido, de una revuelta inquietante e irremediable, cuyos efectos no son posibles de calibrar.

3 Inventaré la vértebra gramatical

Nos dirá Rivera Garza en «Saber demasiado» que

Atiendo a mi historia como lectora y atestiguo que los libros que me han marcado, esos a los que regreso una y otra vez con la curiosidad intacta, no son aquellos que me aclaran, ilustran o develan (todos verbos lumíferos, en efecto), la así llamada realidad, sino aque-

⁶⁶ Ibid., p. 139–141.

llos que me inquietan con su oscuridad, me problematizan con sus preguntas sesgadas o secretas, y me atenazan con sus desvaríos. [. . .] «Prefiero el libro, que pegado a la lengua, se disuelve para ser lo que es: cuerpo. Cosa viva».⁶⁷

La lectura de un libro como *Yo ya no vivo aquí* nos produce ese mismo efecto: el de las preguntas secretas, que nos llevan a releer insistentemente los poemas con pasión, con misterio, pero también con incertidumbre y desasosiego; que nos crean efectos físicos, secundarios, que nos permiten pensar la poesía de otra manera, que nos llevan a tomar conciencia de esa «comparecencia» a la que se nos convoca. Visitar el «aquí» de Rivera Garza es participar de este sin acabar de saber del todo qué es lo que esto significa: «Leerla es traspasar los límites del lenguaje, cruzar las fronteras de diversos géneros y quedar al filo del suspenso con muchas preguntas y pocas respuestas».⁶⁸

La búsqueda de la «vértebra gramatical» invoca al sostén de la poesía, a su eje. Los poemas no resbalan por nuestro cuerpo, sino que se clavan como una astilla en el dedo, que no se puede sacar, que nos hace llenar ese «aquí» de nuestras propias experiencias, intuyendo ese instante tan corto que casi parece una eternidad y que marca la distancia entre el solipsismo de cierta poesía y esta experiencia «comunal» que discurre sobre el lenguaje, sobre los cuerpos, sobre la dimensión humana que conmueve en la lectura.

Bibliografía

- Estrada, Oswaldo: «Cristina Rivera Garza, en-clave de transgresión». In: Oswaldo Estrada (ed.): *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto. . .*, p. 27–46. México: Eón 2010.
- : «Asignaciones de género y tareas de identidad en la narrativa de Cristina Rivera Garza». In: Oswaldo Estrada (ed.): *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto. . .*, p. 179–200. México: Eón 2010.
- Ferrús, Beatriz: «Sirenas, salvajes y mitologías de género en la narrativa de Cristina Rivera Garza». In: Helena Usandizaga y Beatriz Ferrús (eds.): *Fragmentos de un nuevo pasado. Inventario de mitos prehispánicos en la literatura hispanoamericana actual*, p. 105–117. Bern: Peter Lang 2015.
- Kristeva, Julia: *La révolution du langage poétique*. Paris: Editions du Seuil 1981.
- Palma Castro, Alejandro, Nathalie Galland Boudon, María Torres Ponce y Juan Rogelio Rosado Marrero: «La ficción más grande: la poesía de Cristina Rivera Garza». In: Alejandro Palma Castro et al. (coord.): *Cristina Rivera Garza: una escritura impropia. Un estudio de su obra*

⁶⁷ Cristina Rivera Garza: «Saber demasiado». In: Oswaldo Estrada (ed.): *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto. . .* México: Eón 2010, p. 17–19.

⁶⁸ Oswaldo Estrada: «Cristina Rivera», p. 27.

- literaria (1991–2014)*, p. 123–185. Puebla/México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Ediciones E y C 2015.
- Quintana, Cécile: «El cuerpo-escritura de Cristina Rivera Garza». In: *Graffylia* 17–18 (2013), p. 130–142.
- Rivera Garza, Cristina: *Yo ya no vivo aquí. Los textos del yo*. México: Fondo de Cultura Económica 2005.
- : «Saber demasiado». In: Oswaldo Estrada (ed.): *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto. . .*, p. 17–19. México: Eón 2010.
- : *Escribir no es soledad*. México: Universidad Autónoma de México, 2014.
- Sánchez Prado, Ignacio M.: «El fin de la memoria: «Tercer Mundo» de Cristina Rivera Garza». In: Oswaldo Estrada (ed.): *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto. . .*, p. 279–289. México: Eón 2010.

Chiara Bolognese

Identidad, viaje y escritura en los versos de Laura Ruiz Montes

Laura Ruiz Montes (Matanzas, 1966) es una voz imprescindible de la poesía cubana actual: en palabras de Álvaro Salvador, su obra es «uno de los más interesantes logros de la poesía cubana del siglo XXI».¹ Empezó publicando en antologías, concretamente en *Retrato de grupo* de 1989, un libro en el que, por primera vez, presentó poemas inéditos de los que formarían parte de la Generación de los 80, un grupo fundamental en aquellos años porque impulsó una nueva dirección en la poesía cubana.²

La autora se formó durante el proceso revolucionario, y su vida, como la de toda su generación, quedó marcada por los conocidos acontecimientos nacionales, pues, la caída del muro de Berlín y la disolución de la Unión Soviética se produjeron justo cuando ella estaba empezando a moverse en el mundo intelectual.

La poeta está actualmente en plena actividad, dedicándose también a la escritura de teatro, narrativa para niños y traducciones, además de llevar a cabo una interesante labor de difusión de la cultura del Caribe francófono a través de la traducción, y no solo de esta actividad, como se verá más adelante. Trabaja también como editora en el sello matancero Vigía, una editorial de gran alcance nacional e internacional, fundada en 1985 y cuyas publicaciones artesanales son apreciadísimas.

Hace tan solo unos años, en 2016, le fue otorgado el Premio de poesía de la Unión de Escritores y Artistas Cubanos por su hasta ahora último libro, *Diapositivas*, un título interesante, con el que nos invita, después de los muchos viajes relatados en sus libros anteriores, a ver junto con ella las diapositivas que se ha llevado de la compleja realidad cubana de hoy, de sus sueños, éxitos y fracasos.

Me interesa abordar en estas páginas dos de los ejes más relevantes de la obra de la poeta: la reflexión íntima; y la meditación sobre el viaje, en sus diferentes posibilidades, modalidades, implicaciones y consecuencias. Pero veremos también que el viaje, en Laura Ruiz Montes, no es solo imaginario y geográfico,

1 Álvaro Salvador: «Una lectura de Laura Ruiz». In: *Adarve: Revista de crítica y creación poética* 2 (2007), p. 103.

2 Véase Carmen Alemany Bay: «Poesía cubana a finales del XX: 1980–2000». In: *América sin nombre* 2 (2000), p. 93.

Chiara Bolognese, Università degli Studi di Roma La Sapienza

sino también literario, ya que la poeta, a través de un hábil juego metaliterario, nos invita a un recorrido fascinante por la producción de los autores que más influyeron en su formación.

1 La poeta y la meditación existencial

Algunos críticos al analizar la obra de esta escritora hablaron de perspectiva testimonial.³ Considero que siempre es peligroso encasillar a los creadores, pero sin duda se puede destacar en sus versos la presencia de un toque personalísimo e íntimo, donde el alma de la escritora se cruza con los aconteceres de la sociedad cubana y sus problemas.

Laura Ruiz medita consigo misma sobre la identidad, su identidad particular, sobre sus elecciones, errores, dudas, incluso enfrenta el autoengaño: es una vida plasmada en versos. Destaco en este sentido el excelente «Siempre he sido buena para engañarme», en donde nos relata lo que al principio parece un viaje:

Yo he salido de viaje, sola, solo por abandonar la casa.
 He llegado a sitios totalmente desconocidos [. . .]
 Por las mañanas [. . .] suelo ponerme a
 escribir versos
 y cartas para los amigos, cartas que no habrán de llegar a sitio alguno
 pues solo he puesto los nombres, sin dirección. . .
 En las tardes ceno alimentos desconocidos con amigos nuevos en nuevos
 restaurantes

En la noche iré a la ópera. . .
 Estos serán mis días.
 Siempre he sido buena para engañarme.⁴

La voz poética nos describe sus primeros días en una nueva ciudad. Parece disfrutar de la soledad recuperada y el viaje delata la necesidad de novedad, de buscar nuevos estímulos, fuera de la jaula de su cotidianidad. Lo interesante es que el título, que es un verso que se repite a lo largo del texto, crea un marco para el

³ Véase Marilyn Bobes: «El singular retorno de Laura Ruiz a su país natal». In: *Granma*, 15 Noviembre 2013. <http://www.granma.cu/granmad/2013/11/15/cultura/artic07.html> [Consultado el 16 de septiembre 2020]; Marilyn Bobes: «Laura Ruiz: fotografías para el futuro». In: *UNEAC*, 26 Septiembre 2019. <http://www.uneac.org.cu/noticias/laura-ruiz-fotografias-para-el-futuro> [Consultado el 18 septiembre 2020]; Marithelma Costa: «Laura Ruiz Montes. Diapositivas Transparencias». In: *Viceversa Magazine*, 14 marzo 2018. <https://www.viceversa-mag.com/laura-ruiz-montes-diapositivas-transparencias> [Consultado el 1 de septiembre 2020].

⁴ Laura Ruiz Montes: *La sombra de los otros*. La Habana: Letras Cubanas 1994, p. 10.

poema que cambia su sentido, situándonos en un nuevo plano de significación: se comprende que no nos cuenta realmente sobre un viaje, o por lo menos este no es el centro del texto, sino que está hablando de sí misma, y que necesita crearse un horizonte existencial más esperanzador.

La poeta recurre con frecuencia a un proceso de desdoblamiento cuando medita sobre su existencia: «Ahora voy a cambiarme el nombre / porque casi me he cansado de ser Laura»,⁵ incluso se escribe una «Carta para ser entregada a mí misma si alguna vez me voy a otro lugar, para siempre»,⁶ sugiriendo la idea de un posible viaje, una migración, una huida, y también aludiendo a la importancia de la escritura, que parece ser la única manera de comunicar algo íntimo a los demás o de mantener viva su propia memoria.

El desdoblamiento, o el diálogo consigo misma, sigue en otro poemario, cuando dice:

Paso los dedos por la cara antes de mirarme al espejo.
Recorro las marcas
para saber quién ha amanecido.
Se amanece mártir
o se amanece ánima.
Se despierta saco de arena
donde los otros golpean.⁷

La voz poética llega a no saber quién es (quién ha amanecido) y lo único que sabe con certeza es que la violencia la rodea: ella misma la sufre.

El proceso de desdoblamiento se teje con la violencia de forma aun más dramática en *Los frutos ácidos*. Aquí la intensidad trágica aumenta, pues la voz poética ya no quiere ser lo que es, ya no se reconoce a sí misma, y el cuerpo se rompe:

No quiero ser lo que yo misma veo de mí
Mejor el polvo de la calle principal
cuando la están remozando [. . .]
No quiero ser mis ojos
sino lo que mi mirada ve.
Prefiero ser los pedazos de mí.⁸

5 Este verso (Laura Ruiz Montes: *La sombra*, p. 35) hace una clara alusión al de Pablo Neruda: «Sucede que me canso de ser hombre» de «Walking Around», de *Residencia en la tierra*, y es solo una de las varias presencias intertextuales que se señalarán a lo largo de estas páginas.

6 Laura Ruiz Montes: *La sombra*, p. 59.

7 Laura Ruiz Montes: *A qué país volver*. La Habana: Letras Cubanas 2007, p. 43.

8 Laura Ruiz Montes: *Los frutos ácidos*. Matanzas: Ediciones Matanzas 2008, p. 35.

Un cuerpo fragmentado es lo que desea ser la voz poética, la cual, como se verá más adelante, en algún momento llegará a deshacerse de sus ojos.

En este panorama de abandono total, hasta del propio cuerpo, hay que mencionar también otro tema: la soledad. Este es un elemento bastante presente, pero, me parece, se trata de una soledad en la cual con frecuencia se vislumbra alguna posibilidad de sentirse acompañada: «Yo he estado sola en el fondo de mi casa / y he sentido tras de mí una sombra cálida. / He tenido miedo de volverme y no hallar nada».⁹ La voz poética teme constatar su soledad, pero también percibe esa sombra cálida, que, unos versos más abajo, la quiere acariciar. La sombra es, por su parte, la que mejor la entiende, la única con la cual puede hablar:

Todo lo someto a su juicio
y nadie lo sabe,
creen que no consulto jamás,
que no pido ayuda,
que no me equivoco.¹⁰

La sombra le brinda cariño, apoyo y consejos. Es una acompañante en las turbulencias de la vida.

Los protagonistas de los poemas de Laura Ruiz llegan a convertirse en sombras, *la sombra de los otros*, como dice el título de su segundo poemario, que reúne justamente dos elementos fundamentales en ella: la sombra y la otredad. Y es allí donde nos brinda una reflexión muy sugerente sobre la identidad: «Yo debí mudarme de sombra / y perder el miedo a los acontecimientos del mundo».¹¹ Se arrepiente por no haberse lanzado a la vida, desafiando el miedo y lo desconocido. La poeta reclama con frecuencia la importancia de vivirlo todo con profundidad y autenticidad y aquí reconoce que alguna vez el miedo la paralizó.

El deseo de ser parte activa de la historia, de salir del aislamiento y de la soledad es intenso en estos poemas:

Nadie sabe qué cantidad de protagonistas
admite el mundo
por eso todos aspiramos,
luchamos
por los quince minutos de gloria prometidos
Para tener foto propia
No es posible

⁹ Laura Ruiz Montes: *La sombra*, p. 7.

¹⁰ *Ibid.*, p. 8.

¹¹ *Ibid.*, p. 48.

que nos resignemos a ser
solo los acompañantes de la foto, la simple nota al pie
en las páginas de los tratados nacionales.¹²

Se hace patente cierto sufrimiento por la marginalidad a la que se siente condenada la voz poética, algo debido, posiblemente, a la situación histórico-política en la que se encuentra su país, donde parece que se están «Olvidando hacia dónde íbamos / y cuál iba a ser al final nuestro destino».¹³ La referencia a algo como un gran ideal, un proyecto colectivo, quizás el de la Revolución en el que la poeta fue educada, es bastante evidente, pero todo eso se ha perdido y ya los cubanos de la generación de la escritora desconocen cómo acabará su existencia, qué perspectivas de futuro tienen. El pueblo cubano, que en cierto momento se halló en el centro de la Historia —piénsense en las ilusiones que despertó el proceso revolucionario— parece encontrarse ya en el margen de la misma. Es una profunda reflexión sobre la identidad y la pertenencia: «Lo que importa es no conocer a nadie / y que nadie nos conozca. / Contar como nuevo lo que sabemos de memoria».¹⁴ La voz poética parece anhelar el anonimato, para escapar de la condena que siempre sufren los cubanos al ser constantemente preguntados acerca de su Revolución, en tanto que para ellos esta ha perdido todo su carácter esperanzador y aglutinador y han dejado de creer en ella.

Ser cubana marca los versos de Laura Ruiz Montes. Se percibe una sensación de falta de esperanza en el futuro en sus poemas, la cual parece remitir a su pertenencia nacional. En sus recientes *diapositivas* vemos que esta reflexión sigue muy presente.

¿A qué país, ideal, proyecto, pertenece la autora?, nos preguntamos al leer:

No he perdido un país
pero a veces no logro encontrarlo
Quedo en una especie de limbo
viendo los carros pasar [. . .]
atravesan el tiempo,
en ese eterno peregrinar
que es la búsqueda de un país perdido.¹⁵

Se refiere al país perdido de su infancia y de cuando otro proyecto de país y de vida todavía parecía posible. Ahora la sensación es la de haberse quedado fuera

¹² Laura Ruiz Montes: *Diapositivas*. La Habana: Unión 2017, p. 45–46.

¹³ *Ibid.*, p. 26.

¹⁴ Laura Ruiz Montes: *A qué país*, p. 33.

¹⁵ Laura Ruiz Montes: *Diapositivas*, p. 33.

del mundo que cuenta. Laura Ruiz denuncia la pasividad de su país, pero también invita a actuar: es preciso tratar de ser protagonistas de nuestro tiempo, buscar la libertad, si queremos vivir nuestra existencia plenamente.

En este sentido una opción es la migración, como se analizará luego, y otra es la elección de quedarse en la isla.

1.1 La insularidad

La autora declara en varias entrevistas que Cuba, y en concreto su Matanzas natal, es el lugar en el que ha decidido vivir y quedarse.¹⁶ Sin embargo, como vemos en sus versos, la decisión no es fácil y cada día hay que volver sobre ella. En *Los frutos ácidos*, pues, hace referencia al «vicio de haberme quedado aquí / la enfermedad mortal de seguir quedándome».¹⁷ Considera patológico el hecho de haber elegido permanecer en el país, pero, en otras páginas, reafirma su decisión de no abandonarlo:

Le da tristeza su país
pero no se marcha [. . .]
Se detiene a mirar la estantería [. . .]
En ella, dos frascos de idéntico tamaño y color:
el Azul de Berlín
y el clorato de morfina
uno al lado de otro
belleza y veneno
veneno y belleza.
Inseparables.¹⁸

Líneas que muestran una ambivalencia hacia su tierra, donde vida y muerte se rozan, como el veneno y la belleza en estos versos. Se notan claramente unos sentimientos encontrados con respecto a su isla: atracción y repulsión actúan juntas. De ahí que la voz poética con frecuencia denuncie la sensación de haber extraviado su país, proponiendo así una reflexión sobre la identidad y la pertenencia muy sugerente.

¹⁶ Véase Milho Montenegro: «La elección de volar. Coloquio con Laura Ruiz Montes». In: *La gaceta de Cuba* 3 (2018), p. 11–16. http://www.uneac.org.cu/sites/default/files/pdf/publicaciones/gaceta_3-2018-a.f_web.pdf [Consultado el 5 de agosto 2019].

¹⁷ Laura Ruiz Montes: *Los frutos*, p. 15.

¹⁸ Laura Ruiz Montes: *Otro retorno al país natal*. Matanzas: Ediciones Matanzas 2012, p.

¿Qué país es el de Laura Ruiz? ¿A qué espacio se siente perteneciente? ¿De qué Cuba se trata? Estas preguntas, ya patentes en la interrogación indirecta representada por su título, encuentran algunas respuestas, o propician a su vez más preguntas, en el poemario *A qué país volver*. Aquí reconoce la poeta que a los isleños les falta el aire cuando salen de su tierra y el propio hecho de ser isleños es algo que los marca. En esta colección, el tema de la identidad va de la mano del concepto de insularidad: «Soy mendiga de la isla que limosnea frontera real»: ¹⁹ la voz necesita estar en tierra firme, sentirse cerca de otros países, no vivir rodeada por el mar, pues «Tanta agua rodeando las islas lo vuelve todo flácido, lleno de líquenes y mohos». ²⁰

La voz poética, en su proceso de autoanálisis, observa también que el viaje cambia la manera de actuar de las personas, como le pasó en una estancia en Valparaíso, durante la cual, dice «niego monedas a los mendigos / como me las niegan a mí en La Habana». ²¹ Es como si viajar le hubiera otorgado más prestigio, más *estatus*, en tanto que, en su tierra, va mendigando el bienestar ajeno —las monedas de los turistas—. Pocos versos después, es la propia voz poética la que se convierte en isla y va «suplicando perdón por su soberbia de isla». ²²

A pesar de todo esto, la isla es también un espacio interesante: «Las islas son un coliseo. Espacio que abierto se cierra y cerrado se abre. Espacio natural y humano que funde, que todo lo mezcla». ²³ ¿Se trata de un espacio que acoge o no? Y así responde la poeta a esta pregunta que surge tan natural leyendo sus versos: «Las islas, se sabe, son siempre utopía. Sueño del náufrago y de los amantes [. . .] el cuerpo de una mujer es una isla. Isla soñada, idealizada [. . .] Isla donde vivo y escribo. Mujer de una isla soy. Agua y verbo». ²⁴ Es un poema que se podría titular «Autorretrato», por todo lo que dice en pocas líneas. La autora se reconoce en sus dos elementos: el agua —que la hace isleña— y el verbo —que es su forma de crear, de vivir, de ser—. La identificación cuerpo, isla/patria es central en los versos de Ruiz Montes, como se verá más adelante. Aquí, además, denuncia la sensación de aislamiento que se vive al estar confinado en una isla. La identidad se va diluyendo en agua, en el agua que rodea la isla, y la voz poética incluso llega a sentirse invisible: «Me he posado en muchas ramas / pero no me ven / [. . .] / Tantas muertes he tenido». ²⁵ La voz poética declara haber muerto varias veces,

¹⁹ Laura Ruiz Montes: *A qué país*, p. 21.

²⁰ *Ibid.*, p. 55.

²¹ *Ibid.*, p. 18.

²² *Ibid.*, p. 21.

²³ *Ibid.*, p. 59.

²⁴ *Ibid.*, p. 60.

²⁵ Laura Ruiz Montes: *Los frutos*, p. 25.

sugiriendo la idea de una muerte espiritual y emocional. Pocas páginas después esta muerte espiritual se convierte en física, y la poeta incluso llega a pedir que le den el número que tendrá en el panteón familiar, desea saber dónde estará después de morir: «Dadme mi número, / el número despedazado que podría ser / si me lanzo al mar en pos de. . .».²⁶ Esta frase sin terminar podría sugerir una huida rumbo a la costa de Florida, un espacio muy cercano y muy diferente al mismo tiempo. Se alude también en estas líneas a otra forma de morir, tristemente habitual en nuestros días: la que ocurre durante la migración por mar.

La muerte aparece a menudo en los versos de la poeta cubana y a ella se añade también la angustia provocada por cierta parálisis existencial. La voz poética se queda bloqueada:

no sé qué hacer
con estos días que quedan de diciembre,
días que nos inventan,
nos eligen,
nos destituyen,
nos acaban y luego siguen.²⁷

Laura Ruiz nos muestra un tiempo que destroza la esperanza de los seres humanos y luego sigue, indiferente, distante, en tanto que los individuos se quedan totalmente desamparados.

La autora denuncia una inquietante imposibilidad de cambio, y recuerda cuando, durante su adolescencia, la existencia ya se había hecho muy dura en la isla, pero la migración todavía no era una opción de vida, sino que representaba solo una elección mencionada por algunos y que sonaba fascinante y misteriosa:

No conocíamos a nadie que se hubiera marchado de la isla.
A veces oía hablar a mi abuela del hermano de Rosita,
—que está en España—
Rosita era la vecina
y su hermano podía tener cualquier rostro,
incluso el del trasnochado Julio Iglesias
que entonces ponía a las niñas de catorce años a llorar [. . .]
No alcanzábamos a darnos cuenta que [. . .]
lo más doloroso era justo el título de la película: La vida sigue igual.²⁸

En estas líneas, Laura Ruiz dibuja un cuadro preciso de la percepción que en la isla se tenía de quienes se habían marchado: rostros vagos y desdibujados, que

²⁶ Ibid., p. 29.

²⁷ Laura Ruiz Montes: *La sombra*, p. 34.

²⁸ Laura Ruiz Montes: *Otro retorno*, p. 49–50.

por algún extraño proceso mental se asociaban a las imágenes exitosas de los famosos de la época, que hacían soñar a las jovencitas.

Laura Ruiz Montes retrata exactamente ese momento entre el desconocimiento de la opción migratoria y el acto de empezar a contemplarla como salvación, como posibilidad de un futuro mejor. Por otra parte, sus personajes también comienzan a entender que la migración tiene otras implicaciones, pues conocerán el drama de la separación, o en primera persona o por algún familiar o amigo que se irá.

La migración es, pues, el segundo eje que se analizará, en sus diferentes aspectos.

2 La migración: realidad y fantasía

Como hemos visto hasta aquí, el tema de la pérdida, en cuanto pérdida de un país que se aleja, no ampara y no ofrece oportunidades a sus habitantes, está bastante presente en la poeta; sin embargo, también me interesa este concepto cuando se refiere a la pérdida de los seres queridos debida, precisamente, a la migración, la cual lleva a la separación de los afectos más profundos. Se trata de una cuestión a la que Milena Rodríguez justamente se refiere como «temática de la separación»²⁹ a la hora de hablar de las poetas cubanas de la segunda mitad del siglo XX y que vale mucho para las poetas del siglo XXI.

Laura Ruiz reflexiona sobre el vacío que dejan los que se van, como vemos en «Sólo los buenos»:

Tierra adentro van los buenos. Nadie puede oír el ruido de sus ojos al entrar en
la tierra
tienen los hombros apagados
la luz, la única, viene de adentro
solo los buenos no cierran los ojos aunque la luz
moleste
La verdad migrará prendida de los que marchan [. . .]
solo ellos pueden impedir que los otros no caigamos al arroyo.³⁰

Los migrantes se convierten en portadores de verdad, son los que buscan una manera para que su vida y la de los seres cercanos que se quedan en la tierra de

²⁹ Milena Rodríguez Gutiérrez: «Introducción. ¿Por qué una antología de poetas cubanas?». In: *Otra Cuba secreta: Antología de poetas cubanas del XIX y del XX*. Madrid: Verbum 2011, p. 30.

³⁰ Laura Ruiz Montes: *La sombra*, p. 17.

origen puedan seguir progresando y desarrollándose. Son quienes persiguen su proyecto de una vida mejor, su sueño de libertad.

Y estos ojos, valientes y libres, que no se cierran ni siquiera con la luz más cegadora, se adelantan a otros ojos mencionados en «El agua», de un poemario posterior, en el que nos dice la poeta:

Me han amanecido los ojos de agua
pero estoy sin llanto.
Son los contornos de la isla, digo
y hacia mí enfila una balsa de troncos
que indetenible y sin piedad, entra por mis ojos.³¹

Aparecen las balsas, imagen icónica de la migración más dura. Una migración que le perfora el cuerpo, los ojos, en concreto, unos ojos que más adelante ella misma tirará, antes de aterrizar en Cuba. Laura Ruiz medita con frecuencia sobre el cuerpo, un cuerpo que se va desgastando progresivamente.

Y no solo los migrantes son portadores de verdad, en su búsqueda de una vida libre y mejor; sino que también las aves, de nuevo en *La sombra de los otros*, logran enseñarnos algo acerca de la libertad. Pienso, en este sentido, en «Hacia dónde», que casi parece oponerse al ya citado «Siempre he sido buena para engañarme» de la misma colección. Aquí se trata de un grito por la libertad y un reconocimiento de impotencia:

Estas son las aves,
las que a fuerza de ser sabias
escogen el momento justo
para irse donde el hombre no puede [. . .]
Aves que se van
mientras miramos ansiosos desde el nido [. . .]
Aves a las que pediremos perdón
por no poder nunca —aún si quisiéramos—
acercarles el verano.³²

Queda claro que en los versos de Laura Ruiz el ser humano se siente inútil frente a la incesante búsqueda de libertad que llevan a cabo las aves. Las aves que, para la escritora, son más sabias y valientes que los hombres y se atreven, cueste lo que cueste, a perseguir su libertad. Y la voz poética, empática, lamenta no saber cómo acercarles el verano para que no vayan a buscarlo a otro lugar. El viaje, para los pájaros, es la búsqueda de la vida; ellos saben hacia dónde ir, porque están

31 Laura Ruiz Montes: *El camino sobre las aguas*. La Habana: Unión 204, p. 47.

32 Laura Ruiz Montes: *La sombra*, p. 16.

siguiendo lo que les dicta su propia naturaleza. Esta necesidad vital de migrar nos recuerda la de los «buenos» que, pase lo que pase, no cierran los ojos. Pero no todos son/somos aves ni «buenos», y Laura Ruiz nos avisa de que también, a veces, por diferentes razones, la migración, aunque deseada, resulta inviable, a pesar de ser una posible solución al desasosiego. El deseo de moverse y el deseo de libertad son fuertes. La voz poética sueña con un movimiento continuo y libre, no con una ida sin retorno.

La migración, además, propicia un interesante cruce de culturas, que se da cuando se llega al otro país o, también, aunque de forma diferente, cuando se regresa a la patria, después de haber migrado. Los versos de Laura Ruiz se convierten así en una profunda meditación sobre el tema de la identidad, cubana y no solo cubana. Desde esta óptica llama la atención «Un pliegue en el tiempo», que habla de una niña que pertenece a dos culturas: la cubana y la estadounidense. Cada año, esta pasa dos semanas en Cuba y va al colegio y la madre, cubana, la ve integrándose en la realidad cotidiana de su patria, lo que propicia unas reflexiones entrañables:

Quando mommy devuelve el uniforme prestado
y se sube al avión
se cierra un pliegue en el tiempo [. . .]
Entonces mommy aprenderá
después de tantos años
tantas lágrimas derramadas
viajes [. . .]
que el imposible uniforme rojo en Norteamérica
las malas palabras
y el inglés imperfecto de la maestra
también son aquello
que en el Matutino
Carmen oyó
que le llamaban
La Patria.³³

El hecho de ver a su pequeña hija desenvolviéndose entre dos mundos y dos lenguas, la ayuda a reflexionar sobre su pertenencia. ¿Qué es la patria? ¿Qué es lo que hace de un país nuestra patria? Los viajes y la migración, que llega a ser desgarradora a veces, nos ayudan a entender mejor qué significa pertenecer a un lugar. Se descubre, pues, que la pertenencia puede relacionarse también con los defectos y las imperfecciones, las vulgaridades de la cotidianidad que odiamos

33 Laura Ruiz Montes: *Diapositivas*, p. 58.

cuando estamos en nuestra tierra natal, y que aprendemos a observar con una mirada distinta y, a veces, más indulgente, desde la lejanía.

Los sentimientos encontrados con respecto a la patria se vislumbran con cierta frecuencia en la obra de Ruiz Montes, y, sin embargo, la vinculación con la tierra natal es tan fuerte que esta llega a fusionarse con un cuerpo amado del cual la voz poética está separada.

Hay varios poemas interesantes desde este punto de vista. Entre ellos merece la pena destacar «Para regresar antes del séptimo día», un monólogo dirigido a su Isla:

Si pudieras darte cuenta cuerpo amado, Isla, tierra frágil, Patria mía
 cuánto te he faltado estando aquí.
 Ay. . . si pudiera encontrar un canto, unas palabras, un vestido blanco para
 regresar
 y que entendieras.³⁴

La poeta, desde fuera, le habla a su isla/a un cuerpo, dejando claro todo su profundo deseo de volver, en tanto que, sutilmente, le reprocha su falta de empatía, el no haberse sentido comprendida por ella.

Patria que se halla en un cuerpo, cuerpos que huyen de su patria, quedarse o no; ¿y volver?

3 Las vueltas imposibles y los cuerpos gastados

Cuba siempre está presente, la poeta nunca olvida los avatares del país. Se trata de una Cuba vista desde dentro, pero también desde fuera. Hay un diálogo entre estos dos espacios: los que se fueron sufren la nostalgia; los que se quedaron a veces viven con la duda de que si se hubieran marchado su existencia hubiese podido ser mejor.

Una reflexión que cobra aún más fuerza en una poeta que en otros versos se define como la que siempre está destinada a aguardar las vueltas. Se hace patente en este caso el miedo debido a un futuro incierto, por haber emprendido un desplazamiento que posiblemente sea sin retorno. Y si hay retorno, este tampoco es fácil, pues en ambos lados del mar las personas han cambiado y las relaciones también.

El tema de la vuelta, real o soñada, es constante en Laura Ruiz, y nos brinda reflexiones muy sugerentes:

³⁴ Laura Ruiz Montes: *El camino*, p. 52.

Se retorna y no de los viajes. Se vuelve y no, a ser el de antes de partir [. . .] Yo regresé y no [. . .] Volví con los senos como frutos deliciosos, pero los ojos. . ., los ojos, como estaba segura de que no eran míos, los dejé allí. Los lancé desde la escalerilla del avión.³⁵

El que regresa es un cuerpo desgarrado, al que le faltan partes; se trata de alguien que ha perdido la mirada. La que vuelve es una mujer diferente, además, en este caso, regresa para quedarse. Y es importantísimo este aspecto, porque en la mayoría de los versos de Ruiz Montes los viajeros no saben si retornarán o no.

Pero ¿a qué se vuelve, cuando se vuelve? ¿A la nostalgia, al recuerdo? ¿A la miseria? ¿A una esperanza de futuro? parece preguntarse Laura Ruiz y nosotros, los lectores, con ella. Y luego nos encontramos con un poema titulado «Preguntas», y comprendemos que estas son las que la migrante que ha vuelto no se atreve a hacer, puesto que ni siquiera ella sabe por qué ha vuelto:

Pregunto si el gato va a acordarse de mí
 Hago preguntas así para no hacer otras
 Espero el maullido compasivo [. . .]
 su paso que no pregunta por qué ha vuelto
 a pesar de los precios
 las enfermedades [. . .]
 No pregunto
 Él tampoco pregunta
 Me ignora [. . .]
 pero en silencio lo veo contar las bolsas bajo mis ojos,
 las patas de gallina
 las marcas que yo misma hice en las preguntas que me acechan.³⁶

De nuevo un cuerpo gastado y el peso de la inquietud debido al no saber si ha tomado o no la decisión correcta; si la vuelta será para bien, o será solo un intento de acallar el desasosiego, regalándose la ilusión de un nuevo comienzo.

4 Otro viaje: un paseo por la literatura

Como ya se ha adelantado al comenzar estas reflexiones, hay también otro tipo de viaje en los versos de Laura Ruiz Montes, el que se hace a través de las páginas de los libros que la han marcado como escritora, como persona y lectora. Este aspecto, a veces solo sugerido, representa otro elemento importante de su obra.

³⁵ Laura Ruiz Montes: *A qué país*, p. 54.

³⁶ Laura Ruiz Montes: *Otro retorno*, p. 13–14.

El mundo de Laura Ruiz está poblado por escritores, muchos de ellos poetas, que se pasean por sus versos, y cuya presencia revela similitudes, admiraciones, homenajes, que la autora quiere compartir con sus lectores. La literatura siempre la acompaña, a través de la alusión a escritores pertenecientes a tradiciones distintas y a las numerosas referencias intertextuales.

El poemario *A qué país volver* es muy significativo en este sentido. Allí hay un poema que ya en su primer verso da fe de una pasión literaria: «Releí a Emily Dickinson en el Sur».³⁷ Laura Ruiz dedica el poemario entero a un viaje por Chile, y en él la acompañan varios escritores, entre ellos «la reclusa que salió de Amherst para caminar en los Andes».³⁸ La autora ha puesto en su maleta de viajera un libro de la gran poeta norteamericana. La dirección del viaje da razón, además, del título del poema, «Sur for Emily», en el que aparecen también los idiomas nativos de ambas poetas, el inglés y el castellano. En este texto, la norteamericana, que vivió buena parte de su vida encerrada en la casa paterna, abandona los Estados Unidos para irse hasta el sur del mundo y acompañar a la autora, que a su vez deja su isla natal, para emprender su periplo, hacia «las famosas regiones de las que nunca me hablaron»,³⁹ con una clara alusión a esas «famous countries / of which I have never heard»⁴⁰ de las que habló Dickinson. Laura Ruiz usa su arte para liberar a Emily Dickinson de su encierro. Las dos poetas se funden una en la otra; para ambas, en cierto sentido, la poesía es «my letter to the World».⁴¹ Y si la norteamericana tomó la decisión de vestirse siempre de blanco, Laura Ruiz se decanta por una opción menos radical, ella elige el «sepia»,⁴² que, tal vez, posibilita más matices. Dickinson habla desde su aislamiento voluntario, Ruiz lo hace desde la vida.

La voz poética declara que no quiere olvidar los versos de la poeta norteamericana y por eso los copia en el mantel.⁴³ Pero no solo se trata de copiar, lucidamente, unos versos, sino que Laura Ruiz le otorga a esta un papel más importante, como indica en las siguientes palabras: «Con la espuma de la cerveza y con saliva / hizo Emily un mapa del mundo sobre mi pecho / y con su dedo índice señaló una tierra incógnita».⁴⁴ La poeta norteamericana le indica una nueva dirección, desconocida, a la cubana; se trata de una nueva búsqueda, con

37 Laura Ruiz Montes: *A qué país*, p. 24.

38 Ibid., p. 24.

39 Ibid., p. 24.

40 Emily Dickinson: *Tutte le poesie*. Milán: Mondadori 1997, p. 112.

41 Ibid., p. 484.

42 Laura Ruiz Montes: *A qué país*, p. 24.

43 Ibid., p. 24.

44 Ibid., p. 25.

objetivos diferentes, un nuevo viaje hacia un espacio ignoto. Ambas, de alguna forma, se alejan de una situación de encierro, tal vez por eso el poema termina con el verso «calcinando mi propia carne insular».⁴⁵

Pocas páginas más adelante, en «Cismas y Secesiones», sigue la poeta en esta misma línea, reiterando su deseo de viajar de Norte a Sur: «Correr de Norte a Sur cambiando la piel en la carretera. Blanca Piel. Piel Negra»,⁴⁶ en tanto que de nuevo declara su deseo de cercanía a Dickinson: «Quise tener por nombres Hopkins o Dickinson».⁴⁷

Y la reflexión sobre el viaje y la creación poética (y sus artífices) continúa en «Otros caminos a Santiago», de la sección «Parece La Habana». El poema está dedicado a tres compañeras de generación, las tres vinculadas a Santiago, diferentes Santiago, y medita profundamente sobre el tema de la migración y de la separación. Está dedicado a Teresa Melo y Odette Alonso, ambas nacidas en Santiago de Cuba, y a Damaris Calderón, nacida en La Habana, pero residente en Santiago de Chile desde 1995 hasta hace muy poco.⁴⁸

Otro viaje, esta vez por Europa, por las ciudades de los sentidos, es el que se relata en «El tacto. El vals de las manos ocultas». Se trata de un paseo por la casa de Goethe, donde nada puede ser tocado y solo pocos tienen la fuerza suficiente para emprender la visita. La autora sugiere cierta empatía con el escritor alemán: «Nadie quiere ir a la casa de los otros solo a mirar. Es necesaria una energía. Una raíz que venga desde el pasado más remoto».⁴⁹ La poeta declara que lo que la motiva a hacer la visita de la casa es algo que viene desde lo profundo, lo íntimo, una mutua comprensión entre poetas. Ve «las plumas y sus libros. El mueble donde escribir»⁵⁰ y tal vez se sienta atraída por este espacio de creación. No obstante, en Frankfurt la escritora se percibe como muy distante del gran alemán, echa en falta la posibilidad de imbuirse del poeta pues «Era la casa de Goethe y no era posible tocar nada».⁵¹ La magia que se crea al estar en los lugares del gran maestro se rompe porque solo puede «escuchar una lejana y misteriosa lengua y no acariciar nada. En Frankfurt no es posible acariciar al poeta».⁵² Esta sensación

45 Ibid., p. 25.

46 Ibid., p. 34.

47 Ibid., p. 34.

48 Una reciente entrevista a la autora nos informa que actualmente ella vive en la zona conocida como Litoral Poeta, donde se encuentra Isla Negra, unas de las casas de Pablo Neruda. <https://www.theclinic.cl/2019/03/29/damaris-calderon-campos-una-mujer-cualquiera-y-una-isla/>. [Consultado el 3 de septiembre 2020].

49 Laura Ruiz Montes: *A qué país*, p. 50.

50 Ibid., p. 50.

51 Ibid., p. 51.

52 Ibid., p. 51.

propicia la reflexión sobre la diferencia entre «el país del orden»⁵³ y su país natal: «Al otro lado del océano, en cambio, nos es dado vigilar y en un descuido poner las yemas de los dedos sobre el sillón del poeta, sobre sus libros».⁵⁴ La isla, Cuba, es percibida como más cercana, flexible, acogedora; en tanto que «En casa del poeta sólo fui un turbio huésped en la tierra oscura»,⁵⁵ palabras que, por un lado, muestran la fuerte sensación de desasosiego que vive la autora; y, por otro, homenajean al verso de Goethe «Bist du nur ein trüber Gast / Auf der dunklen Erde»⁵⁶ del poema «Selige Sehnsucht» de *West-östlicher Divan*.⁵⁷

El viaje a la tierra de Goethe le hace revalorar su propio país, al cual desea regresar.

Otro tipo de diálogo, alusión, hermanamiento aparece si se toma en consideración el libro completo *Otro retorno al país natal*, que, ya desde su título, remite al poemario de Aimé Césaire *Cahier d'un retour au pays natal*, publicado en 1939. Países de origen diferentes, épocas históricas distintas, queda claro que el retorno que propone Ruiz Montes es *otro*, pero ella elige enmarcarlo en la propuesta del gran poeta martiniqués. Aimé Césaire y el Caribe francófono aparecen, así, como telón de fondo en varias ocasiones. Es sabido que la autora está entregada al rescate de la cultura de los demás países hermanos y a la propuesta de un diálogo enriquecedor y fecundo entre ellos;⁵⁸ en este poemario dicha voluntad se hace patente.

El libro está dividido en tres partes: «I. Retorno»; «I.I. Retorno sin interrupciones», y entre una y otra está «II. Temporada en el infierno», en el que la voz poética hace una clara referencia al título del poemario de Arthur Rimbaud, mientras relata la estancia de su padre en el hospital.

La autora propone aquí una relectura y actualización del poemario de Césaire, eligiendo como escenario su isla natal. La alusión al poeta martiniqués es evidente además en algunos exergos, como por ejemplo en «Caminos y piedras»,⁵⁹ encabezado por el verso «Au bout du petit matin», que evoca el espacio temporal más frecuente en el poemario citado. Pero también, en este diálogo entre poetas, son importantes las referencias a las luchas por la independencia

53 Ibid., p. 50.

54 Ibid., p. 51.

55 Ibid., p. 51.

56 Traducción mía: «Tú eres solo un triste huésped / sobre la tierra oscura».

57 Johann Wolfgang Goethe: *Il divano occidentale-orientale*. Milán: Rizzoli 1990, p. 96.

58 Véase, por ejemplo, su libro *A la entrada y a la salida*. Matanzas: Ediciones Matanzas, 2012; su blog <http://miradasalcaribe.blogspot.com/search/label/Miradas%20al%20Caribe>, y la entrevista de Milho Montenegro.

59 Laura Ruiz Montes: *Otro retorno*, p. 21.

que Aimé Césaire alentó con su trabajo de escritor y de activista político. En particular, en «Las luces de la historia»,⁶⁰ Laura Ruiz recuerda la época en la que Martinica empezó su batalla contra la dominación francesa: la rebelión, que nace del deseo de libertad y justicia, hermana a los dos pueblos, a pesar de la diferente situación histórica y social que los dos libros retratan. Laura Ruiz abre su poema recordando el comienzo de los años 70 en Cuba, cuando se puso de moda la canción «El mechón», que aludía al mechón de luz con el que la población se alumbraba durante los apagones. Esta canción la lleva a recordar otro momento fundamental para el Caribe, el de la insurrección de Martinica: el mismo fósforo que le trae a la memoria el estribillo de la canción cubana hace que se acuerde de Lumina Sophie, heroína de la revuelta de Martinica de 1870: «los fósforos quemados no saben de Lumina Sophie / incendiando la Martinica».⁶¹ Queda claro que Laura Ruiz une en una sola las distintas luchas por la libertad que se dieron en el Caribe a lo largo de la historia, y hermana su escritura con la de Césaire, que tanto luchó por la independencia. Se comprende, pues, que la cercanía con el intelectual martiniqués no se da solo en el título y en la cita de algunos versos, sino también, y más, en los temas e intereses comunes. Para ambos el país natal es el espacio poético privilegiado, el campo donde se libran las batallas, por eso Césaire decidió volver a Martinica, después de su etapa parisina, y Laura Ruiz reflexiona constantemente sobre los viajes de ida y vuelta, y acerca de la manera de acoger a los que deciden volver, como se aprecia en «Nuestro vino es agrio»,⁶² claro homenaje, además, a otro gran patriota, José Martí. En Césaire y en Ruiz Montes, así como en Martí, la palabra escrita es una herramienta para despertar a las conciencias para que emprendan la búsqueda de la identidad y de la libertad. La poesía brinda la posibilidad de meditar, de crear su propia identidad de pueblo. Central en Césaire es la reflexión sobre la patria, que a veces es buena, y a veces terrible, así como lo hemos visto en Ruiz Montes. El hermanamiento de los seres humanos en el tiempo y en el espacio se hace posible a través de la empatía literaria.

Por otra parte, la referencia a otros autores ya había aparecido en *La sombra de los otros*, en «Quién va» más precisamente, en el que la poeta dialoga con *La casa de Bernarda Alba*, remitiéndose ya desde las primeras palabras a unos de sus protagonistas, el ausente: «Pepe el romano anda aún por alguna ciudad del mundo».⁶³ El personaje vive envuelto en ese clima de misterio y desconocimiento tanto en Laura Ruiz como en García Lorca, y el propio poema, ya desde el título,

60 Laura Ruiz Montes: *A qué país*, p. 17.

61 *Ibid.*, p. 18.

62 *Ibid.*, p. 11.

63 Laura Ruiz Montes: *La sombra*, p. 46.

nos sumerge en esa atmosfera de sospecha y angustia que caracteriza la obra del autor español. Amor, misterio, fantasmas y desconfianza son los elementos fundamentales tanto del poema como de la pieza teatral. Nadie sabe exactamente dónde está Pepe, pero la voz poética nota su presencia. El poema comienza precisamente con Pepe el romano que emprende un vagabundo imparabile («las paredes de esta casa no bastarían / para detener su marcha»⁶⁴), tal vez porque acaba de descubrir que Adela se ha suicidado; pero, siguiendo en la lectura, se comprende que la voz hablante podría ser también la de la esperanza de un posible cambio, porque ella piensa que él podrá «subirla a su caballo».⁶⁵ Los sentimientos encontrados vertebran estos versos: la voz poética se siente perdida, pero también se siente agua, y se mueve hacia la luna. Es la única que da una ilusión de vida en un escenario de desesperanza: «Cada paso me lleva a puerto. / Cada puerto es un movimiento húmedo hacia la luna».⁶⁶ Ella es el agua en la que se sumerge Pepe sin ser visto. Es «el agua / dentro de la que espantosamente alegre / danza con buena música su corazón».⁶⁷ Un poema que se cierra con un destello de esperanza, a pesar de su dureza, y que, aunque sea entre sombras, preconiza el encuentro entre Pepe y la amada. La voz hablante lo lleva dentro: hay una fusión entre los dos amantes; una unión que no se pudo dar en la obra teatral a la que se remite. Laura Ruiz les brinda una nueva oportunidad a los desdichados amantes lorquianos.

En este mismo poemario hay otras reflexiones sobre la importancia de las palabras, y de la palabra poética en particular. Se comprende que para la autora la palabra lo es todo: «El hombre era el dueño de la palabra / con ella pudo perdonar, sonreír, humillar»,⁶⁸ con la palabra se pueden llevar a cabo las acciones más dulces y las más violentas: «La ha colocado en el sitio noble / y en los más perversos rincones»;⁶⁹ la palabra otorga un poder infinito: «El hombre era el dueño de las palabras / Y era dueño del mundo».⁷⁰

Análogamente, en *Lo que fue la ciudad de mis sueños*, «La trampa» y «La muchacha del poema» son interesantísimos para entender la fuerza vital de la literatura en la poética de Laura Ruiz. En el primer texto se llega a sugerir la muerte de las palabras, que van solas por el mundo. Ruiz lleva a cabo una fuerte denuncia de la incapacidad de escuchar que caracteriza nuestros días: «Palabras

⁶⁴ Ibid., p. 46.

⁶⁵ Ibid., p. 46.

⁶⁶ Ibid., p. 46.

⁶⁷ Ibid., p. 47.

⁶⁸ Ibid., p. 75.

⁶⁹ Ibid., p. 75.

⁷⁰ Ibid., p. 75.

hay que mueren para siempre [. . .] / palabras oscuras, solas, vacías». ⁷¹ Pero el poema que le sigue les da nueva vida a las palabras, concretamente a las que componen un poema:

El poeta jamás sabrá
lo que ocurre cuando ha cerrado el cuaderno
El poeta no sabe con cuánta burla sonríen los versos
después que pone el punto final. ⁷²

Aquí, la literatura cobra vida. Si antes se ha hablado de una identificación cuerpo-patria, aquí hay una identificación cuerpo-poema. La protagonista de este sale del libro y se pasea por la casa, baila, llora, y se queda dormida, hasta que, en el final,

el poeta llega
y abre el cuaderno,
confiado, sin sospechar siquiera
que nunca conocerá a la muchacha que desde la página, lánguida
entorna los ojos. ⁷³

La literatura, la poesía son vida. La escritura brinda la salvación de la mudez y nos permite vivir en el mundo. La existencia de todos los que somos lectores está vinculada a la escritura:

Todo el mundo tiene una biblioteca desesperada,
volúmenes cuyas marcas
recuerdan el primer golpe
a primera caída
el primer hallazgo. ⁷⁴

Los libros nos acompañan a la largo de toda nuestra vida, y van más allá de las dificultades y la decadencia:

Difícil el volumen que recuerda
los años transcurridos
sin que volvamos a ver
a quien lo regaló,
prestó

71 Laura Ruiz Montes: *Lo que fue la ciudad de mis sueños*. Madrid: Bartleby 2000, p. 67.

72 *Ibid.*, p. 68.

73 *Ibid.*, p. 68.

74 Laura Ruiz Montes: *Diapositivas*, p. 55.

o robó
 para nosotros.
 Pero cuando llega el día
 en que no logramos identificar
 ni la letra temblorosa
 ni la tinta desteñida
 ni las iniciales garabateadas al descuido.
 Sin embargo [. . .]
 seguimos leyendo.⁷⁵

Individuos que se quedan, otros que se marchan, otros más que deciden regresar y mostrar un cuerpo gastado por la vida y el tiempo. En esta travesía, los cuerpos son acompañados por versos, libros, por autores que marcan la vida de los viajeros, y por palabras que mueren y versos que cobran vida.

A través de su fuerza expresiva y de imágenes profundamente sugerentes, Laura Ruiz Montes consigue llegar a sus lectores para compartir y despertar emociones e ideas. Se lea desde Cuba o desde otro lugar, lo que es cierto es que la poeta crea un espacio íntimo, que, por alguna extraña magia de sus versos, se convierte también en universal.

Bibliografía

- Alemaný Bay, Carmen: «Poesía cubana a finales del XX: 1980–2000». *América sin nombre 2* (2000), p. 92–100.
- : «El singular retorno de Laura Ruiz a su país natal». In: *Granma*, 15 Noviembre 2013. <http://www.granma.cu/granmad/2013/11/15/cultura/artic07.html> [Consultado el 16 septiembre 2020].
- : «Laura Ruiz: fotografías para el futuro». In: *UNEAC*, 26 Septiembre 2019. <http://www.uneac.org.cu/noticias/laura-ruiz-fotografias-para-el-futuro> [Consultado el 18 septiembre 2020].
- Costa, Marithelma: «Laura Ruiz Montes. Diapositivas Transparencias». In: *Viceversa Magazine*, 14 marzo 2018. <https://www.viceversa-mag.com/laura-ruiz-montes-diapositivas-transparencias> [Consultado el 15 septiembre 2020].
- Dickinson, Emily: *Tutte le poesie*, edición bilingüe inglés-italiano. Milán: Mondadori 1997.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Il divano occidentale-orientale*, edición bilingüe alemán-italiano. Milán: Rizzoli 1990.
- Montenegro, Milho: «La elección de volar. Coloquio con Laura Ruiz Montes». In: *La gaceta de Cuba 3* (2018), p. 11–16. http://www.uneac.org.cu/sites/default/files/pdf/publicaciones/gaceta_3-2018-a.f_web.pdf [Consultado el 5 agosto 2019].

⁷⁵ *Ibid.*, p. 55–56.

Rodríguez Gutiérrez, Milena: «Introducción: ¿Por qué una antología de poetas cubanas?».

In: *Otra Cuba secreta: Antología de poetas cubanas del XIX y del XX*, p. 17–44. Madrid: Verbum 2011.

Ruiz Montes, Laura: *La sombra de los otros*. La Habana: Letras Cubanas 1994.

—: *Lo que fue la ciudad de mis sueños*. Madrid: Bartleby 2000.

—: *El camino sobre las aguas*. La Habana: Unión 2004.

—: *A qué país volver*. La Habana: Letras Cubanas 2007.

—: *Los frutos ácidos*. Matanzas: Ediciones Matanzas 2008.

—: *Otro retorno al país natal*. Matanzas: Ediciones Matanzas 2012.

—: *Diapositivas*. La Habana: Unión 2017.

Salvador, Álvaro: «Una lectura de Laura Ruiz». In: *Adarve: Revista de crítica y creación poética 2* (2007), p. 103–107.

Alicia Salomone

Metapoesía y autoficción en la escritura poética de Begoña Ugalde: *Poemas sobre mi normalidad* (2018) y *La fiesta vacía* (2019)

1 Introducción

Este trabajo se propone analizar la discursividad metapoética en la obra de la escritora chilena Begoña Ugalde (1984). Por metapoesía entenderé la reflexión en la identidad de este género y en la praxis poética en la misma poesía,¹ lo que se articula en la escritura de Ugalde con una exploración en la subjetividad lírica y su puesta en escena en el poema.² Seguiré las huellas de esa discursividad a través del análisis de imágenes y discursos presentes en los enunciados poemáticos, evidenciando los recursos autoficcionales y metapoéticos en el corpus poético en estudio.

La producción escritural de Begoña Ugalde abarca diversos géneros, pero es en la poesía donde ella establece su identidad literaria principal. Esta parte de su obra se inicia en 2009 con la publicación del poemario *El cielo de los animales*, al que siguen *Thriller* (2011), *La Virgen de las Antenas* (2012), *Lunares* (2016), y los dos poemarios que son objeto de este ensayo: *Poemas sobre mi normalidad* (2018) y *La fiesta vacía* (2019). El primero de ellos recrea un espacio íntimo donde la hablante lírica propone una representación autoficcional, dibujándose a sí misma como un sujeto inserto en una red de afectos primordiales. Allí se hacen presentes abuelos, padres, parejas, hijos y vecinos, a partir de los cuales delimita su lugar en el mundo y su identidad literaria. El segundo poemario, por su parte, escenifica a una hablante poética que se desplaza por el espacio público adoptando distintos ropajes y máscaras, apareciendo alternativamente como una serpiente eléctrica, un cisne, una maga, o una mujer sabia que sana las miserias que descubre en sus recorridos por la urbe.

1 Laura Scarano: «Escribo que escribo: de la metapoesía a las autopoéticas». In: *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 2 (2017), p. 133–152.

2 Víctor Zonana citado en Laura Scarano: «Escribo», p. 40.

Note: Trabajo realizado en el marco del Proyecto Fondecyt 1118033.

Alicia Salomone, Universidad de Chile

Más allá de sus diferencias temáticas, escénicas y de disposición en las hablantes líricas, ambos libros comparten una inflexión metapoética que liga la reflexión sobre la praxis poética con la capacidad transformadora de la subjetividad lírica, sea en el espacio íntimo como en el mundo del afuera. Por otra parte, se trata de una subjetividad que siempre deja manifiesto su anclaje en un cuerpo y en las identidades que adopta, haciendo que, desde la materialidad significativa de la «voz producida en el poema», se pueda acceder a «los ecos de la voz productora».³

2 Metapoesía y autoficción poética

En un estudio reciente, Laura Scarano revisa un conjunto de definiciones sobre la metaficción y, en particular, sobre la metapoesía, en la teoría crítica contemporánea. Desde Roland Barthes —«Escribo: esto es el primer grado del lenguaje. *Escribo que escribo*: es el segundo grado»⁴—, analiza la problemática del metalenguaje y la metaliteratura, haciéndose cargo de una dilatada tradición crítica que abarca tanto el ámbito sajón como el hispánico. Por esta vía, llega a la metapoesía, rescatando propuestas que, como las de José Antonio Pérez Bowie,⁵ describen al poema metapoético como aquel que espectaculariza su configuración, evidenciando su manufactura y estrategias.⁶ Asimismo, Scarano recoge conceptualizaciones de otros autores como Guillermo Carnero y Leopoldo Sánchez Torre. Del primero, rescata la relación que establece entre el texto, el sujeto productor y el receptor cuando afirma que la «metapoesía es el discurso poético cuyo asunto es el hecho mismo de escribir poesía y la relación entre autor, texto y público».⁷ De Sánchez Torre, retoma, por un lado, la idea de que la metapoesía es un discurso mediante el cual los poetas explicitan sus presupuestos teóricos en el poema, «como si quisieran añadir un plus de significación indispensable a sus

3 Laura Scarano: «Poesía y nombre de autor: entre el imaginario autobiográfico y la autoficción». In: *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* 22 (2011), p. 232.

4 Roland Barthes (1978) cit. en Laura Scarano: «Escribo», p. 133.

5 José Antonio Pérez Bowie: «Para una tipología de los procedimientos metaficcionales en la lírica contemporánea». In: *Tropelías* 3 (1992), p. 91-114; José Antonio Pérez Bowie: «Sobre lírica y autorreferencia (algunos ejemplos de la poesía española contemporánea)». In: J. M. Pérez Gago (ed.): *Semiótica y modernidad* II, p. 237-247. A Coruña: Universidad de A Coruña 1994.

6 Laura Scarano: «Escribo», p. 136.

7 Guillermo Carnero: «Precedentes de la poesía social de la postguerra española en la anteguerra y guerra civil». In: *Las armas abisinias: Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*. Barcelona: Anthropos 1989, cit. en Laura Scarano: «Escribo», p. 136.

programas de escritura».⁸ Y, por otro lado, la visión de que la metapoésía supone «una estrategia de acercamiento al receptor», cuyo fin es el reconocimiento del «yo objetivado, «autobiográfico», desde el que se enuncia el poema».⁹

Junto con Gianni Vattimo,¹⁰ Scarano¹¹ también subraya el rol central que han tenido las artes poéticas en el panorama artístico del siglo XX, a través de las cuales los creadores producen representaciones de sí en el poema, poniendo la mirada en la labor escritural y los vínculos que los ligan con generaciones, tradiciones poéticas, sociedades y mercados. Por otra parte, en diálogo con Víctor Zonana y María Clara Lucifora, Scarano destaca que estas teorizaciones les permiten a los creadores observar la propia obra desde un distanciamiento crítico. Ello posibilita abrir diálogos con el campo literario y referirse al estilo, el lenguaje, el género y la relación obra-mundo, delimitando un lugar propio dentro de un contexto, proyecto o tradición. Para Lucifora,¹² comentando a Zonana, las poéticas pueden servir para delimitar las condiciones que el creador propone para la recepción e interpretación de su obra. Por su parte, el propio Zonana explicita la conexión entre las poéticas de autor y las representaciones del yo, dando cuenta del «carácter metaficcional de «la imagen o mitología del yo, que sirve para entender el sentido otorgado al acto creador»».¹³

Scarano había analizado estas mismas problemáticas en un estudio anterior, señalando que la autoficción poética, es decir, las autorrepresentaciones que los poetas exponen en su escritura, son los mecanismos que materializan la «articulación de «quien dice yo» en el discurso poético».¹⁴ Estas operatorias dan cuenta de una identidad «ambigua», sustentada en un pacto autobiográfico entre productor y lector, que procede sin «clausurar su operatividad ficcional ni la referencial».¹⁵ De esta forma, la autoficción ancla en la autobiografía, pero fusiona borrosamente ambos espacios en el plano del lenguaje, generando que «el yo vivido y el inventado» experimenten una suerte de equiparación.¹⁶ Así,

8 Laura Scarano: «Escribo», p. 137.

9 Leopoldo Sánchez Torre: *La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*. Oviedo: Universidad de Oviedo 2010, cit. en Laura Scarano: «Escribo», p. 137.

10 Gianni Vattimo: *Poesía y ontología*. Valencia: Universidad de Valencia 1993.

11 Laura Scarano: «Escribo», p. 138.

12 María Clara Lucifora: «Las autopoéticas como máscaras». In: *RECIAL: Revista del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Áreas Letras* 11 (2017), s. p. <https://dialnet.unirioja.es/revista/23617/V/8> [Consultado el 25 de junio 2020].

13 Víctor Zonana: *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)*, vol. I. Buenos Aires: Corregidor 2007, p. 31.

14 Laura Scarano: «Poesía y nombre», p. 219.

15 *Ibid.*, p. 226.

16 *Ibid.*, p. 228.

para Scarano, el poema autoficcional sugiere una «lectura vacilante»¹⁷ que, si bien no desestima la dimensión ficcional, invita al lector a una interpretación autobiográfica. Se trata, entonces, de una praxis de «lenguaje sobre el lenguaje, literatura dentro de la literatura, ficción sobre la ficción, repliegue especular».¹⁸ Una labor que subraya el carácter autorreflexivo, autorreferencial, del poema, pero, al mismo tiempo, lo abre, no sin tensión, a su relación con las configuraciones culturales y con las identidades de género, raza, clase o nacionalidad que están en la base de la subjetividad que enuncia el poema.

3 Desplazamiento identitarios y metapoesía en la escritura de mujeres chilenas de los años 2000

Las dos décadas que abarca el nuevo milenio han sido fértiles para poesía de mujeres en Chile. Es el tiempo en el que se inscribe la escritura de Begoña Ugalde, junto a la de poetas como Gladys González, Paula Ilabaca, Ivonne Coñuecar, Julieta Marchand, Daniela Catrileo, Florencia Smiths, Natalia Figueroa, Carolina Pezoa, Ashle Ozuljevic Subaique y Rocío Cano, entre varias otras. En 1992, a solo dos años del retorno a la democracia tras la dictadura de Augusto Pinochet (1973–1990), la poeta Elvira Hernández todavía ironizaba sobre cómo las escritoras debían buscar cobijo bajo ciertos paraguas protectores —la literatura de mujeres o la crítica feminista, por ejemplo— mientras tenían que precaverse, al mismo tiempo, de no caer en viejos esencialismos:

Algunos hombres poetas hablan fríamente de practicar una «escritura femenina» como una manera de decirnos que están con los nuevos tiempos, mientras a muchas de nosotras nos persigue el terror de estas reproduciendo solapadamente la «escritura del otro».¹⁹

A comienzos de 2010, el espacio de la literatura de mujeres chilenas no solo aparecía ya como un espacio más consolidado, sino que se veía fortalecido por el desarrollo de redes entre las escritoras y por las intervenciones colectivas que ellas comenzaban a realizar en un campo cultural más abierto. Entre esas iniciativas, destacan la creación de editoriales, la organización de encuentros literarios y críticos, la organización de ferias del libro alternativas a las oficiales y la creación

¹⁷ Ibid., p. 229–230.

¹⁸ Ibid., p. 231–232.

¹⁹ Elvira Hernández: «Contemporaneidad de la poesía escrita por mujeres en la poesía chilena». In: *Simpson: Sociedad de Escritores de Chile* 7 (1992), p. 109.

de instancias gremiales de discusión y articulación. Por otra parte, en el lapso de esta década, muchas de estas escritoras y poetas también se vincularon con el emergente movimiento de mujeres y feministas que eclosionaría con fuerza en Chile entre 2018 y 2020.

La mayoría de las poetas de los 2000 cuenta con una formación académica que era menos frecuente en las generaciones previas, y, además, varias de ellas se han radicado fuera de Chile, o han pasado períodos en el extranjero, sin por ello perder el contacto con el lugar de origen. Ello posibilitó que la geografía poética chilena se expandiera más allá del territorio, adoptando un perfil transterritorial, transcultural y transidentitario, en tanto esta poesía borrona las fronteras nacionales, establece diálogos (más o menos tensionados) entre la cultura propia y la de los países de acogida, y, si bien no reniega de sus raíces, las trastoca, hibridiza y redefine en términos estéticos y políticos. La propia distancia frente al espacio originario, por otra parte, posibilita que las subjetividades líricas delineadas en las obras puedan examinar la relación con Chile desde una mirada descentrada, desde el lugar de enunciación que cada hablante habilita al saberse habitante de un espacio ajeno o al que no pertenece del todo.

Hay que destacar, por otra parte, que la mayor visibilidad de la cohorte poética de mujeres de los 2000 debe explicarse a la luz de una genealogía que se ha configurado ya como una tradición reconocible. Me refiero al ímpetu creador que eclosiona en Chile en los años 1980 con la palabra desgarrada por la violencia dictatorial en poetas como Elvira Hernández, Soledad Fariña, Carmen Berenguer y Verónica Zondek.²⁰ Un impulso que, en la postdictadura, toma nuevos rumbos estéticos, pasando, entre otras líneas, por la poética poblada de hijas huérfanas en medio de paisajes en ruinas de Alejandra del Río, Antonia Torres y Verónica Jiménez;²¹ y por la poesía de hondura autorreflexiva de poetas como Nadia Prado²² o Malú

20 Nain Nómez: «Poesía de mujeres en Chile: Voces del simulacro entre la dictadura y la transición». In: Milena Rodríguez Gutiérrez (ed.): *Casa en la que nunca he sido extraña. Las poetas hispanoamericanas: identidades, feminismos, poéticas (Siglos XIX–XXI)*, p. 91–102. New York: Peter Lang 2017; Bárbara Fernández Melleda: *Neoliberalism and its Discontents. Three Decades of Chilean Women's Poetry* [PhD Dissertation]. Edimburgo: The University of Edinburgh 2019. <https://era.ed.ac.uk/bitstream/handle/1842/35852/Fernandez2019.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [Consultado el 25 de abril 2020].

21 Magda Sepúlveda: «El territorio y el testigo en la poesía chilena de la Transición». In: *Estudios filológicos* 45 (2010), p. 79–92.

22 Julieta Marchant Rivera: *El ser o su intermedio: el desmontaje del yo en la poesía de Nadia Prado* [Tesis para optar al grado de Magister en Literatura]. Santiago de Chile: Universidad de Chile 2013. <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/115168> [Consultado el 25 de junio 2020].

Urriola.²³ Otro hito ineludible desde los años 1990 en adelante son las poéticas de mujeres mapuche que, desde el conflicto entre hablas, identidades y memorias, exploran en lenguajes con que reponer territorios, cuerpos y deseos suprimidos, como sucede con la poesía de Adriana Paredes Pinda, Roxana Miranda Rupailaf y Maribel Mora Curriao, entre muchas otras.²⁴

Portadora de estas herencias, la poesía actual de mujeres teje alianzas con las voces precedentes y las contemporáneas, evidenciando recurrencias temáticas y expresivas, y dando forma a una política de la escritura que acoge crecientemente al feminismo como un discurso que facilita y articula la confluencia. En este sentido, no puede extrañar que las subjetividades líricas instalen figuras de mujeres autoconscientes, que deambulan por múltiples espacios y producen un descentramiento del yo lírico desde el tránsito del yo hacia un sujeto colectivo: *nosotras*. Por otra parte, si bien estas subjetividades no dejan de estar afectadas por el trauma vivido en Chile durante la pasada dictadura, de cuya memoria quedan huellas explícitas en la poesía, sus voces se inscriben en un escenario menos clausurado, donde ya no pueden ser simplemente acalladas. Los movimientos sociales de los años 2000 —estudiantiles, indígenas, ecológicos, de trabajadores y sobre todo feministas— quebraron la inmovilidad de los noventa, abriendo la escena sociocultural a la expresión de nuevas demandas y sujetos. Por su parte, la revuelta social iniciada en octubre de 2019 posibilitó su convergencia, haciendo confluir las demandas feministas y de disidencia sexual, que venían denunciando la opresión patriarcal, la violencia sexista y el orden heteronormativo, con críticas decoloniales, antirracistas, ecologistas y con otras posiciones que cuestionan la dominancia del neoliberalismo extractivista.

Situada en la encrucijada de desafíos locales y globales, buena parte de la poesía de mujeres chilenas de la presente década amplía el ángulo de visión y resitúa su lugar de habla, poniéndose a distancia de las dimensiones opresivas del Estado-nación chileno y su oficialidad cultural. Desde esa instalación, esta poesía escenifica sujetos situados entre y a través de territorios, lenguas y culturas, que deconstruyen la dicotomía público-privado, que habitan identidades no hegemónicas, y que exponen el deseo erótico en la escritura, interrogando al lenguaje y la praxis poética que los configura como tales. Por otra parte, a la luz de esta evolución, no puede extrañar que en este corpus se manifieste un claro

23 Edson Faúndez: «Geografía de la nada. La poesía de Malú Urriola». In: *Taller de Letras* 54 (2014), p. 39–56.

24 Maribel Mora Curriao y Fernanda Moraga (eds.): *Kümedungun/Kümewirin. Antología poética de mujeres mapuche (siglos XX–XXI)*. Santiago de Chile: LOM 2010; Soledad Falabella, Graciela Huinao y Roxana Miranda Rupailaf (eds.): *Hilando en la memoria. Epu rupa. 14 mujeres mapuche*. Santiago de Chile: Cuarto Propio 2009.

clivaje metapoético, desde el cual se interroga al lenguaje poético y a las voces que lo habitan y crean. Me refiero a la poesía que Ivonne Coñuecar produce entre la Patagonia chilena y las urbes argentinas, escenificando «subjetividades fronterizas»,²⁵ en claro conflicto entre emociones opresivas y puntos de fuga; a las hibridaciones lingüísticas entre castellano y mapudungún, en la escritura dolida de Daniela Catrileo;²⁶ al vagabundeo marginal y autoconsciente del yo lírico en la poesía de Gladys González;²⁷ y, entre otras, a la subjetividad crítica y en movimiento de la poesía que Begoña Ugalde produce en Barcelona.

4 *Poemas sobre mi normalidad* de Begoña Ugalde: poesía y transformación subjetiva en el espacio íntimo

En el texto que prologa el libro *Poemas sobre mi normalidad* (2018) de Begoña Ugalde, Flavia Company afirma que el agregado del posesivo «mi» a la palabra «normalidad» en el título del poemario trasporta este término a un lugar «intransferible hasta el momento de verse convertido en poesía».²⁸ La subjetividad lírica instala su voz en un mundo propio, en el doble sentido de autónomo y apropiado, y así entrega a sus lectores «el misterio de ciertos instantes», antiguas memorias, «vacilaciones y certezas».²⁹

Desde ese reino personal, el poemario invita a poner atención en la configuración del yo lírico y su conexión con la poesía, lo que se articula desde una trama de afectos que ligan a la hablante del poemario, hacia atrás y hacia adelante, con abuelos, padres, parejas, hijos. No obstante, desde otra perspectiva, el uso del posesivo también podría leerse como un acento irónico que ilumina una distancia entre lo que es habitual y asumido como natural o incluso como norma o regla (RAE), condiciones sobre las cuales raramente se reflexiona, y un

25 Fernanda Moraga: «Catabática: cartografía de subjetividades fronterizas». In: *Literatura y Lingüística* 26 (2012), p. 47–59.

26 Luongo, Gilda: «Guerra Florida de Daniela Catrileo: «Perfume fragante de la memoriamadrelselva» o «esta danza es por nosotras»». In: *Biblioteca fragmentada* (2019). <http://www.biblioteca-fragmentada.org/guerra-florida-de-daniela-catrileo/> [Consultado el 25 de abril].

27 Martina Bortignon: «Fotos y voces en la ciudad. La marginalidad en la poesía chilena del 2000 desde una perspectiva intermedial». In: *Literatura y Lingüística* 22 (2015), p. 159–178.

28 Flavia Company: «Vivir desde lugar propio y ajeno». In: Begoña Ugalde: *Poemas sobre mi normalidad*. Santiago: Aerea-Carmenere 2018, p. 7.

29 *Ibid.*, p. 7.

yo que observa su espacio y, en ese gesto, lo evalúa y resignifica. La inserción del posesivo, entonces, devela una subjetividad lírica que altera el orden normal de las cosas, el orden doméstico, en este caso, para sugerir que el ámbito reproductivo, lejos de ser solo un espacio opresivo, abre a la hablante posibilidades creativas. De hecho, es en ese lugar, y en medio de esa red amorosa que la rodea y nutre, donde ella encuentra el sustento para enunciar su voz y construir una identidad literaria. Se trata de un camino que emprenderá a través de su poesía, procurando sumar una marca propia a la cadena de relatos y formas que, con sabiduría, sus ancestros supieron legarle y que ella intentará remodelar y prolongar. Dice en el poema «Carta»:

Una vez mi padre escribió una carta
al alcalde de su comuna
un hombre insensible
que decidió talar los árboles del parque
para ensanchar una avenida.

Luego esperó durante meses
la respuesta a su carta
que yo copié letra a letra
y guardé bajo mi cama
como el más bello poema de amor.

[. . .]

Mi abuela quiso ser escritora
pero nunca publicó sus textos

[. . .]

Pidió como último deseo
que botaran sus restos al mar
Junto a las cenizas de más de mil cartas
que con mi abuelo se enviaron
durante años de relación a la distancia.

[. . .]

Realmente me gustaría haber leído esas cartas
absorber su sabiduría para prolongar un amor
aprender el secreto para no salir corriendo
ante la monstruosidad de mi reflejo.³⁰

Desde los lazos genéticos de la genealogía familiar a las afiliaciones electivas de la vida adulta, la escritura poética es el medio expresivo que la subjetividad lírica encuentra para lidiar con las glorias y miserias de la memoria y los mandatos del pasado, sin someterse pasivamente a ellos. Por otra parte, es la escritura la

30 Begoña Ugalde: *Poemas sobre mi normalidad*. Santiago de Chile: RIL Editores/Aerea-Carménère 2018, p. 18–22.

que también permite hacer frente al agobio cotidiano, que siempre amenaza con instalar el desasosiego desde la intrascendencia de esas rutinas domésticas que anticipan la quietud de la muerte. Así, es la poesía el espacio donde esos temores y obsesiones pueden mirarse a la distancia y repensarse. Es lo que ocurre en el poema «Sistema solar», por ejemplo, donde la hablante lírica recuerda un sueño y una escena en la que desea tomar las tómperas del hijo para cubrir con sus versos las paredes de la casa, mientras se observa a sí misma intentando vanamente cumplir con las labores de alimentación familiar y responder a las múltiples demandas filiales:

El viernes me quedo dormida
mirando el fuego tenue de la estufa
mientras Patti Smith grita ¡Horses! ¡Horses!
sueño con peces y caballos brillantes
que cruzan el cielo como un cometa que agoniza.

Al despertar decido escribir poemas en las paredes
con tómperas que mi hijo guarda en su mochila
para hacer una maqueta del cielo.

Mi idea es leerlos en voz alta
mientras pintamos pelotas de plumavit
que representen los planetas orbitando
en torno a un sol irreal.

Lo cierto es que estoy muy cansada
apenas puedo hacer el desayuno
los panes se incendian sobre el tostador
la leche hierve hasta hacerse espuma
mi hijo pregunta cosas sobre la galaxia
los hámsteres giran en su rueda
luego se aparean frenéticamente.

¿De qué están hechos los anillos de Saturno?
¿Cómo es posible que en un comienzo todo fuera materia
oscura?
¿Qué es lo que sujeta a los planetas en el cielo?
¿Y cómo funciona la ley de gravedad?³¹

Más allá de las tensiones que la domesticidad impone a las posibilidades vitales de la hablante lírica, es la poesía la que, finalmente, puede producir en ella una radical transformación identitaria, como se narra en el poema «Ropa seca», en el que describe una extraña escena ocurrida en el patio de su vecindad. En ese

31 Ibid., p. 38.

rincón inesperado, silencioso y estrecho, donde apenas logra entrar un poco del sol necesario para el secado de la ropa, la hablante es llevada más allá del umbral de la alienación doméstica a través de los juegos sonoros que produce una niña con su boca. De ese modo, logra mutar el rol de madre-esposa abnegada por el de una sibila que, trasladada a un espacio trascendente y dotada de poderes proféticos, logra descifrar los indicios de un mundo en agonía:

Salgo a recoger la ropa que ha estado al sol
y oigo que la hija de mi vecina modula
palabras que inventa en el momento
se deleita con los sonidos que salen de su boca
las vocales se estiran como queso derretido
aparecen sílabas nuevas, el abecedario
es para ella un rompecabezas incompleto
porque la niña no ha olvidado toda esa música
que aún circula por el aire que respiramos
y en cambio yo no sé qué hacer con tanto silencio
me quedo parada en la mitad del patio
sujeto un cerro de ropa en mis brazos
como si se tratara de una mascota herida
e intento poner atención al eco de la montaña
que se hace uno junto al canto de la niña
y el viento que anuncia otra lluvia ácida
y el aleteo de los pájaros que vuelan haciendo círculos
para refugiarse en el incendio del atardecer.³²

5 *La fiesta vacía*: la poesía como crítica e ideación de nuevas realidades

A diferencia del escenario íntimo en que se inscribe la hablante lírica de *Poemas sobre mi normalidad*, en *La fiesta vacía*, un largo poema compuesto de múltiples fragmentos sin título, se pone en escena a una mujer que recorre la ciudad de Barcelona en medio de una romería interminable. A primera vista, ella parece una *flâneuse* contemporánea, aparentemente deslumbrada por el derroche de colores, cuerpos y fuegos de artificio que estallan en el cielo. Sin embargo, se nombra a sí misma como «una serpiente eléctrica / que vaga sola / entre corales deshabitados / y cables rotos».³³ Una imagen en la que resuenan los ecos de la

³² *Ibid.*, p. 31.

³³ Begoña Ugalde y Gema Polanco: *La fiesta vacía*. Barcelona: TEJE 2019, p. 34.

caminata solitaria de Teresa —alter ego de la poeta Elvira Hernández— por una urbe plagada de contradicciones —«Robótica y Mendicante»³⁴—, en la apertura de *Santiago Waria*.³⁵

Al igual que la figura del poemario de Hernández, la hablante de *La fiesta vacía* también es una *otra* en el escenario que describe. Proviene de un mundo distante, cuyos colores y ritmos musicales, y los jirones de su historia trágica, han quedado adheridos a su memoria: la imagen del Palacio de la Moneda en llamas en 1973.

En estas coordenadas imprecisas, perdí
 las llaves de lo que alguna vez fue mi casa
 el sentido del humor y casi el del olfato

 pero no olvidé mis coreografías andinas
 estrategias de guerra florida
 ni las instrucciones para construir palacios inflamables
 que cobran importancia en su incendio.³⁶

No obstante, ese lugar ha quedado atrás en el tiempo y el espacio, y hoy resulta para ella un territorio definitivamente inaccesible:

¿Puedes recordar el camino de vuelta?
 ¿Los nombres con que llamabas a tus hermanas?³⁷

En este país extranjero, la palabra y la escritura cobran para la hablante lírica un valor inusitado como articuladores de la continuidad del yo y sus vínculos, pero también como un poder del que puede apropiarse para recapitular su vida y reflexionar en torno a sus nuevas experiencias:

Lo que importa es este léxico de cercanía y continuidad
 lo que dices mirando la nada que silba en la azotea
 o a esas golondrinas que insisten en hacer figuras a contraluz
 cada atardecer como si fueran manifiestos lanzados al aire
 que invitan a tomarse todo y aprender a amarnos de otra forma.³⁸

En *La fiesta vacía* son recurrentes las imágenes referidas a la escritura, con sus múltiples formas, variaciones, soportes y posibilidades. Pero, además, esa carac-

34 Elvira Hernández: *Los trabajos y los días: Antología*. Santiago de Chile: Lumen 2016, p. 123.

35 «Anda Sola / mira para atrás / solo tú quedas / en el camino [...] Sodomas y Gorgonas están por delante / a solo 6 kilómetros / son tu ciudadela / tu podio [...] Anda Sola Teresa vieja» (Elvira Hernández: *Los trabajos*, p. 115).

36 Begoña Ugalde y Gema Polanco: *La fiesta*, p. 42.

37 *Ibid.*, p. 17.

38 *Ibid.*, p. 39.

terística es enfatizada desde un elemento constructivo que subraya la inclinación metapoética del poemario mediante su puesta en abismo con la materialidad de otros géneros y discursos. Me refiero, en particular, al diálogo intermedial que entabla la escritura de Ugalde con las fotografías de la española Gema Polanco.³⁹ En su despliegue a lo largo del libro, esas imágenes visuales configuran una narrativa paralela que acompaña a la que produce la voz lírica, si bien ofreciendo un contrapunto no mimético. De esta manera, ambos relatos plasman miradas e instalaciones diferentes, convergiendo en ciertos nodos, pero dibujando trayectorias disímiles. Por otra parte, ese doble registro material y significativo posibilita a la hablante analizar sus recursos y elaborar sus propias percepciones, iluminando, desde la mediación de la fotografía, aquello que el discurso desvanece: lo que se difumina, lo que se mueve y huye de la palabra articulada, lo que se descubre de soslayo, «lo inacabado e incompleto, e incluso lo ominoso e innombrable».⁴⁰

Algunas imágenes visuales de Polanco se centran en la corporalidad femenina, representándola como una fuente de poder y creatividad, tal como sucede con la fotografía que abre el libro, donde se muestra el cuerpo desnudo de una mujer que abraza un huevo gigante. Esta misma imagen, a su vez, reverbera en muchos de los enunciados poemáticos de Ugalde, sobre todo, en aquellos donde la poeta se auto-retrata en el momento de la experiencia estética que precede a la creación misma:

Un huevo invisible, en nuestro interior
 contiene la electricidad del universo
 la euforia del primer estallido

 su cáscara es frágil y poderosa
 como el brillo del escarabajo
 y el calor que nos damos
 y el silencio de las carreteras.⁴¹

39 La artista visual Gema Polanco (Valencia, 1992) es Licenciada en Fotografía por el London College of Communication (2015) y MA en Artes Visuales y Educación por la Universidad de Barcelona (2017). Su obra fotográfica ha sido expuesta en numerosas muestras europeas y ha recibido varias distinciones. Las fotos que se incluyen en el poemario se tomaron en Londres y fueron seleccionadas por la poeta para trabajarlas en diálogo con sus propios textos. (Comunicación personal de Begoña Ugalde). Cfr: <http://panoramicgranollers.cat/es/portfolio/lt-gema-polanco/> [Consultado el 25 de abril 2020].

40 Alicia Salomone: «Identidad femenina, poética y política en *La fiesta vacía* de Begoña Ugalde y Gema Polanco». In: *Aisthesis: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas* 66 (2019), p. 239.

41 Begoña Ugalde: *La fiesta*, p. 119.

En otros casos, las imágenes de Polanco incorporan frases callejeras en inglés, reunidas por ella en sus recorridos por la ciudad de Londres. Junto con metonimizar la condición transcultural de la poesía de Ugalde, ellas producen un reenvío hacia la indagación de la hablante en torno del lenguaje, el sentido y el poder crítico de la palabra poética. Es el nexo que puede establecerse, por ejemplo, entre la imagen cortada de un grafiti rescatado por Polanco: «If only the words had meaning»⁴² [«si acaso las palabras tuvieran algún significado», mi traducción] o la interpelación inquietante que se lanza desde un afiche con diseño comercial: «have you sold your soul?»⁴³ [«¿has vendido tu alma?», mi traducción], y las reflexiones que asoman en el poema de Ugalde. En algunos casos, son dilemas que surgen de su proceso introspectivo:

No es lo mismo enunciar la duda
que guardar silencio, junto a los recibos
las fotos, las postales de otros viajes
cavar un hoyo en la arena y quemarlo todo
ensayar en soledad
pequeñas catástrofes naturales.⁴⁴

En otras ocasiones, son interrogantes que se emergen en el vínculo dialógico con otros:

Preguntas por la naturaleza de mis ideas
te hablo del sol negro
que se traga los bosques
sus malezas necesarias
los tesoros
que nuestras niñas olvidan
cuando van a casa a descansar.⁴⁵

Finalmente, otra de las imágenes de Polanco, un cisne blanco desplazándose por un lago, que ocupa una doble página casi en el centro del poemario, también es recogida en varios versos de Ugalde. Para el/la lector/a hispanoamericano/a, esta imagen inmediatamente sugiere una relación con la estética modernista y su discursividad metapoética, tal como fue asentada magistralmente por Rubén Darío en «Yo persigo una forma. . .» y otros poemas.⁴⁶ Sin embargo, mientras el poema

⁴² Ibid., p. 11.

⁴³ Ibid., p. 18–19.

⁴⁴ Ibid., p. 93.

⁴⁵ Ibid., p. 100.

⁴⁶ «Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo, / botón de pensamiento que busca ser la rosa; [. . .] Y no hallo sino la palabra que huye [. . .] y bajo la ventana de mi Bella-Durmiente, el sollozo continuo del chorro de la fuente y el cuello del gran cisne blanco que me interroga» (Rubén

dariano se preguntaba frente al cisne acerca de la forma perfecta de la poesía, más próximo al cisne agustiniano⁴⁷ que incorpora el rastro rojo de la corporalidad femenina,⁴⁸ el cisne ugaldiano enuncia desde una subjetividad lírica en tensión extrema, llamándose a sí misma «cisne y furia desatada».⁴⁹ Si bien Ugalde no se desentiende en lo absoluto de la preocupación por la forma, su pregunta por el sentido de la poesía aparece atravesada por una inquietud ético-política. Es más, pensando en un mundo que se encuentra *ad portas* de una catástrofe ecológica que podría poner fin a la vida en el planeta, su interrogación en torno de la forma adopta el tono de un clamor angustioso: «¿Cómo podría ser todo de otra forma?»:

¿Cómo hacer de la asfixia una costumbre?
 ¿Quiénes sobrevivirán a esta dilatación?
 ¿Dónde se ocultarán los animales blancos?
 ¿Cómo podría ser todo de otra forma?⁵⁰

Esa voz profética, que ya se había anunciado en los *Poemas sobre mi normalidad*, vuelve a despuntar en estos versos de *La fiesta vacía*. Sin embargo, si en el primer libro la reflexión de la hablante se plegaba sobre sí misma, como buscando dibujar un territorio propio dentro del entramado de afectos familiares, en el segundo poemario, ella procura la compañía de unas otras, como si no se quisiera sola en el empeño de crear nuevas y mejores formas de existencia. Por esta vía, el cisne furioso de Ugalde muta, nuevamente, hasta tomar la forma de una maga o una bruja y, enunciando desde ese personaje, invoca las fuerzas de la tierra y el deseo. Desde allí, también convoca a sus hermanas, que son, como ella, figuras femeninas disidentes, y las suma a la tarea de imaginar un nuevo mundo, desde la transición del yo hacia un sujeto femenino colectivo: «Yo / Tú / Nosotras»:

Por eso escribo
 Nosotras
 Yo
 Tú
 Nosotras.⁵¹

Darío: *Del símbolo a la realidad. Obra selecta*. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la lengua española 2016, p. 83).

47 «Yo soy el cisne errante de los sangrientos rastros / voy manchando los lagos y remontando el vuelo» (Delmira Agustini: *Poesías completas*. Madrid: Cátedra 1993, p. 254).

48 Sylvia Molloy: «Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini». In: Patricia Elena González y Eliana Ortega (eds.): *La sartén por el mango*. Puerto Rico: Huracán 1984.

49 Begoña Ugalde y Gema Polanco: *La fiesta*, p. 87.

50 *Ibid.*, p. 79.

51 *Ibid.*, p. 95.

El recorrido autorreflexivo de la hablante por una ciudad cuyo ánimo celebratorio no comprende ni comparte, termina por configurar otros sentidos y sellar nuevas alianzas, lo que, a su vez, provoca en ella el estallido de una euforia de tipo diferente. Así, frente a la fiesta vacía, brota en ella un entusiasmo de tono colectivo y feminista, que le permite idear —en y a través de la poesía— un habitar diverso y libertario por el que, incluso, está dispuesta a correr todos los riesgos:

Todos los paraísos conviven adentro
 hablamos con múltiples acentos
 el idioma salvaje del orgasmo

aferradas las unas a las otras
 nos arrojamos seguras
 de atravesar la barrera del sonido.⁵²

6 Conclusiones

La poética de Ugalde se inscribe en las coordenadas del espacio poético de mujeres chilenas que se configura en los 2000, en un contexto sociocultural donde se hacen audibles las voces de nuevos actores sociales, entre los cuales destacan los movimientos feministas. En este escenario, se hace visible un sólido campo poético de mujeres que, con el respaldo que le brinda una trayectoria de décadas, se constituye como un agente relevante en el mapa literario y cultural del Chile contemporáneo. Dentro de esta geografía poética me interesó iluminar la zona constituida por sujetos femeninos que, desde un posicionamiento extramuros, crean una poesía que traspasa fronteras territoriales, culturales y lingüísticas para mirar críticamente las identidades y las subjetividades, así como las materialidades, condiciones y finalidades de la praxis poética.

Los dos últimos poemarios de Begoña Ugalde pueden ser leídos desde esa cartografía, como exploraciones profundas en una subjetividad poética que se recrea a sí misma a través de la poesía al tiempo que ausculta a esta en sus recursos, procedimientos y potencialidades estético-políticas. En *Poemas de mi normalidad*, la hablante lírica se autorrepresenta ficcionalmente en el espacio privado, buscando allí las raíces de una identidad literaria que ha construido a lo largo del tiempo pero que arraiga en una dilatada tradición familiar. No obstante, lejos de quedar presa de esa trama íntima, ella desarticula la dicotomía público/privado evidenciándola como un continuum que alimenta una praxis poética que, a la

⁵² Ibid., p. 126–127.

vez, es política. De esta forma, si, para la hablante, el espacio del hogar necesariamente conlleva el peso de lo rutinario y la dificultad de lidiar con los vínculos próximos; por otra parte, puede ser un estímulo y fuente esencial para la creación poética y la reflexión crítica, deconstruyendo la idea de que lo privado solo representa la carencia y la alienación del sujeto femenino.

Por su parte, en *La fiesta vacía*, lo público y urbano, epítome por excelencia de la expresión y circulación del sujeto poético moderno, puede operar en un sentido inverso, adoptando la fisonomía de un espacio vacío en el que las miserias se ocultan tras las luces del movimiento incesante. Sin embargo, como si quisiera encontrar un sentido provechoso a sus propios recorridos, la hablante lírica reconstruye la ciudad desde nuevos itinerarios. Y esto lo lleva a cabo desde una lucidez autoconsciente que procura, además, los lenguajes adecuados para acoger ese tipo de experiencia. En el proceso de transformación por el que atraviesa la hablante a lo largo del poemario, un elemento crucial es la conexión intermedial entre palabra poética e imagen fotográfica, que viabiliza una reflexión metapoética desde la contraposición entre esas dos materialidades significantes. Es mediante ese diálogo, precisamente, como la subjetividad lírica produce su propia recreación, haciendo confluír imagen y palabra para dar curso a su vocación estética y, también, a su deseo de imaginar nuevas convivencias: un habitar menos depredador del sí mismo y de los otros, así como del planeta que debiera ser el digno hogar de todos. La figura apacible del cisne en el centro del poemario, que contiene la palabra furiosa de esa misma figura ante un modo de vida crecientemente insano, sintetiza magistralmente la tensión que atraviesa, como un motor productivo, la lírica de Begoña Ugalde, definiendo una poética que ella misma nombra bellamente como «cisne y furia desatada».⁵³

Bibliografía

- Agustini, Delmira: *Poesías completas*, ed. de Magdalena García Pinto. Madrid: Cátedra 1993.
- Bortignon, Martina: «Fotos y voces en la ciudad. La marginalidad en la poesía chilena del 2000 desde una perspectiva intermedial». In: *Literatura y Lingüística* 22 (2015), p. 159–178.
- Carnero, Guillermo: «Precedentes de la poesía social de la postguerra española en la anteguerra y guerra civil». In: *Las armas abisinias: Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*, p. 274–298. Barcelona: Anthropos 1989.
- Company, Flavia: «Vivir desde lugar propio y ajeno». In: Begoña Ugalde: *Poemas sobre mi normalidad*, p. 7–8. Santiago: Aerea-Carménère 2018.

53 Ibid., p. 87.

- Darío, Rubén: *Del símbolo a la realidad. Obra selecta*. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la lengua española 2016.
- Falabella, Soledad, Graciela Huinao y Roxana Miranda Rupailaf (eds.): *Hilando en la memoria. Epu rupa. 14 mujeres mapuche*. Santiago de Chile: Cuarto Propio 2009.
- Faúndez, Edson: «Geografía de la nada. La poesía de Malú Urriola». In: *Taller de Letras* 54 (2014), p. 39–56.
- Fernández Melleda, Bárbara: *Neoliberalism and its Discontents. Three Decades of Chilean Women's Poetry* [PhD Dissertation]. Edimburgo: The University of Edinburgh 2019. <https://era.ed.ac.uk/bitstream/handle/1842/35852/Fernandez2019.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [Consultado el 25 de abril 2020].
- Hernández, Elvira: *Los trabajos y los días. Antología*. Santiago de Chile: Lumen 2016.
- : «Contemporaneidad de la poesía escrita por mujeres en la poesía chilena». In: *Simpson. Sociedad de Escritores de Chile* 7 (1992), p. 109–111.
- <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-83307.html> [Consultado el 28 de abril 2020].
- Lucifora, María Clara: «Las autopoeéticas como máscaras». In: *RECIAL: Revista del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Áreas Letras* 11 (2017), s. p. <https://dialnet.unirioja.es/revista/23617/V/8> [Consultado el 25 de junio 2020].
- Luongo, Gilda: «Guerra Florida de Daniela Catrileo: «Perfume fragante de la memoriamadreselva» o «esta danza es por nosotras»». In: *Biblioteca fragmentada* (2019). <http://www.bibliotecafragmentada.org/guerra-florida-de-daniela-catrileo/> [Consultado el 25 de junio 2020].
- Marchant Rivera, Julieta: *El ser o su intermedio: el desmontaje del yo en la poesía de Nadia Prado* [Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura]. Santiago de Chile: Universidad de Chile 2013. <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/115168> [Consultado el 25 de junio 2020].
- Molloy, Sylvia: «Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini». In: Patricia Elena González y Eliana Ortega (eds.): *La sartén por el mango*, p. 57–69. Puerto Rico: Huracán 1984.
- Mora Curriao, Maribel y Fernanda Moraga (eds.): *Kümedungun/Kümewirin. Antología poética de mujeres mapuche (siglos XX–XXI)*, versión mapudungun Jacqueline Caniguán. Santiago de Chile: LOM 2010.
- Moraga, Fernanda: «Catabática: cartografía de subjetividades fronterizas». In: *Literatura y Lingüística* 26 (2012), p. 47–59.
- Nómez, Naín: «Poesía de mujeres en Chile: Voces del simulacro entre la dictadura y la transición». In: Milena Rodríguez Gutiérrez (ed.): *Casa en la que nunca he sido extraña. Las poetisas hispanoamericanas: identidades, feminismos, poéticas (Siglos XIX–XXI)*, p. 91–102. New York: Peter Lang 2017.
- Pérez Bowie, José Antonio: «Para una tipología de los procedimientos metaficcionales en la lírica contemporánea». In: *Tropelias* 3 (1992), p. 91–104.
- : «Sobre lírica y autorreferencia (algunos ejemplos de la poesía española contemporánea)». In: J. M. Pérez Gago (ed.): *Semiótica y modernidad II*, p. 237–247. A Coruña: Universidad de A Coruña 1994.
- Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*. <https://dle.rae.es/>.
- Salomone, Alicia: «Identidad femenina, poética y política en *La fiesta vacía* de Begoña Ugalde y Gema Polanco». In: *Aisthesis: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas* 66 (2019), p. 237–239.

- Sánchez Torre, Leopoldo: *La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*. Oviedo: Universidad de Oviedo 1993.
- Scarano, Laura: «Escribo que escribo: de la metapoesía a las autopoéticas». In: *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 2 (2017), p. 133–152.
- : «Poesía y nombre de autor: entre el imaginario autobiográfico y la autoficción». In: *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* 22 (2011), p. 219–239.
- Sepúlveda, Magda: «El territorio y el testigo en la poesía chilena de la Transición». In: *Estudios filológicos* 45 (2010), p. 79–92.
- Ugalde, Begoña: *Poemas sobre mi normalidad*. Santiago de Chile: RIL Editores/ Aerea-Carménère 2018.
- Ugalde, Begoña y Gema Polanco: *La fiesta vacía*. Barcelona: TEJE 2019.
- Vattimo, Gianni: *Poesía y ontología*. Valencia: Universidad de Valencia 1993.
- Zonana, Víctor: *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)*, vol I. Buenos Aires: Corregidor 2007.

Geneviève Fabry

Metapoesía y discurso amoroso en la obra de Tamara Kamenszain

Según Jeanne Demers, la «poética de los poetas» es un subgénero metapoético que surge en la estela del romanticismo, espoleado por el descubrimiento de la libertad del poeta en un mundo huérfano (el de los «hijos del limo» descrito por Nerval, que Paz reinterpretaría con brío), un mundo ya no regulado por una pretensión universalista y prescriptiva propia de las artes poéticas clásicas.¹ Estimulados por los ejemplos de Baudelaire² y Mallarmé, los modernistas hispanoamericanos también practican esta «poética de poetas» a la par que construyen filiaciones literarias en las que situar su propia poesía. José Martí ofrece un ejemplo emblemático de tal entrelazamiento entre crítica de la poesía ajena y definición de la poética propia en su famoso texto: el «Prólogo del «Poema del Niágara» de Juan A. Pérez Bonalde» (1882).

Al practicar de modo —casi— sistemático la alternancia entre ensayos (generalmente centrados sobre la crítica de poesía) y poemarios, la escritora argentina Tamara Kamenszain (1947) se inscribe en esta tradición moderna.³ En este estudio, quisiéramos profundizar en el valor metapoético tanto de su producción ensayística como de su poesía a partir de un corpus parcial pero muy significativo. Seguiremos un plan dialéctico: en un primer momento, consideraremos un texto de juventud que plantea una especie de «poética de poetas» al definir una concepción de la creación que será válida *mutatis mutandis* para el conjunto de la obra poética ulterior. En un segundo momento, abordaremos dos poemarios (*Tango bar* y *Solos y solas*) que movilizan varios modelos literarios, los cuales resultan de alguna manera insuficientes para elaborar una reflexión metapoética que corres-

1 El «Art poétique» de Boileau sería un ejemplo paradigmático.

2 Ya Baudelaire afirmaba que «todos los grandes poetas se vuelven naturalmente, fatalmente, críticos» (Baudelaire [«Richard Wagner et «Tannhäuser»». dans *OEuvres poétiques*], citado por Jeanne Demers: «Présentation. En liberté, la poétique». In: *La poétique de poète. Etudes françaises* 29, 3 (1993), p. 7; traducción nuestra).

3 Kamenszain es autora de poemarios, entre ellos: *De este lado del Mediterráneo* (1973), *Los No* (1977), *La casa grande* (1986), *Vida de living* (1991), *Tango bar* (1998), *El ghetto* (2003), *Solos y solas* (2005), *El eco de mi madre* (2010). Como ensayista ha publicado *El texto silencioso* (1983), *La edad de la poesía* (1996), *Historias de amor (y otros ensayos sobre poesía)* (2000), *La boca del testimonio* (2007), *Una intimidad inofensiva* (2016).

Geneviève Fabry, UCLouvain

ponda a la etapa vital y creativa de la autora. Finalmente veremos cómo *El libro de Tamar* da una vuelta de tuerca a esta búsqueda que interroga los límites de la dicción poética. De hecho, la hipótesis que subyace en este análisis estriba en la unión estrecha entre el cuestionamiento acerca de las potencialidades de la enunciación poética (¿qué *puede* decir el poema?) y las aporías que acechan al discurso amoroso (¿es posible expresar la *experiencia* viva del amor?).

1 *El texto silencioso* (1983) como «poética de poetas»

Sin ninguna duda, los primeros ensayos de Kamenszain encarnan con creces la «poética de poetas», este subgénero metapoético determinado según Demers por «la importancia [para los poetas modernos] de pensar su *praxis*, de situarla en el marco de una poesía por inventar, que les venga del corazón y se les pegue a la piel, de una definición abierta y múltiple y de la que ninguno podía prescindir».⁴ Reunidos en *El texto silencioso* (1983), estos textos nos hablan de una tradición de poetas que

destila[ron] una obra lenta, artesanal y de difícil traducción. Mudos, femeninos, permanecieron dentro de la casa. Imitando el trabajo artesanal de las abuelas, bordaron y cosieron un texto poco apto para el intercambio. Macedonio Fernández, Girondo, Juan L. Ortiz. . . [. . .]. Pero si Borges funda la relación con lo extranjero, estos otros maestros, agazapados en los márgenes, encuentran su poder de fundación en esos bordes donde la página queda en blanco. Y adentro, en la trastienda del texto silencioso, un espíritu ventrílocuo trabaja: una doble voz que dice callando mientras retumba en el vientre materno. Es la misma que Lezama Lima hace oír como *expresión americana*.⁵

En este breve prólogo que antecede a los cinco⁶ artículos monográficos del libro dedicados a poetas hombres, la poesía se define desde lo materno, desde la casa. Incluso en el caso de Lezama Lima, un escritor cuya «expresión americana» no sería ajena a la adopción por Kamenszain de una estética barroca, el comentario crítico se esfuerza por dilucidar el diálogo ininterrumpido que mantiene con la madre. Aparentemente, la doble voz que caracteriza a esta tradición silenciosa

⁴ Jeanne Demers: «Présentation», p. 8; traducción nuestra.

⁵ Tamara Kamenszain: *Historias de amor (y otros ensayos sobre poesía)*. Buenos Aires: Paidós 2000, p. 171.

⁶ Además de los tres nombres que aparecen en la cita, hay también otros dos artículos sobre Enrique Lihn y Francisco Madariaga.

no habla directamente de la poesía de Kamenzain. Sin embargo, Alicia Genovese ve en esta denominación una marca de fábrica de la poesía de mujeres que emerge en la Argentina «a partir de la década del 80».⁷ Cuando Kamenzain habla de la tradición silenciosa de ciertos poetas argentinos, habla pues también de su propia concepción y de su propia práctica de la escritura poética. La dimensión metapoética se afirma en uno de los textos finales del ensayo: «Bordado y costura del texto». Kamenzain reivindica una «vanguardia doméstica»⁸ en la que «la experimentación, la artesanía» es algo que «le pertenece [a la mujer] por tradición»⁹ ya que «Coser, bordar, cocinar, limpiar» son «maneras metafóricas de decir escribir».¹⁰ El espacio doméstico se vuelve así lugar de aprendizaje de la única lengua que sirve realmente para escribir: «la lengua familiar»,¹¹ es decir, la lengua materna:

Y en el contacto con la madre es donde se desarma la frase. Su pomposidad muere con la plática, su pesadez con el cuchicheo, su amplitud con el silencio. Lugar de marginalidad y desprestigio donde la madre se comunica con su hija; allí sedimenta y crece, como una telaraña, el inmenso texto escrito por mujeres.¹²

Al hacer del espacio doméstico un crisol de transmisión cultural, lo transforma en una «utopía»¹³ en la que se invierten las marcas de desvalorización que la norma patriarcal asocia con los quehaceres femeninos en el hogar. Obviamente, Kamenzain acota aquí el espacio en el que ya ha empezado a construir su obra poética, que se vale de la relectura de la historia familiar para indicar su propio lugar de enunciación. En consonancia con esta poética del texto como herencia materna, se trata de un lugar heredado de una posición femenina en el entramado de los intercambios verbales dentro del hogar. En su primer libro de poemas, *De*

7 «Los nuevos textos hablan con una voz encubierta, una voz en sordina, una doble voz. La primera voz, respondiendo a las exigencias de una crítica [. . .], que se preocupará por el entramado del texto, por su trabajo con los procedimientos. La segunda voz, dejando en la superficie textual las marcas de un sujeto que disuelve una identidad social sobrecargada de mandatos y deberes para proyectarse en otra distinta que es básicamente reformulación. Un sujeto que niega pero también afirma [. . .] es la voz de un sujeto que va creando un discurso al tener que reescribir y sobreescibir el discurso social que la ha marginado [. . .]» (Alicia Genovese: *La doble voz: Poetas argentinas contemporáneas*. Buenos Aires: Biblos 1998, p. 16).

8 Tamara Kamenzain: *Historias*, p. 210.

9 *Ibid.*, p. 211.

10 *Ibid.*, p. 208.

11 *Ibid.*, p. 209.

12 *Ibid.*, p. 211.

13 Alicia Genovese: *La doble*, p. 85.

este lado del Mediterráneo (1973), Kamenszain define esta posición mediante la referencia al personaje bíblico de Ruth, moabita y extranjera en tierras de Israel:

En esta tristeza de no ser más la que sentándose en las rodillas de un abuelo escuchaba la historia de la moabita Ruth está la alegría de encontrar en cada objeto un indicio de esa historia, el asombro de saber que la poesía no hace más que continuarla porque es a la vez la madre y la hija de la moabita Ruth.¹⁴

En esta historia escuchada «en las rodillas del abuelo», se cruza la tradición masculina, la de la Ley y del Libro, con una historia de mujer que subraya «un determinado aspecto de la tradición judía: un vínculo [. . .] con el velo de la no pertenencia, con experiencia de la movilidad [sic], con un aspecto de la identidad que mantiene siempre abierta la cuestión de la diferencia».¹⁵ La historia de una escritura que se forja en el movimiento doble y paradójico de salida del ghetto y reinscripción sesgada en el mismo espacio simbólico es una constante que se repite en varios textos poéticos¹⁶ y metapoéticos¹⁷ de Kamenszain. En esta perspectiva, la relación entre poesía y textos metapoéticos consiste en una especie de *continuum* que entreteje los mismos hilos enhebrados alrededor de la cuestión de la identidad judeoargentina de una sujeta¹⁸ que escribe desde la oralidad materna, saliéndose de un ghetto marcado por la ley paterna que, sin embargo, sigue definiéndola de manera parcial.

14 Tamara Kamenszain: *La novela de la poesía*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo 2012, p. 80.

15 Denise León: «La mirada de Ruth: Fabulaciones del linaje de la poesía de Tamara Kamenszain». In: *Anales de Literatura Hispanoamericana* 38 (2009), p. 350. La autora argentina también se refiere al personaje de Bruria. Véase el análisis de León al respecto.

16 Véase el epígrafe de *El ghetto* (2003): «In memoriam Tobías Kamenszain. / En tu apellido instalo mi ghetto» (Tamara Kamenszain: *La novela*, p. 265).

17 Un ejemplo sería el texto «El círculo de tiza del Talmud». (En *El texto silencioso. Historias de amor*).

18 Véase al respecto la entrevista con Nancy Fernández: «Cuando en un poema de *La casa grande* (1986) dije «sujeta» (el verso dice «se interna sigilosa la sujeta») quise sin duda hacer explícita la marca femenina, pero fijate que el poema lo escribí en tercera persona aunque sin duda me estaba refiriendo a mí (a mi persona, digamos). En mi último libro que acaba de salir, *El libro de los divanes* (2014), retomo ese poema para darle otra vuelta preguntándome por qué lo escribí en tercera persona y esto es lo que me respondo: «Para mí lo urgente a esa edad era / graduarme de mí misma retener / como diploma de adulta mi nombre propio / en una celda impersonal» (Nancy Fernández: «Entrevista a Tamara Kamenszain». In: *Revista Iberoamericana* 261 (2017), p. 737).

2 Alcance metapoético de la intertextualidad en *Tango bar* (1998)

La escritura definida en relación con el mundo oral y femenino recibe nuevas significaciones a medida que va evolucionando la autora: se enriquece con nuevos sentidos existenciales y nuevas proyecciones intertextuales que son también maneras de armar familias literarias imaginarias, tanto desde el verso como desde el ensayo. En esta perspectiva, nos interesa ahondar en un poemario clave que complejiza la asociación entre escritura y oralidad femenina a partir de un tratamiento complejo de la intertextualidad. Se trata del libro *Tango bar* (1998) que contiene en su centro un «arte poética» que gira alrededor de una escritura (la de Delmira Agustini) que se nos propone como modelo, aunque sea un modelo problemático. El íncipit y el éxplicit del poemario también hacen énfasis en otras dos figuras señeras de la tradición literaria: Santa Teresa de Jesús y T.S. Eliot. Estas tres referencias intertextuales giran alrededor de las potencialidades y los límites de una enunciación femenina, o sea, llevan a problematizar lo que constituye el meollo del «texto silencioso» en el que se fragua la poesía de Kamenszain.

2.1 La celda teresiana

Durante los años 80 y comienzos de los 90, Kamenszain se ha afianzado como una representante de la corriente neobarroca, aclimatada en las tierras rioplatenses como poesía neobarrosa.¹⁹ Progresivamente, la exigencia formal de la sintaxis distorsionada contenida en el corset del verso regular empieza a constituir un ejercicio fácil, carente de autenticidad. En el epílogo de *Medusario* (1996), un texto de Kamenszain que sella una famosa antología de poesía neobarroca, no figura ninguna mujer aunque abundan las referencias masculinas. Entre ellas, es dominante el modelo gongorino: «algunos volvemos a caminar por aquella vía que Góngora trazó para el verso desde el corazón de la sintaxis».²⁰ En este sentido es característico el trabajo del hipérbaton en *La casa grande* (1986), así como el

¹⁹ Retomamos aquí el término acuñado por Perlongher: «En su expresión rioplatense, la poética neobarroca enfrenta una tradición literaria hostil, anclada en la pretensión de un realismo de profundidad que suele acabar chapoteando en las aguas lodosas del río. De ahí el apelativo paródico de neobarroso para denominar esta nueva emergencia» (Néstor Perlongher: «Introducción a la poesía neobarroca cubana y rioplatense». In: *Revista Chilena de Literatura* 41 (1993), p. 57).

²⁰ Tamara Kamenszain: «Epílogo»: R. Echavarrén, J. Kozar y J. Sefaní (eds.): *Medusario: Muestra de poesía latinoamericana*. Santiago de Chile: Aerea 2016, p. 421.

énfasis en la mirada : «Vitril es el ojo dibujado, un / cuadro de interiores con ventana [. . .]»²¹ reza un poema de *La casa grande*.

A finales de los años noventa, en este nuevo momento de su trayectoria creativa, Kamenszain invoca un modelo literario alternativo en el poema inicial de *Tango bar*:

Decime quién sos vos.
 No me falle mascarita
 este espacio reservado
 dedico, lo dejo en blanco
 para que alumbre todo
 pobrecita su identidad.
Decime adónde vas.
 De sus siete moradas
 cuál es la que desocupa mi casa grande
 con su celda adentro
 vacía.
 Teresa, Tamara,
qué hacés, me conocés,
 no me juegue en el espejo
 esta mala pasada
 [. . .].
 Celdas, casas, moradas
 mujeres hay:
 me acuerdo de tus consejos
 querida amiga
 en tu mesa de luz el libro
 de Santa Teresa
 alumbra la verdad de tu vida
 el lleno sorprendente
 de tu nombre colmado
 como un vaso en la metáfora vacía
 de reconocerse nosotras dos
 idénticas.²²

Este texto señala, en el umbral del poemario, una inflexión clave de la trayectoria de Kamenszain. La mención de «la casa grande», título del poemario publicado en 1986, ancla este poema en una mirada recapitulativa de la hablante acerca de la obra anterior. *La casa grande* (1986) y *Vida de living* (1991) transcurrían en el espacio familiar de la casa que una dicción neobarroca, ducha en la torsión sintáctica, volvía extrañamente distante. En *Tango bar*, lo que fue la alegoría del hogar,

²¹ Tamara Kamenszain: *La novela*, p. 174.

²² *Ibid.*, p. 235–236.

del amor consolidado, «la casa grande», se desplaza hacia la «celda», cuarto individual que señala sesgadamente el distanciamiento de los esposos y la búsqueda de un asidero enunciativo para el sujeto poético. La serie «Celdas, casas, moradas» entronca con la referencia a las *Moradas* de Santa Teresa, que viene a destacar la inflexión ya no tanto biográfica sino estética del trabajo de Kamenszain. En términos un poco abruptos, podríamos decir que pasamos, con el poemario de 1998 situado en la sombra de Teresa de Jesús, de un (neo)barroco masculino a un (pre) barroco femenino. El barroco de Santa Teresa es muy distinto del modelo gongorino. Primero es un barroco construido por la Contrarreforma y la iconografía barroca, baste con pensar en el éxtasis de la Santa esculpido por Bernini. En el ámbito argentino, a Teresa se la ve también como emblema barroco. En este sentido, es interesante subrayar que Kamenszain comienza un texto dedicado a Góngora, por una cita de Teresa, no directa, sino de la pluma de Néstor Perlongher.²³ Por parte de los neobarrosos parece que Teresa es barroca por la naturalidad con la que hace parecer natural algo artificial, y al revés. En cambio, si nos referimos directamente a la obra escrita de Teresa, el brillo barroco se difumina y resalta la pregunta por la identidad que el poema enfatiza también desde los primeros versos, una pregunta más renacentista que propiamente barroca.²⁴ Frente al hermetismo gongorino, Teresa encarna otra relación con la lengua: «una elegancia desafeitada que deleita en extremo»,²⁵ según las palabras de Luis de León, primer editor de la Madre. Luis de León se mostró muy sensible a la prosa fluida y natural de la Madre Teresa, tal vez porque él mismo intentaba hacer sonar la frescura de la lengua materna en sus propios escritos. Así justificaba el humanista el uso de la lengua vulgar para la redacción de *De los Nombres de Cristo*, comparándose con los Padres de la Iglesia quienes, como él, escribieron en la lengua de su madre:

[los santos Basilio y Chrysóstomo y Gregorio Nazianzeno y Cyrillo, con toda la antigüedad de los griegos,] en su lengua materna griega que, quando ellos bivian, la mamavan con

23 Kamenszain comienza un texto titulado «De noche, Góngora» al referirse al epígrafe de *Aguas aéreas* de Néstor Perlongher que es una cita de Santa Teresa de Jesús (Tamara Kamenszain: *Historias*, p. 121). La concatenación de las referencias es buena muestra de la deriva que sufre la categoría del barroco en Kamenszain.

24 Lo que desvela Teresa de Jesús, según Denis Vasse (*L'autre du désir et le Dieu de la foi: lire aujourd'hui Thérèse d'Avila*. Paris: Seuil 1991), es la hondura del enajenamiento en el que el sujeto queda apresado a causa de la dependencia de las imágenes a las que nos reenvían los demás: es lo que está en juego en lo que Teresa llama «pundonor», un punto que cristaliza la servidumbre del sujeto a lo que no es su identidad profunda sino una mera construcción social que el orgullo alienta (*Vida XXXI*, Santa Teresa de Jesús: *Obras*, p. 20). Santa Teresa propone, según Vasse, un camino de liberación frente a estas imágenes.

25 Santa Teresa de Jesús: *Obras completas*. Madrid: BAC 1986, p. 15.

la leche los niños y la hablaban en la plaza las vendederas, escribieron los misterios más divinos de nuestra fe.²⁶

Para fray Luis, la lengua materna es la lengua de los intercambios, sean alimenticios, comerciales o afectivos. Esta lengua marcadamente oral y afectiva es también la que funda una escucha plena y carnal. Valga este breve ex-cursus para apuntar que la referencia a Teresa le permite a Tamara definir la evolución de su lenguaje creador marcado ya no tanto por un trabajo sobre la sintaxis y la mirada (que sería propia de un libro como *La casa grande*), sino por el entretejimiento de las hablas que deja aflorar la lengua materna (tan presente desde el principio en Kamenszain). El eje organizador de la escritura ya no giraría alrededor de una alegoría de la casa como lugar de «sujeción»,²⁷ sino del descubrimiento de una enunciación menos teatralizada (*Los No*) o visualizada (*La casa grande*) que encarnada, hecha cuerpo, mediante el baile, el tango. La presencia central del baile de pareja y del desencuentro amoroso en el poemario hace necesario recurrir a otro modelo intertextual para pensar la escritura en clave de mujer en este contexto.

2.2 Delmira Agustini y la enunciación bisexual

En la segunda parte del libro, situado pues en su centro, aparece un poema especialmente interesante en nuestra perspectiva ya que se presenta explícitamente como «arte poética». Merece la pena citarlo *in extenso*.

Ven, oye, yo te evoco,
 extraño amado de mi musa extraña
 te llamo en masculino me apropio
 de la vida de los dichos nuestros
 me puedo escribir
 los versos más tristes esta noche
 te puedo decir mi musa
 y no suena extraño.
 Es mi «arte poética».

²⁶ Fray Luis de León: *De los nombres de Cristo*. Madrid: Cátedra 1986, p. 496.

²⁷ Remitimos aquí al doble sentido empleado por Judith Butler en *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*: «la sujeción es el proceso de devenir subordinado al poder, así como el proceso de devenir sujeto» (Judith Butler: *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*. Madrid: Cátedra 2001, p. 12).

El juego desesperado
 que juegan los letristas
 un baile que se agranda de a dos
 por todo este salón
 ya me lo dijo Enrique Pezzoni²⁸
hay golpes en la vida tan fuertes. . . Yo no sé.
 Yo no sé Enrique
 si la poesía trata de esto
 o trata de aquello
 pero es cierto que siempre hay
 un amado, no sé
 un evocado.
 Tan fuerte golpea el dolor
 en la vida novelada de Delmira Agustini
 (ella y su ex marido
 desangrándose en una cama de hotel)
 que dos cisnes manchados
 alcanzarían como metáfora
 de un hombre y una mujer
 que se han amado y se separan
 en el hotel
 de los sueños ajenos.²⁹

El denso entramado intertextual esboza un «arte poética» que es menos normativa que auto-explicativa. Dos versos de Delmira Agustini —elegidos por la autora como epígrafe del poemario entero— constituyen su puntal: «*Ven, oye, yo te evoco, / extraño amado de mi musa extraña*» (cursivas de la autora). Este dístico se repite cuatro veces en el poema «Misterio: ven»³⁰ en el que la hablante poética parece intercambiar los roles tradicionales: el personaje masculino, al pulsar «la lira del silencio», encarnaría el polo mudo, verdadero hombre fatal inspirador de la poeta.

En un ensayo recogido en *Historias de amor*,³¹ Kamenszain destaca lo que la atrae en el delicado quiasmo de la uruguya: el «extraño amado» es «un masculino que, transformado en musa de escritora, se feminiza, se extraña de sí mismo. En esta operación bisexual deviene Eros con mayúscula [. . .]». ³² Si bien el poder

28 Enrique Pezzoni (25 de febrero de 1926, Buenos Aires - 31 de octubre de 1989) fue un poeta, profesor, crítico literario, escritor y traductor argentino.

29 Tamara Kamenszain: *La novela*, p. 255.

30 Delmira Agustini: *Los cálices vacíos*. Sevilla: Point de Lunettes 2013, p. 274–275.

31 Kamenszain lo termina de escribir el 31 de diciembre de 1999 (Tamara Kamenszain: *Historias*, p. 11), o sea que es casi contemporáneo del poemario *Tango bar*, publicado en 1998.

32 Tamara Kamenszain: *Historias*, p. 22.

de la musa puede transitar sin problema de lo masculino a lo femenino y la auto-
 ridad falocrática de Neruda puede ser «apropiada»,³³ esto es, cancelada en unas
 pocas palabras contundentes, ¿qué hacer con el drama de amor? La «operación
 bisexual» agustiniana potencia el verbo poético pero abre un sinfín de interro-
 gantes cuando se trata de hablar del amor. En primer lugar, es obvio el vínculo
 fuerte entre Eros y Thanatos en la poética agustiniana: «Ven, tú, el que imprime
 un solemne ritmo / al parpadeo de la tumba helada!»,³⁴ rezan otros versos del
 mismo poema. Más fundamentalmente, la *experiencia* amorosa queda inalcan-
 zable en Delmira Agustini, sepultada debajo de la «vida novelada» y los «cisnes
 manchados [. . .] como metáfora», así como debajo de las múltiples máscaras que
 despliega ante sus lectores: las de la nena, de la escritora genial o de la *femme*
fatale. Ana Peluffo sostiene que en Agustini la pose de *femme fatale*, consciente
 de su papel y activa en la relación erótica, constituye un intento de salir de la
 tensión que atraviesa la estética del fin de siglo XIX entre sentimentalismo y deca-
 dentismo:³⁵ «la pose de Salomé le sirve a Agustini para contrarrestar la máscara
 de la nena; para colocar al sujeto masculino en el rol pasivo de musa decapitada,
 reservándose para sí la posición de sujeto; y para alejarse de una literatura sen-
 timental que ya se empieza a pensar como anacrónica en las culturas de fin de
 siglo».³⁶ De alguna manera, el reto que se le presenta a Tamara Kamenszain es
 análogo al de Delmira, salvo en una coordenada fundamental, esto es, ¿cómo
 situarse como sujeto en una poesía amorosa sin caer en el sentimentalismo, por
 un lado, pero sin volver al decadentismo?, es decir, ¿cómo desvincular el nexo
 entre amor y muerte?

A lo largo del siglo XX decayó nítidamente un discurso amoroso que en
 Occidente había vinculado estrechamente Eros y Thanatos, como lo demostró
 el ensayo de Denis de Rougemont: *L'amour et l'Occident*. de Rougemont sostiene
 que el mito amoroso fundador de Occidente es el de Tristan e Isolda. En la estela
 de estos amantes, la literatura occidental, desde *Romeo y Julieta* hasta *Madame*
Bovary, habría celebrado el amor como búsqueda fascinada no por el otro, sino
 por la historia de amor en sí, historia que culmina en la muerte, siendo esta
 el obstáculo mayor a la pasión y por ende, su estímulo máspreciado. En esta

33 Se habrán reconocido dos versos de *Los veinte poemas de amor y una canción desesperada*:
 «me puedo escribir / los versos más tristes esta noche».

34 Véanse los versos siguientes: «el que dictas los lúgubres acentos / del decir hondo de las
 sombras trágicas. / Ven, tú, el poeta abrumador, que pulsas / la lira del silencio: la más rara!»
 (Agustini, *Los cálices*, 274).

35 Ana Peluffo: «De todas las cabezas quiero tu cabeza»: figuraciones de la *femme fatale* en
 Delmira Agustini». In: *Chasqui* 34, 2 (2005), p. 132.

36 *Ibid.*, p. 142.

perspectiva, es interesante notar que según la socióloga Eva Illouz el nexo entre amor y dolor típico del discurso amoroso romántico (como versión aligerada del mito) se deshace en las segunda y tercera décadas del siglo XX, como evidencian los principales discursos sociales en EE.UU. estudiados por Illouz (prensa del corazón, publicidad, películas, etc.).³⁷ A partir de los años sesenta, aproximadamente, en la extendida paleta de poéticas amorosas que surgen en Occidente, varias se destacan no solo por preferir el romance placentero a la pasión, sino por «huir del ruidoso amor», como sugiere el título de un libro del filósofo francés François Jullien, para aproximarse a un discurso de lo «íntimo».

Si bien la enunciación bisexual de Delmira abre una vía fecunda para la enunciación lírica femenina, tal vez los «dos cisnes manchados [. . .] en el hotel de los sueños ajenos» metaforice un camino menos apropiado para hablar de un tema inevitable ya que «siempre hay / un amado». En suma, Kamenszain tiene que remitir a otros modelos para abrirse paso hacia una poética del amor que evite los escollos del sentimentalismo y del tono trágico y para que se escuche la voz de un sujeto en primera persona que no coincida completamente con la dicción autobiográfica y sin embargo nos sitúe en una zona de «lo íntimo». A partir de esta doble referencia —Teresa, Delmira— ¿cómo hablar del amor, de la pena de amor, del desgarrar del amor sin caer en lo anacrónico (Teresa), lo melodramático (Delmira)? En primera instancia, *Tango bar* parece responder a esta pregunta a partir de la reescritura irónica del tango para desarmar su alcance machista y su «pesadumbre».³⁸ El sujeto de la enunciación se escucha en la distancia que media entre el intertexto popular y su desarme operado por la puesta a distancia del yo poético. Pero la ironía, como enunciación que niega el enunciado, no consolida positivamente una voz de mujer que ocupe su lugar en el intercambio amoroso. Al contrario, la última referencia intertextual va a permitir que se afirme la singularidad de la voz femenina.

37 «El proceso lento, extenso y gradual del cortejo victoriano se ve reemplazado por una perspectiva más orientada hacia el presente. Es más, como los obstáculos formaban parte integral de dicho cortejo el dolor se consideraba intrínseco al proceso de conocimiento y a la construcción de la pareja, casi por definición. Y el dolor es precisamente aquello que se elimina de manera lenta pero segura del lenguaje correspondiente al amor hedonista. En la medida en que el placer y las emociones intensas se transforman en características supremas de la experiencia romántica, el dolor, los obstáculos y las dificultades, asociados hasta entonces de modo inevitable y necesario con el amor, se convierten en elementos inaceptables y, sobre todo, incomprensibles. La «densidad» del amor comienza a disolverse en el aire del consumo, el ocio y el placer» (Eva Illouz: *El consumo de la utopía romántica. El amor y las contradicciones culturales del capitalismo*. Madrid/Buenos Aires: Katz 2009, p. 78).

38 Tamara Kamenszain: *La novela*, p. 259.

2.3 T.S. Eliot o la «experiencia incomunicable»

De hecho, *Tango bar* parece cerrarse con una derrota, no la de la poesía que se escribe, pase lo que pase, sino la de un empuje vital hacia una nueva posibilidad de decir «yo» en un discurso de/sobre el amor que no sea irónico, que no se niegue a sí mismo diciéndose. Véanse las dos últimas estrofas del último poema:

camino con ustedes sentadas
esperándome.

No me esperen
estoy ocupando el día
trabajo ahora para que pase
hago y deshago en el lleno de mi agenda
una simulación, un empeño

para que nadie diga mujeres
que vienen y van
juntando en el cero
la explosión de su charla.³⁹

Estos versos finales vienen a dar una vuelta de tuerca a la construcción intertextual del poemario y, de paso, a la asociación entre escritura poética y oralidad femenina. De hecho resulta difícil no interpretar los versos «para que nadie diga mujeres / que vienen y van» como una reescritura de un estribillo que escande un poema famoso de T. S. Eliot. Así reza el dístico que se repite dos veces en «The Love Song of J. Alfred Prufrock»: «In the room the women come and go / Talking of Michelangelo».⁴⁰

Recordemos rápidamente que el meollo de este poema es «la dificultad en la toma de la palabra»⁴¹ por parte del hablante masculino que no se atreve a zanjar dos preguntas que se entrecocan insidiosamente: ¿hacer o no hacer el amor?; ¿decir o no decir el amor? El hablante lírico descorazonado deduce que no le es posible performar su masculinidad (es la tesis de Clifton) en una respuesta afirmativa a esta pregunta, lo que le habría permitido destacarse de las conversaciones ineptas de las mujeres que vagan a su alrededor. «It is imposible to say just what I mean!».⁴² Como concluye O'Connor: «De ahora en adelante, la experiencia en sí ya no es comunicable».⁴³

³⁹ Ibid., p. 261.

⁴⁰ T. S. Eliot: *La terre vaine et autres poèmes*. Paris: Seuil 2014, p. 10, 12.

⁴¹ Mary E. O'Connor: «Parodie et histoire littéraire : lecture de *The Love Song of J. Alfred Prufrock* de T. S. Eliot». In: *Études littéraires* 19, 1 (1986), p. 126.

⁴² T. S. Eliot: *La terre*, p. 16.

⁴³ Mary E. O'Connor: «Parodie», p. 130. Mi traducción.

La reescritura de Kamenzain se opone *in extremis* a esta conclusión ya que ella rechaza tal imposibilidad: la poeta va a «trabajar» para que «*nadie diga mujeres/que vienen y van*». Las que hablan del amor son estas mujeres sentadas en un bar, lugar del tango y de la charla ruidosa ; pero la hablante se separa del grupo de mujeres habladoras, huyendo de lo que Jullien llama la equívocidad del amor⁴⁴ en busca de la ambigüedad de lo íntimo, que rechaza todo dualismo y es reactivo al relato del que gusta tanto el amor: «Se ha sacrificado tanto al Amor porque se presta a las peripecias de la intriga, dice Jullien, porque el relato del amor es cautivador y sus palabras sonoras - mientras que el progreso de lo íntimo es discreto». ⁴⁵ Al final de *Tango bar*, queda claro para el lector que la hablante no quiere sacrificar ningún verso más al Amor, con A mayúscula, pero es cierto también que los poemarios siguientes no dejarán de ahondar en la experiencia del amor, propia y ajena como si hubiera que huir del «ruidoso amor» y de la retórica sentimental tanto del tango como del relato, de la puesta en intriga de lo que se perfila cada vez más como un drama de amor⁴⁶ sin dejar de buscar el lugar de intersección entre la experiencia del amor y el lenguaje poético.

3 *Solos y solas* (2005): la aporía del discurso amoroso

En *Solos y solas*, el título parece enfatizar el carácter aporético de la búsqueda amorosa de la hablante, lo que refuerza también un epígrafe de Osvaldo Lamborghini. Señalemos primero que es muy significativo el nombre de Osvaldo Lamborghini, este padre secreto de los poetas argentinos según la propia Kamenzain.⁴⁷ Aquí va el fragmento citado como epígrafe:

Sé lo que digo:
no puedo hablar de amor

⁴⁴ Jullien opone lo equívoco del amor con la ambigüedad de lo íntimo que rehúsa todo dualismo (carne/espíritu, etc.) (François Jullien: *De l'intime. Loin du bruyant Amour*. Paris: Grasset 2013, p. 200–203).

⁴⁵ François Jullien: *De l'intime*, p. 203.

⁴⁶ Véase el poema sobre el alcoholismo del amante en *Vida de living*, del que Tamara entrega una interpretación en *El libro de Tamar*.

⁴⁷ «Desde el hermetismo hasta la más extrema transparencia, desde el trabajo metafórico hasta la arbitrariedad metonímica, desde la rima hasta el hartazgo de la cadena narrativa: cuidado con escribir después de Lamborghini porque él ya fatigó todos los conductos» (Tamara Kamenzain: *Historias*, p. 118).

[. . .]

Porque el amor igual no llega
 (lo estoy diciendo)
 pese al sé.⁴⁸

Lamborghini afirma aquí tanto la espera inevitable del amor como la imposibilidad del discurso amoroso. Más allá de todo lo que separa las poéticas de Osvaldo Lamborghini y Tamara Kamenszain, en esta oposición entre discurso (sobre el amor) y acontecimiento (de la experiencia amorosa), encuentro una fugaz pauta de lectura que podrían compartir estos dos escritores. En otras palabras, esta cita de Lamborghini le sirve a Tamara para resaltar el carácter irrenunciable de una poesía amorosa. Aunque rechace todo discurso sobre el amor concebido como relato y (melo)drama, le interesa la búsqueda de un lenguaje que logre plasmar la temporalidad intempestiva del amor como «presente», y no sólo como espera y memoria. *Solos y solas* expresa el tiempo de la espera, de la posibilidad del amor desde la conciencia aguda de no poder «hablar de amor» en presente, como consta en la última estrofa del libro:

queda la espera el tiempo de la ensoñación
 tiempo perdido en las novelas
 en la vida tiempo recuperado

¿hay descuento? ¿estamos viejos?
 ningún golpe oracular abolirá el tiempo
 pero en el juego que jugamos se apuesta una infancia nueva
 si advino el parpadeo te acerco a mis motivos
*si me dejo ir ya no puedo hablar de amor.*⁴⁹

En un artículo sugerente, María Lucía Puppo ha analizado esta imposibilidad de hablar de amor y de vivir el amor en presente como un efecto del contexto urbano acelerado de la Buenos Aires desmemoriada de los años 90. La «cenicienta en radiotaxi»⁵⁰ se cruza con hombres que ya no hacen soñar en el amor romántico: son «muñecos de aserrín» que «acoplan a la orquesta la letra de su anonimato».⁵¹ Si tomamos en consideración el conjunto del poemario, esta imposibilidad de «hablar de amor» se podría leer como una conclusión casi lógica de una poética que está buscando una «verdad», no estrictamente biográfica, sino una verdad

⁴⁸ Osvaldo Lamborghini citado en Tamara Kamenszain: *La novela*, p. 315.

⁴⁹ Tamara Kamenszain: *La novela*, p. 332. La cursiva es nuestra.

⁵⁰ María Lucía Puppo: «Crisis, deconstrucción y empatía: la semiosis del espacio urbano en la poesía argentina reciente». In: *Revista Chilena de Literatura* 77 (2010), p. 309.

⁵¹ *Ibid.*, p. 308.

que tenga que ver con su devenir-sujeto pero que sea potencialmente mucho más amplia. Estos elementos dispersos cobran mayor sentido cuando se leen a la luz del pensamiento de Alain Badiou.

Badiou desarrolla una reflexión sistemática que reivindica la verdad como núcleo y foco de la empresa filosófica pero defiende una concepción de la verdad como plural por naturaleza: su premisa radica en «la declaración de que hay verdades» sin que esto implique un saber acerca de la verdad. La filosofía destaca cuatro «condiciones», o sea cuatro procedimientos productores de verdades que les son propias: el amor, el arte [la poesía], la política y las ciencias [las matemáticas]. La tarea de la filosofía no consiste en producir verdades sino en elaborar el discurso que permite aprehender su *composibilidad*, es decir, cómo estas verdades esbozan el rostro polifacético y al mismo tiempo unificado de una época. La noción de acontecimiento es central en el pensamiento de Badiou ya que es lo que opera el surgimiento de una verdad que anteriormente no habría podido discernirse. El encuentro y la declaración de amor posterior constituyen en ese sentido un acontecimiento que articula la disyunción fundamental de los amantes según la que «Nada en la experiencia es lo mismo para la posición hombre y para la posición mujer»;⁵² «No existe una tercera posición».⁵³ No hay pues ninguna perspectiva abarcadora que permita observar la disyunción que separa las dos posiciones (hombre/mujer). Es precisamente por esta razón, que «la experiencia del sujeto amante, que es la *materia* del amor, no constituye ningún *saber* acerca del amor. [. . .] El amor, como experiencia del pensamiento, se *impensa*».⁵⁴ No habría saber, no habría posibilidad de hablar auténticamente del amor desde la experiencia misma. La aporía del discurso amoroso en la poesía de Kamenzain traduciría la conciencia aguda que tiene el poeta de esta imposibilidad.

4 Escritura en prosa y desciframiento retrospectivo de la experiencia amorosa

La pregunta que se plantea ahora es la de saber si esta aporía del discurso poético amoroso —tan inevitable como necesario— se debe a la constricción del género. En otros términos, cabe preguntarse si la prosa ensayística podría esclarecer lo que le está vedado al poema. Como siempre con Kamenzain, la respuesta no

⁵² Alain Badiou: *Conditions*. Paris: Seuil 1992, p. 257. Traducción nuestra.

⁵³ *Ibid.*, p. 258. Traducción nuestra.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 257. Traducción nuestra. En francés como en español, el último verbo es un neologismo («L'amour, comme expérience de la pensée, s'impense»).

es tan evidente como parece. Llama la atención la casi contemporaneidad entre *Tango bar* (1998) y una serie de ensayos precisamente titulados *Historias de amor (y otros ensayos sobre poesía)*. Este libro publicado en 2000 se abre con un prólogo y un epígrafe de Kristeva: «El amor es algo de lo que se habla y no es más que eso. Los poetas siempre lo han sabido».⁵⁵ Los ensayos presentes en el libro y ordenados por estado civil («La divorciada. . .», «La soltera. . .», «La viuda», «El cónyuge. . .», etc.) parecen indicar igualmente la necesidad de una lectura irónica del epígrafe de Kristeva: no hay experiencia amorosa alcanzable en el lenguaje y los poetas, quienes conocen este secreto a voces, arman el trampantojo del poema de amor: acotan el lugar del amor sin aprehenderlo. El contexto de esta misma cita de Kristeva aparece en el texto dedicado a Oliverio Gironde y la ensayista destaca ahí el valor paródico que le otorga Gironde al tópico amoroso en poesía. Sin embargo, a continuación, la ensayista evoca un juego amoroso en la pareja de escritores: Oliverio Gironde y Norah Lange se escribían mutuamente «encargos». Así Oliverio le dedica a Norah el poema «Ángelnorahcustodio», lo cual «es el apellido que le da Gironde a la autora que puso en *Personas en la sala* la firma Lange. Un ángel visto en anagrama».⁵⁶ En *Historias de amor*, Kamenszain, como crítica de la poesía, parece desentenderse tanto de la propia biografía como de su trayectoria poética, en un afán por dilucidar la relación entre el hablante lírico, el tópico amoroso (con su inevitable proyección biográfica) y la exploración lingüística a la que se entrega Gironde.

Ahora bien, leídos a la luz del libro de Kamenszain publicado en 2018, estos comentarios sobre Gironde/Lange nos dan la impresión de apuntar a otra pareja de escritores cuya sombra seguramente recorre ya las páginas de *Historias de amor*: una pareja que Kamenszain formaba con Héctor Libertella y que por esos años estaba atravesando una honda crisis. En efecto, *El libro de Tamar* (2018) gira alrededor de un poema breve que su ex-marido, el escritor Héctor Libertella, deslizó debajo de su puerta muy poco tiempo después de su separación. El poema consiste en una yuxtaposición de anagramas a partir del nombre Tamar. Tal vez se trate de un homenaje poético a la tradición cultural judía a la que pertenece Kamenszain, más concretamente la Cábala, cuya hermenéutica se basaba profusamente en las posibilidades semánticas brindadas por los distintos tipos de combinatoria de las letras hebreas.⁵⁷ El ensayo de crítica literaria ha dado

55 Julia Kristeva: *Histoires d'amour*. Paris: Denoël 1985, p. 14.

56 Tamara Kamenszain: *Historias*, p. 61.

57 Recordemos brevemente que el anagrama (asociado con lo que los cabalistas llaman «temurá») figura entre los tres procedimientos básicos de desciframiento del sentido oculto de la Torá al lado de la gematría (que realza el valor numérico de las letras) y del notaricón (que realza su disposición a la manera de un acróstico).

paso aquí a la prosa narrativa, que combina recuerdos autobiográficos y generacionales, así como evocaciones de otras parejas de escritores; en este relato se engastan algunas veces unos poemas. Escrito en julio del 2000, el poema de Libertella funciona como una matriz memorística y hermenéutica. La escritura de Kamenszain ha roto con el poema que apuesta por la posibilidad futura de escribir la experiencia amorosa (cf. el final de *Tango bar* y *Solas y solas*); ahora se entrega al gozo melancólico de recordar el amor, encontrando el camino de cresta que siempre había buscado al evitar el escollo tanto del pathos como de la ironía.

Al comentar el hallazgo del poema de Libertella en el fondo olvidado de un cajón, la autora asevera: «Tuvieron que pasar quince años [. . .] para que me diera cuenta de que era posible llegar a leerlo en clave amorosa».⁵⁸ Lo que dilucida *El libro de Tamar* es que la reconciliación entre la experiencia amorosa y el poema no resulta de una intención autorial sino que constituye un *efecto de lectura*, condicionado por una temporalidad que fluye de forma desigual.⁵⁹ Desde esta perspectiva, *El libro de Tamar* se puede considerar como una explicitación meticulosa del cambio que ha afectado su manera de leer el poema de Libertella. Hacia el final, la autora declara: «A esta altura y después de darles vuelta a tantos y tantos bolsones semánticos, ya lo estoy empezando a leer como un genuino poema de amor».⁶⁰ Mientras que *Tango bar* y *Solos y solas* realzaban el problema de la enunciación del amor que no encuentra sino formas gastadas, inauténticas, *El libro de Tamar* invierte la perspectiva al poner en escena el poema de amor como efecto de lectura. Leer ese poema *como* poema de amor va a desembocar en un ejercicio de memoria, que no es indagación nostálgica en el pasado. Además, aunque contenga poemas, el libro no es un poemario: es un ensayo en prosa que junta fragmentos en un orden casi concéntrico: giran alrededor del nombre «Tamar», título del primer y último fragmento del libro. ¿Qué significa el énfasis en ese nombre que abre y cierra el libro y le da su título?

Una primera aproximación a esta pregunta podría estribar en la hipótesis siguiente: *El libro de Tamar* elabora un trabajo de duelo. Para retomar la terminología de los psicoanalistas Abraham y Torok, *El libro de Tamar* lleva a cabo un trabajo de *introyección*, esto es, lleva a reconocer que la pérdida afectó al yo y que para «tragar» esa pérdida, hay que aceptar que el yo no salió indemne, perdió

58 Tamara Kamenszain: *El libro de Tamar*. Buenos Aires: Eterna Cadencia 2018, p. 15.

59 Un mecanismo temporal similar rige la reedición de *El texto silencioso* (1983) que la autora incluye al final de sus *Historias de amor*. La relectura del ensayo de juventud modifica la percepción del ensayo más reciente: «agujerea las *Historias de amor* con muerte y con silencio» (Tamara Kamenszain: *Historias*, p. 12).

60 Tamara Kamenszain: *El libro*, p. 81.

algo de sí. De no ser así, pueden manifestarse síntomas de incorporación: guardar el objeto aparte, evitar todo proceso de cambio. ¿Cómo no pensar en ello al constatar que Kamenszain guardó durante quince años una página A4 en el fondo de un cajón sin querer ver en él una señal de algo que se parece al amor, sin poder leerlo «en clave amorosa»? Lo que el sujeto acepta perder en *El libro de Tamar* es precisamente la «historia de amor». Hay un comienzo nítido pero el final se desdibuja: ni final trágico (H. Libertella muere varios años después de la separación sin que ella sea responsable), ni final feliz (se separaron). Tampoco se perdió completamente el «afecto», la «amistad» o «cariño», palabras que se mencionan en el libro para hablar de las relaciones que siguieron uniendo a los ex esposos. La historia se desarma, Kamenszain no puede, como Kristeva, escribir una novela para expresar su «experiencia interior». ⁶¹ Lo que la indagación hermenéutica de la autora argentina termina realizando es la forma nueva de ser llamada. Tamar: es un nombre a medio camino entre lo más público (como su nombre quedó anotado oficialmente cuando nació) y lo más íntimo (la nota de Libertella). El amor entre ambos parece haber existido no como historia sino como enunciación:

[. . .] y me deslizaste un mensaje inesperado
 que esperó otros quince años
 para que ahora yo me decida
 a dejarme llamar Tamar.
 ¿A dejarme amar?
 [. . .] ⁶²

Los palíndromos y anagramas de Héctor tienen una virtud iniciática y casi terapéutica. Acoger ese nombre como un «presente» y responder con otro presente, el libro: este es el intercambio de dones que se despliega en *El libro de Tamar*. El presente del poema, engastado en este peculiar ejercicio de análisis poético autobiográfico, renuncia definitivamente a «armar una trama», ⁶³ pero sí abre una temporalidad diferente en la que Héctor Libertella puede volver a ser el «contemporáneo» de Tamara Kamenszain. ⁶⁴

⁶¹ Tamara Kamenszain: *El libro*, p. 39.

⁶² *Ibid.*, p. 36.

⁶³ Véanse el primer verso del poema de Libertella («Arma trama, Ama») y el título del tercer capítulo: «Arma trama».

⁶⁴ Kamenszain evoca el destino editorial de un texto de Libertella para Ludmer que esta publica póstumamente: «aparece como la última de las sucesivas capas que reconstruyen o rearmen una trama de amistad en la que Héctor, Josefina, yo o algunos otros nos vamos haciendo presentes» (Tamara Kamenszain: *El libro*, p. 72). Además la autora cita a Ludmer quien asevera: «En la memoria íntima-pública de la ciudad todos somos contemporáneos» (*Ibid.*, p. 73).

El abandono de la «trama» (otro anagrama de Tamar), o sea, la imposibilidad de contar la historia de amor en el poema sin desvirtuarla, ya nos estaba anunciada en el epígrafe del libro firmado por Mark Strand: «Fui tocado por mi propia soledad mientras leía sabiendo que lo que siento es a menudo la cruda y desafortunada forma de una historia que quizás nunca sea contada».⁶⁵ Este epígrafe formula la ecuación lograda por *El libro de Tamar*. Por un lado, el / la poeta siente la «desafortunada forma de una historia que quizás nunca sea contada»: la historia de amor es una forma que pugna inútilmente por plasmarse. Aparece para que la escritora pueda lograr «separarse de esta historia».⁶⁶ Por otro lado, este movimiento que busca concretarse abre una perspectiva incierta hacia el futuro, como marca de la carencia y del deseo. Pero tanto para Strand como para Kamenszain, el presente de la escritura es otro: «Fui tocado por mi propia soledad mientras leía». En otros términos, para ambos escritores, la lectura se convierte en acontecimiento y revelación. De la misma índole resultó ser la lectura postergada del poema de Libertella, rastro de un «sueño con la máxima cantidad de anagramas y combinaciones de tu nombre».⁶⁷ A la experiencia viva del amor, no le corresponde en el ámbito del poema «la historia de amor»: esta anularía la experiencia amorosa como «condición» de surgimiento de una verdad (en la perspectiva de Badiou). La dimensión de acontecimiento del amor se recoge más bien en un momento determinado de la *lectura*: aquí resulta sintomático que el texto se pueda leer como poema de amor cuando el duelo ha operado la separación de los amantes en el seno de una memoria apaciguada. De ahí que la lectura del poema como poema de amor sea inseparable de una dinámica anímica que el texto en prosa reconstruye, un texto escandido por poemas engastados en él como piedras preciosas.

Bibliografía

- Abraham, Nicolas y Maria Torok: *L'écorce et le noyau*. Paris: Flammarion 1996.
 Agustini, Delmira: *Los cálices vacíos*, ed. e intr. Rosa García Gutiérrez. Sevilla: Point de Lunettes 2013.
 Badiou, Alain: *Conditions*. Paris: Seuil 1992.
 Butler, Judith: *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*, trad. Jacqueline Cruz. Madrid: Cátedra 2001.

⁶⁵ Tamara Kamenszain: *El libro*, p. 9.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 84.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 11.

- Clifton, Brian: «Textual Frustration: The Sonnet and Gender Performance in «The Love Song of J. Alfred Prufrock»». In: *Journal of Modern Literature* 42, 1 (2018), p. 65–76.
- Demers, Jeanne: «Présentation. En liberté, la poétique». In: *La poétique de poète. Etudes françaises* 29, 3 (1993), p. 7–15. <https://id.erudit.org/iderudit/035924ar> [Consultado el 10 de mayo 2020].
- Eliot, T. S.: *La terre vaine et autres poèmes*, edición bilingüe, trad. P. Leyris. Paris: Seuil 2014.
- Fernández, Nancy: «Entrevista a Tamara Kamenszain». In: *Revista Iberoamericana* 261 (2017), p. 737–741.
- Genovese, Alicia: *La doble voz: Poetas argentinas contemporáneas*. Buenos Aires: Biblos 1998.
- Illouz, Eva: *El consumo de la utopía romántica. El amor y las contradicciones culturales del capitalismo*. Madrid/Buenos Aires: Katz 2009.
- Jullien, François: *De l'intime. Loin du bruyant Amour*. Paris: Grasset 2013.
- Kamenszain, Tamara: *Historias de amor (y otros ensayos sobre poesía)*. Buenos Aires: Paidós 2000.
- : *La novela de la poesía*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo 2012.
- : «Epílogo». In: R. Echavarrén, J. Kozer y J. Sefamí (eds.): *Medusario: Muestra de poesía latinoamericana*, p. 421–422. Santiago de Chile: Aerea 2016.
- : *El libro de Tamar*. Buenos Aires: Eterna Cadencia 2018.
- Kristeva, Julia: *Histoires d'amour*. Paris: Denoël 1985.
- León, Denise: «La mirada de Ruth. Fabulaciones del linaje en la poesía de Tamara Kamenszain». In: *Anales de Literatura Hispanoamericana* 38 (2009), p. 341–352.
- León, Fray Luis de: *De los nombres de Cristo*, ed. C. Cuevas. Madrid: Cátedra 1986.
- O'Connor, Mary E: «Parodie et histoire littéraire : lecture de *The Love Song of J. Alfred Prufrock* de T.S. Eliot». In: *Études littéraires* 19, 1 (1986), p. 125–138. <https://doi.org/10.7202/500745ar>.
- Perluffo, Ana: ««De todas las cabezas quiero tu cabeza»: figuraciones de la *femme fatale* en Delmira Agustini». In: *Chasqui* 34, 2 (2005), p. 131–144.
- Perlongher, Néstor: «Introducción a la poesía neobarroca cubana y rioplatense». In: *Revista Chilena de Literatura* 41 (1993), p. 47–57. <http://www.jstor.org/stable/40356678> [Consultado el 14 de mayo 2020].
- Puppo, María Lucía: «Crisis, deconstrucción y empatía: la semiosis del espacio urbano en la poesía argentina reciente». In: *Revista Chilena de Literatura* 77 (2010), p. 109–125.
- Teresa de Jesús, Santa: *Obras completas*, ed. Efrén de la Madre de Dios y Otger Steggink. Madrid: BAC 1986.
- Vasse, Denis: *L'autre du désir et le Dieu de la foi: lire aujourd'hui Thérèse d'Avila*. Paris: Seuil 1991.

**III Documentos (*artes poéticas* en prosa y otros
textos metapoéticos)**

Gabriela Mistral

Cómo escribo

Las mujeres no escribimos solemnemente como Buffon, que se ponía para el trance su chaqueta de mangas con encajes y se sentaba con toda solemnidad a su mesa de caoba.

Yo escribo sobre mis rodillas y la mesa escritorio nunca me sirvió de nada, ni en Chile, ni en París, ni en Lisboa.

Escribo de mañana o de noche, y la tarde no me ha dado nunca inspiración, sin que yo entienda la razón de su esterilidad o de su mala gana para mí. . .

Creo no haber hecho jamás un verso en cuarto cerrado ni en cuarto cuya ventana diese a un horrible muro de casa; siempre me afirmo en un pedazo de cielo, que Chile me dio azul y Europa me ha borroneado. Mejor se ponen mis humores si afirmo mis ojos viejos en una masa de árboles.

Mientras fui criatura estable de mi raza y mi país, escribí lo que veía o tenía muy inmediato, sobre la carne caliente del asunto. Desde que soy criatura vagabunda, desterrada voluntaria, parece que no escribo sino en medio de un vaho de fantasmas. La tierra de América y la gente mía, viva o muerta, se me han vuelto un cortejo melancólico pero muy fiel, que más que envolverme, me forra y me oprime y rara vez me deja ver el paisaje y la gente extranjeros. Escribo sin prisa, generalmente, y otras veces con una rapidez vertical de rodado de piedras en la Cordillera. Me irrita, en todo caso, pararme, y tengo siempre al lado, cuatro o seis lápices con punta porque soy bastante perezosa, y tengo el hábito regalón de que me den todo hecho, excepto los versos. . .

En el tiempo en que yo me peleaba con la lengua, exigiéndole intensidad, me solía oír, mientras escribía, un crujido de dientes bastante colérico el rechinar de la lija sobre el filo romo del idioma.

Ahora ya no me peleo con las palabras sino con otra cosa. . . He cobrado el disgusto y el desapego de mis poesías cuyo tono no es el mío por ser demasiado enfático. No me excuso sino aquellos poemas donde reconozco mi lengua hablada, eso que llama Don Miguel el vasco, la «lengua conversacional».

Corrijo bastante más de lo que la gente puede creer, leyendo unos versos que aún así se me quedan bárbaros. Salí de un laberinto de cerros y algo de ese nudo sin desatadura posible, queda en lo que hago, sea verso o sea prosa.

Escribir me suele alegrar; siempre me suaviza el ánimo y me regala un día ingenuo, tierno, infantil. Es la sensación de haber estado por unas horas en mi patria real, en mi costumbre, en mi suelto antojo, en mi libertad total.

Gabriela Mistral, Chile, 1889–1957

Me gusta escribir en cuarto pulcro, aunque soy persona harto desordenada. El orden parece regalarme *espacio*, y este apetito de espacio lo tienen mi vista y mi alma.

En algunas ocasiones he escrito siguiendo un ritmo recogido en un caño que iba por la calle lado a lado conmigo, o siguiendo los ruidos de la naturaleza, que todos ellos se me funden en una especie de canción de cuna.

Por otra parte, tengo aún la poesía anecdótica que tanto desprecian los poetas mozos.

La poesía me conforta los sentidos y eso que llaman el alma; pero la ajena mucho más que la mía. Ambas me hacen correr mejor la sangre; me defienden la infantilidad del carácter, me aniñan y me dan una especie de asepsia respecto del mundo.

La poesía es en mí, sencillamente, un rezago, un sedimento de la infancia sumergida. Aunque resulte amarga y dura, la poesía que hago me lava de los polvos del mundo y hasta de no sé qué vileza esencial parecida a lo que llamamos el pecado original, que llevo conmigo y que llevo con aflicción. Tal vez el pecado original no sea sino nuestra caída en la expresión racional y antirrítmica a la cual bajó el género humano y que más nos duele a las mujeres por el gozo que perdimos en la gracia de una lengua de intuición y de música que iba a ser la lengua del género humano.

Es todo cuanto sé decir de mí y no me pongáis vosotros a averiguar más. . .

[1938]

(Tomado de *Gabriela Mistral: En verso y prosa. Antología. Edición conmemorativa*, present. de Gonzalo Rojas, bibl. de Cedomil Goic. Madrid: Alfaguara/Real Academia Española. Asociación de Academias de la Lengua Española 2010)

Alfonsina Storni

Entre un par de maletas a medio abrir y la manecilla del reloj

Recién ayer de tarde tuve comunicación de que el señor Ministro de este nobilísimo país, que respeto particularmente, me invitaba a concurrir a este acto para hablar al lado de dos grandes poetisas amigas.

Quiero agradecer aquí tal deferencia y confesar que, el deseo de acercarme a ellas y cobijarme a la sombra de sus palabras, me animó a lanzarme hacia Montevideo sin tiempo para ordenar mis ideas y llamar al duendecillo de la inspiración que, cuanto más timbre se le toca, menos acude.

Mi presencia aquí quiere significar un homenaje a la uruguaya y la chilena; a Gabriela y Juana, y en ellas mi adhesión a la mujer escritora de América; mi fervor por su heroísmo cuya borra conozco y mi recuerdo inclinado para las mayores desaparecidas y las que, ausentes corporalmente en esta tribuna, están en ella por el valor magnífico de sus obras.

No entraré a tratar el tema de cómo me hice poetisa; entre mis maletas a medio abrir y la manecilla del reloj que apura, ordeno velozmente esta charla escrita. No: entrar en aquel tema significaría rever mi vida. Dejad que el muerto se quede solo, abrazado a su humedad subterránea; mi brazo no tiene fuerzas, en tal angostura de tiempo, para levantar el pesado cuerpo inerte.

Mejor será volar un poco con el vuelo ligero de los pájaros que dejé esta mañana en Colonia, cuyas aves, para mí desconocidas, logran hacer entreabrir los párpados exhaustos.

Poco importará aclarar si mi verso se coló por la rotura de las toxinas que tenía mi bisabuelo X o mi abuela R, o si Dios instaló en mí —como en todo artista— una sucursal suya de suburbio; o sí a la glandulilla interna Z, se le dio por armar una revolución en su maleta. El hecho es que, como en otros despierta tarde, y no por tal circunstancia menos acosadora, la afición por la palabra escrita se reveló en mí madrugante.

Van algunos recuerdos pintorescos al acaso.

Estoy en San Juan; tengo cuatro años; me veo colorada, redonda, chatilla y fea. Sentada en el umbral de mi casa, muevo los labios como leyendo un libro que tengo en la mano y espío con el rabo del ojo el efecto que causa en el transeúnte.

Unos primos me avergüenzan gritándome que tengo el libro al revés y corro a llorar detrás de una puerta.

Alfonsina Storni, Argentina, 1892–1938

A los seis, robo con premeditación y alevosía, el texto de lectura en que aprendí a leer. Mi madre está muy enferma en cama; mi padre perdido en sus vapores. Pido un peso nacional para comprar el libro. Nadie me hace caso. Reprimendas de la maestra. Mis compañeras van a la carrera en su aprendizaje. Me decido. A una cuadra de la escuela normal a la que concurre, hay una librería. Entro y pido: —El Nene—. El dependiente me lo entrega: entonces solicito otro libro cuyo nombre invento. Sorpresa. Le indico al vendedor que lo he visto en la trastienda. Entra a buscarlo y le grito. Allí le dejo el peso y salgo volando hacia la escuela. A la media hora las sombras negras, en el corredor, de la directora y de aquel, encogen mi corazoncillo. Niego; lloro; digo, que dejé el peso en el mostrador; recalco que había otros niños en el negocio. En mi casa nadie atiende reclamos y me quedo con lo pirateado.

Crezco como un animalito, sin vigilancia, bañándome en los canales sanjuaninos, trepándome a los membrillares, durmiendo con la cabeza entre pámpanos. A los siete años me aparezco en mi casa a las diez de la noche acompañada por la niñera de una casa amiga a donde voy después de mis clases y me instalo a cenar.

A los ocho, nueve y diez, miento desafortadamente: crímenes, incendios, robos, que no aparecen jamás en las noticias policiales. Soy una bomba cargada de noticias espeluznantes; vivo corrida por mis propios embustes; alquitranada en ellos; meto a mi familia en líos; invito a mis maestros a pasar las vacaciones en una quinta que no existe; trabo y destrabo; el aire se hace irrespirable; la propia exuberancia de mis mentiras me salva. En la raya de los 14 años, abandono.

A los doce escribo mi primer verso. Es de noche; mis familiares ausentes. Hablo en él de cementerios, de mi muerte. Lo doblo cuidadosamente y lo dejo debajo del velador para que mi madre lo lea antes de acostarse. El resultado es esencialmente doloroso: a la mañana siguiente tras una contestación mía levantisca unos coscorriones frenéticos pretenden enseñarme que la vida es dulce.

Desde entonces los bolsillos de mi delantal, los corpiños de mis enaguas, están llenos de papeluchos borroneados que se me van muriendo como migas de pan.

Desde esa edad hasta los quince, trabajo para vivir y ayudar a vivir. De los quince a los dieciocho, estudio de maestra y me recibo Dios sabe cómo. La cultura literaria que en la Normal absorbo para en Andrade, Echeverría, Campoamor. . .

A los diecinueve estoy encerrada en una oficina; me acuna una canción de teclas; las mamparas de madera se levantan como diques más allá de mí cabeza; barras de hielo refrigeran el aire a mis espaldas; el sol pasa por el techo pero no puedo verlo, bocanadas de asfalto caliente entran por los vanos y la campanilla del tranvía llama distante.

Clavada en mi sillón, al lado de un horrible aparato para imprimir discos dictando órdenes y correspondencia a la mecanógrafa, escribo mi primer libro de versos, un pésimo libro de versos. ¡Dios te libre, amigo mío, de *La inquietud del rosal!* . . . Pero lo escribí para no morir.

¿Era verdad lo que expresé más tarde, en mi tercer libro de versos, *Irremediablemente*, también malo, diciendo:

Pudiera ser que todo lo que en verso he sentido
No fuera más que aquello que nunca pudo ser,
No fuera más que algo vedado y reprimido
De familia en familia, de mujer en mujer.

Dicen que en los solares de mi gente, medido
Estaba todo aquello que se debía hacer;
Dicen que silenciosas las mujeres han sido
De mi casa materna. . . ¡Ah!, bien pudiera ser. . .

A veces, en mi madre, apuntaron antojos
De liberarse, pero se le subió a los ojos
Una honda amargura, y en silencio lloró.

Y todo esto mordiente, vencido, mutilado,
Todo esto que se hallaba en su alma encerrado,
Pienso que sin quererlo, lo he libertado yo.

¿Fue verdad, también lo que, en tiempos de mi libro *Ocre*, confesé, desconociendo la mayor parte de mi obra anterior?

Me faltaba un amor y ya lo tuve;
Una infamia también, y di con ella;
Un engaño, y lo hallé; la savia sube
A cupular mi vida en una bella
Rama cargada que pesarme siento,
Y empiezo a madurar: estate atento.

¿Mi poesía, era, pues, rebeldía, desacomodo, antigua voz trabada, sed de justicia, amor del amor enamorado, o una cajita de música que llevaba en la mano, y sonaba sola, cuando quería sin clave para herirla?

¿No es, por otra parte, el poeta, un fenómeno que en sí mismo ofrece pocas variantes, una antena sutilísima que recibe voces que le llegan no se sabe de dónde y que traduce no se sabe cómo?

Desde luego que interesa al vivo conocer cómo lo hirió la honda; sus rechazos; afinidades; los vientos perturbadores; tormentas; interferencias; los buenos

y malos obreros afinadores, retardadores o amplificadores que modificaron la transmisión.

Sabido es que el carácter individual y las circunstancias en que este se despliega son los reguladores de la obra de un escritor; pero entrar en tales meandros, respecto de la modestia mía, me es hoy materialmente imposible por falta, repito, de tiempo para escarbar y cepillar mis recuerdos e ideas.

La médula de esta charlilla pretende ser la lectura de cinco poemas que escribí en tierra uruguaya y su delgada historia.

Poesías breves, dispuestas en forma de soneto; una cuarteta inicial de exposición; la segunda, nudo; los tercetos, el desenlace. Pero de rima disonante. Antisonetos, me permití llamarlos en una colaboración que de otra serie del mismo talante publiqué hace poco en *La Nación* de Buenos Aires.

La denominación puede discutirse; o no tomarse en cuenta. Los iré leyendo por orden de alumbramiento:

El primero, «Barrancas del Plata en Colonia», es una impresión entre subjetiva y objetiva de aquel paisaje. Lo escribí la tarde de mi llegada a este país amigo. Salí del hotel un tanto triste a vagar por los caminos. Olor agudo a retama y boñiga. Distraída. De pronto observé los cardos de las laderas: en sus lámparas mortecinas empezaba a quemarse la tarde. Puntas de tragedia en mi garganta y el receptor abierto. En seguida pensé, los sapos están redoblando. Vi mi propia sombra muy alargada barrer las cicutas: la raíz del verso estaba apresada. Corrí a mi alojamiento a buscar un lápiz. El viento me llevó el sombrero. Cuando subí a la terraza, adonde daba mi habitación, cielo y río eran un solo desborde morado. Un pino los unía atravesándolo en eje. Y el verso dice:

Barrancas del Plata en Colonia

Redobles verdes de tambor los sapos
Y altos los candelabros mortecinos
de los cardos me escoltan con el agua
que un sol esmerilado carga al hombro.

El sol me dobla en una larga torre
que va conmigo por la tarde agreste,
y el paisaje se cae y se levanta
en la falda y el filo de las lomas.

Algo contarme quiere aquel hinojo
que me golpea la olvidada pierna
máquina de marchar que el viento empuja.

Y el cielo rompe dique de morados
que inundan agua y tierra; y sobrenada
la arboladura negra de los pinos.

Dos días después, a eso de las once de la noche, estaba en el jardín meciéndome en una hamaca de niños. Estrellas bajas y granadas. Luna amarillenta y bruñida. En el extremo del espigado árbol cantaba una cigarra. ¿Qué sentido tiene su canto?, pensé. Dispuse el oído: Llama —dije— está llamando a alguien. . . grillos. . . Tras esta idea: la cigarra está llamando a los grillos, el verso se precipitó en pendiente y la pluma corrió antecediendo casi al pensamiento. Me demoré en la palabra Orión. La dejé por conocida. No tiene título aún: Cigarra en noche de Luna. . . Mitin de grillos. . . Poemita para un niño imaginativo. . . o cualquier otro.

Atalayada, agita la matraca
de su voz, que traspasa el horizonte
del árbol, la cigarra, y llama a mitin
a los grillos en camas de rocío.

Sobre los tanques frescos de los sapos
los grillos mueven verdes batallones;
manda la capitana chilladora
y cercan los balcones de la luna.

Con peluca de nieve, la levita
de Orión abotonada, y muy azules,
una mano de azufre, otra de yeso,

La luna dobla el cuerpo saludando;
y los grillos levantan, bayonetas,
hacia su reina las agudas patas.

La antena dejó de funcionar: playa, caballos, nuevos rincones por descubrir. Pero hay una alameda hermosa que conduce del Real de San Carlos al balneario.

Gustaba discurrirla, enfundada en unos pantalones de pana de jardinero que se pusieron de moda últimamente. Me veía con ellos muy ridícula, pero el paso largo que el pantalón permite, calmaba mis recelos. Con mi bastón rústico, pues, por la senda de pinos sombrosa y perfumada. . . Acostarse allí debajo del árbol, la cabeza sobre el colchón de hojuelas doradas. . .

Sí. . . No. . . ¿Y el auto que pasa? . . . ¡Qué más da! Tirada por fin al pie del árbol, las piernas en libre juego, mirando el cielo cribado por las ramas.

Fulminante la sensación: yo trepé un día por un árbol y en su copa di chillidos. . . Nada más que esta idea. El verso no tuvo fuerzas para brotar. Lo abandoné. Una semana después un hecho cualquiera —poco importa— me apagó la tierna alegría salvaje conquistada a sol y agua. La antena sacudida captó la segunda estrofa. No sin dificultad construí los tercetos, tanto que el último tiene una variante:

Pie de árbol

No sé cuando. . . por una arboladura
 Como esta yo trepaba acelerando
 Y a cuatro manos descendía a tierra
 La lengua alegre de jugosos frutos.

Y vi una caballada por el aire
 De negra crin y a látigos de fuego
 Azuzar sus turbiones de tormenta;
 Y yo chillé con voz no articulada.

Y huía; y con los otros, apretados
 En un montón de bestias temerosas,
 Nos detuvimos quietos y encogidos. . .

Y sacudió la tierra el paso rudo
 De una mole animal que se metía
 En un túnel abierto en la espesura.

Y el mismo día, a la tarde, por la huella que abrió este verso, se deslizó otro. Venía de la playa, agitada, corriendo, echando pompas de jabón verbales según mi costumbre. Una persona para mí querida estaba sentada en la sala; me acerqué a hablarla, no contestó: hacía solitarios con una baraja; tenía la frente herida de un tajo ceñudo. Me senté a la ventana. Miré el cielo; vi muy lejos su fino azul con campos rosados; y, muy bajas, gruesas nubes que parecían dividirlo como lo está, en continentes y mates, el globo terráqueo; y debajo, pájaros oscuros que esmaltaban los parques azules; y sobre mi cabeza la línea sombría de los pinos. Miré al soslayo. La boca enemiga seguía apretada y dura. ¡Oh contraste entre cielo y boca! ¡Oh planos descendentes! Había escasa luz en el salón; tomé la pluma y sin ver nada tracé en gruesos caracteres el verso para poder leer luego mis propias palabras:

Planos en un crepúsculo

Primero había una gran tela azúrea
 de rosados dragones claveteada;
 muy alta y desde lejos avanzando,
 pero recién nacida y pudorosa.

Y más abajo, grises continentes
 de nubes, separaban los azules;
 y más abajo, pájaros oscuros
 bañábanse en los mares intermedios.

Y más abajo aún, ceñudo el bloque
 de milenarios pinos susurraba
 una canción primera de raíces.

Y estaban, más abajo todavía,
Prendidos a la tierra los humanos
rechinando los dientes y herrumbrosos.

¿Qué dulce, inesperada comunicación abrió los canales de la poesía que escribí anteanoche? Se dice que uno es poeta: pero observándose en el espejo se advierten los propios perfiles zoológicos. Hay una buena mandíbula, trituradora. No pasa nada. Unos ingleses comen con whisky; aquellos niños enfloran la trepadora de la risa. Se pide una lista. . . arroz a la valenciana. . . dorado a la manteca. . . etc. No pasa nada. La muela del tiempo come silenciosa. . . Pero, ¿quién ha entrado? Ni cómo se llama, ni qué hace, ni de dónde viene; tiene una piel quemada al oro; una mirada de pozo ardido. Ocupa la mesa de enfrente. Y la mano del poeta —de la poetisa en este caso— corta la corola de un laurel rosa. Nada todavía. La flor reposa entre los dedos. Pobrecilla, se muere sin quejarse. . . Nada todavía. Hay sin embargo una raya en la mano, una hendidura minúscula de la piel; la flor de laurel la sombrea: ¡he aquí el punto vulnerable! . . . El poeta come apenas, sube a su cuarto, deja la flor sobre la mesilla. No ha muerto aún: levanta un pétalo heroico. . . Y escribe mirándola:

Flor en una mano

También sedosos pétalos abrían;
y eran cinco. Crecido su rosado
entre los dedos reposaba blanda
casi dormida ya en el sueño fuerte.

Sombrea los canales diminutos
de la mano, sepulcro de sus horas;
y como un cuerno alzaba un petalillo
más allá de los otros resignados.

¡Cuán gemelos sus pálidos perfiles!
y esa, sin huesos, dócil a los vientos,
la cabeza entregada en los caminos.

y esta, unguada, presta a la rapiña,
con lacres de Satán, y aleccionada
en viejas artes negras sabedoras.

Dice para terminar que, a excepción de este último verso, los otros son un tanto diferentes a mi manera habitual. Ha bastado un color, un olor, un aletazo de viento distinto para que la transmisión se haya alterado un tanto.

Porque hace unos dos meses, desde la otra orilla del Plata, la mía, escribí una impresión de este río de acento muy distinto al de la primera poesía que acabo de leer: me parece de algún interés establecer la comparación; he aquí el verso:

Río de la Plata en arena pálido

¿De qué desierto antiguo eres memoria,
que tienes sed y en agua te consumes,
y alzas el cuerpo muerto hacia el espacio
como si tu agua fuera la del cielo?

Porque quieres volar y más se agitan
las olas de las nubes que tu suave
yacer tejiendo vagos cuerpos de humo
que se repiten hasta hacerse azules.

Por llanuras de arena viene a veces
sin hacer ruido un carro trasmarino
y te abre el pecho que se entrega blando.

Jamás lo escupes de tu dócil boca:
llamas al cielo y su lunada lluvia
cubre de paz la huella ya cerrada.

Bien. Cierro. Y ahora, gracias Gabriela, gracias Juana, por existir sobre la tierra y respirar a mi lado.

Si pudiera ensancharía nuestras seis manos unidas en un círculo que partiendo del Atlántico ensartara la Cordillera y enfilara la Pampa.

Ancho es el mundo y en él todos caben; y el que, pueblo o individuo, traiga el mensaje más alto, lo supremo se lo acrecienta.

[1938]

(Tomado de Alfonsina Storni: *Urbanas y modernas. Crónicas periodísticas de Alfonsina Storni*, coord. de Mariela Méndez, Graciela Queirolo y Alicia Salomone; pról. de Berta García Faet. Valencia: Barlin Libros 2019)

Fina García Marruz

Hablar de la poesía

Lo primero fue descubrir una oquedad: algo faltaba, sencillamente. Pero, de pronto, todo podía dar un giro, y las cosas, sin abandonar su sitio, empezaban ya a estar en otro. La poesía no estaba para mí en lo nuevo desconocido sino en una dimensión nueva de lo conocido, o acaso, en una dimensión desconocida de lo evidente. Entonces trataba de reconstruir, a partir de aquella oquedad, el trasluz entrevisto, anunciador. Relámpago del todo en lo fragmentario, aparecía y cerraba de pronto, como el relámpago.

Los espacios y vacíos del verso reflejaban bien aquel vacío, aquella irrupción. Un libro de verdadera poesía detenía el encantamiento. Salvo en aquellos instantes felices de sus súbitas visitas, la belleza misma parecía tener como una limitación. El mar que tenía delante de los ojos era sólo aquel mar. En el misterioso deseo, en la nostalgia imprecisa, sentía una mayor intensidad de presencia. El mar en un verso de Keats se acercaba más a aquel mar total, bramador como el deseo o la esperanza. Estaba a la vez cerca y lejos, dejando oír su «viejo son oscuro» y estallando allá donde la espuma, elevándose contra las rocas, rompía a cantar como el coro de las ninfas. La poesía para mí, la viviente y la escrita, eran una sola, estaba allí donde se reunían los tres tiempos de la presencia, la nostalgia y el deseo, sobrepasándolos, encendiendo no se qué sed.

Más que en lo que tenía delante de los ojos encontraba en la memoria ese poder mayor de detener lo sucesivo, tocarlo en el hombro y hacerle volver el rostro. Recuerdo que una calle a la salida del colegio, una calle lateral que daba al mar, con un gran árbol añoso en su centro, que yo veía a diario con indiferencia, me produjo una vez, al sobrevenirme de pronto su memoria, como una sensación de bienaventuranza. En su nostalgia no había deseo de retorno al pasado sino como una promesa desconocida: el deseo era como un desapego más bien y la sensación de presencia mucho más intensa que cuando lo tuve todo realmente delante de los ojos. Como Cristo a los discípulos de Enmaus, cierta revelación de lo real sólo me ha sido reconocible a precio de desaparecer.

No puedo decir que fuera aquel un paraje especialmente bello. Nunca he sentido la belleza como una cualidad que puedan tener o no tener las cosas sino como su esencia constante sosteniéndolas, que puede revelársenos o no. Por esto la poesía y «lo poético» me parecen en realidad cosas antitéticas. Lo que encuentro «poético» está ya limitado por mi particular elección o propósito embellecedor. Es

Fina García Marruz, Cuba, 1923

algo demasiado excluyente, caprichoso, temperamental. La belleza, o lo es todo, o sería la misma cosa que la injusticia.

Ahora siento menos que en la adolescencia ese imperio de la memoria y el deseo. El hoy humilde me parece el verdadero alimento. Pan nuestro de cada día, no lo excepcional, sino lo diario que no cansa, ni estraga, y que sustenta. Vivir en esa especie de disparadero del proyecto incesante, menudo o magro, escamotea muchas veces su maná precioso sosteniéndonos. Que ningún acto que realicemos en el día, ni aún el más modesto, sea mecánico. Que podamos tender la cama con la misma inspiración con que antes se iba a ver la caída del crepúsculo. La mujer que cose un roto, la que enciende el fuego, la que barre el polvo, contribuye también al orden del mundo, a la caridad más misteriosa: sirve a la luz. Esto no excluye otros órdenes y otras órdenes de más vasto alcance. Se trata de rescatarlo todo, no sólo lo que no poseemos aún sino lo que poseíamos sin darnos cuenta. Se trata también del servicio misterioso.

No se debiera tener «una» poética. En la poética personal debieran entrar todas las otras poéticas posibles. Que el sinsonte y «el divino doctor» no se recelen mutuamente. Que el arte directo no excluya el viejo preciosismo. La naturaleza crea el ala para el vuelo pero, después, la decora. El realismo verdadero debiera abarcar el sueño y el no-sueño, lo que tiene un fin y lo que no tiene ninguno, el cacharro doméstico y la Vía Láctea. Ningún otro realismo que el de la misericordia.

El bromista Cocteau dijo una de las cosas más lúcidas que se han dicho de la poesía: yo sé que la poesía sirve para algo, lo que pasa es que no sé para qué. Algunos ven a Cocteau como un payaso, pero a ellos les recordamos lo serios que son los payasos y cómo, tantas veces, han sido los bufones los únicos que le dijeron la verdad al rey.

En todo verdadero poema hay un elemento que escapa a su creador mismo. Señalar fines a la poesía, no importa su bondad intrínseca, es pretender conocer de antemano los límites y contenidos de ese impulso necesariamente oscuro en su raíz, es ignorar las exigencias de ese organismo tan delicado como desconocido cuya potencia de visión, profecía o conocimiento es tanto mayor cuanto menos pueda ser manejado por una voluntad siempre menos sabia que él. El fin no opera en la poesía, como en cualquier otra creación viviente, al modo como opera en una máquina, que sólo tiene la materia que necesita para lograr su objetivo. Una creación viviente no es nunca el resultado de sus elementos formadores sino ese espacio a que se adiciona un número desconocido. Señalar fines a la poesía, por elevados que estos sean, es no comprender que el poeta ha de vivir dentro de ella como dentro de algo que lo excede y no que él maneja a su gusto, de modo que se puede decir que la poesía vive menos dentro de él que él dentro de la poesía, como creyó la vieja teología que no era el alma la que estaba dentro del cuerpo sino el cuerpo dentro del alma. Es porque la poesía no es otra cosa

que el secreto de la vida, por lo que siempre escapará a la noción de fin visible. El fin no es en ella, como en la máquina, el instante último de su movimiento, sino una instancia superior que le es paralela, acechando, juzgando, ennobleciendo, transparentando lo invisible.

Nadie entienda con esto que defendemos el desacreditado «arte por el arte», como si algo pudiera constituirse en fin en sí mismo sin negar la esencia de la caridad. Debiera cesar la envejecida polémica de arte puro y arte comprometido. Ni arte «puro» ni arte «para». Sólo la mala intención puede confundir el respeto hacia aquellos cuyos fines nos son desconocidos con la ininteresante pelea entre lo mecánico y la intrascendencia. La prosa, decía Brull, se hace con lo que conocemos; la poesía, con lo que desconocemos. Imagino la poesía como la súbita captación de aquello que seguiría existiendo aún cuando yo no lo viese.

Poeta es ese extraño cazador que sólo da en el blanco cuando el pájaro salta, libre. Poesía en incorporar, no en destruir, tener la sospecha de que aquel que no es como nosotros tiene quizás un secreto de nuestro hombre.

¡Si pudiéramos hablar de la poesía del mismo modo como ella calla su esencia sin proclamación! Todo poeta siente, al trabajar, que sus palabras son moldeadas por un vacío que las esculpe, por un silencio que se retira y a la vez conduce el hilo del canto, y toda su impotencia y toda su fuerza consiste en la necesidad de desalojar a ese único huésped necesario. El silencio es en la poesía, como en la naturaleza, un medio de expresión. La poesía vive de silencios, y lo más importante, quizás, es ese momento en que el pulso se detiene y va a la otra línea de abajo. La prosa sigue siempre, no necesita de esa detención, en la que se encuentra sólo lo que se rompe. Poesía palabrera no es poesía. Cintio me recuerda siempre que la poesía no es decirlo todo sino decir la mitad, o más bien, sugerir una totalidad a través de un límite. Cierta arte ambicioso que quiere alcanzar lo ilímite de primera mano me produce siempre un efecto empequeñecedor. Denme el conocimiento de un límite y la más simple frase melódica me puede llevar de la mano a lo insondable.

En lo humano, he sentido siempre la poesía en aquellos raros seres capaces de darnos alegría, que no son siempre, necesariamente, los más alegres. Aún la existencia más dichosa es tan trágica que la alegría me ha parecido siempre lo más conmovedor, porque quien nos la da también es un mendigo. Adoro esa bondad involuntaria, capaz de sonreír en la miseria, esa humildad desgarradora de la alegría. El hogar en que conviven, el sitio por donde pasan seres así quedan llenos de inspiración permanente. Un rayo sólo de esa luz y el mal retrocede como ante un escudo.

Chaplin cuenta en su *Autobiografía* cómo su madre alegraba el oscuro sótano de la calle Oakley en que vivían comprando narcisos con los pocos peniques que cobraban o poniéndose sus trajes viejos de actriz de teatro para hacer imitaciones

burlescas de los actores que vio trabajar en su juventud, y nos cuenta que la tarde en que estando él convaleciente de fiebres, empezó su madre a leerle los relatos evangélicos, ya entre dos luces, deteniéndose sólo para encender la lámpara, encendió también en él la luz más benigna que jamás conociera el mundo, la que diera a la luz todas las grandes obras del teatro y de la poesía: el amor, la compasión, la humanidad.

¿Quién sabe de qué fuente modesta e inatendida saca el hombre para siempre su decisiva elección del bien o del mal, el interés que preside el menor descubrimiento científico o su ulterior sentido de la belleza? ¡Qué alta pedagogía la que respetase el tiempo libre, no programado, el único quizás, en que se aprenden las cosas que no se aprenden!

El mismo Chaplin cuenta del Londres de su niñez, de sus viajes sentado en el ómnibus de caballos, junto a su madre, intentando alcanzar al paso los árboles llenos de lila; de los billetes naranja, azul y verde que cubrían el pavimento en las paredes de los ómnibus y tranvías; de los domingos melancólicos; de las rubicundas floristas en las esquinas del puente de Wertminster que hacían ramitos para la solapa «manipulando con sus hábiles dedos el papel de plata y el tembloroso helecho»; de los «materiales vaporcitos de un penique» que bajaban sus chimeñas al deslizarse bajo el puente. Y concluye: «Creo que mi alma nació de estas cosas triviales». ¿Qué poeta no podría decir otro tanto?

Hay una luz normal de la vida que escapa a toda sublimación y que sin embargo es la más sustentadora. No se podría oír todas las mañanas la magnífica aria de Tristán e Isolda, y el humilde sinsonte no nos cansa jamás. Sólo un genio podría haber escrito Tristán, pero sólo un dios podría haber creado la yerba o enseñado el pan nuestro.

Si lo triste enriquece, contribuye también a la alegría. Lo que más nos importa, en las cosas y sobre todo en las personas, no son sus ideas, no son sus propósitos, por elevados que estos sean, sino su esencia misma, lo que emana de ellas involuntariamente, como el olor de la resina del tronco. Un enteco maestro, un puritano, puede hacer aborrecible la moral a un niño y un payaso en cambio despertar su sentido del humor, de la compasión, de la simpatía, de la benevolencia. Se reza involuntariamente porque estas cosas no desaparezcan del mundo.

La literatura, el teatro, la novela, han contribuido muchas veces a hacer atractivos el error, el crimen, el absurdo, la profunda necesidad de transgresión que habita en todo hombre. Sólo la poesía tiene el secreto de la fidelidad al ser y saber atravesar las lindes sin destruirlas, como la luz al cristal. La moral está mucho más desacreditada, todo su vocabulario resulta inservible. «Honorable», «honesto», sugieren en el joven imágenes de doblez, limitación o hipocresía manifiesta. Aún la palabra «bueno» resulta débil, cuando debiera ser una palabra deslumbrante. Las realidades opuestas tienen un vocabulario menos deformado y una literatura

sin duda superior que no es raro que resulte desgraciadamente más atractiva. La infidelidad humana tiene su Tristán e Isolda y la divina su parábola del hijo pródigo. Nada semejante cuenta la obediencia y todas esas realidades que tienen quizás un nombre mucho más bello que el que nos enseñaron, pero que toda la poesía del mundo parece insuficiente para expresar. La poesía debiera crear, de hecho está tratando de crear siempre, ese otro lenguaje. Menos importante que hacer de ese lenguaje un lenguaje excepcional o un lenguaje común (cansa ese juego fatal y al parecer necesario de las «reacciones a») es que ambos recuerdan lo que debió haber sido el lenguaje natural del hombre. Las mismas palabras «grande», «superior», «excepcional», revelan un vocabulario de enanos, y cualquiera que sea nuestra personal incredulidad acerca de una caída teológica, de un cataclismo inmemorial, bastarían algunas grietas del idioma o (sin llegar siquiera a la conducta) de la simple hermosura del rostro humano, para revelarlo. Al joven literato que se siente más allá de ciertas envejecidas categorías por un desdén, en buena parte legítimo, hacia la hipocresía que ocultan, recordaríamos que si al cortar la cizaña, cortan también el trigo, no quedará más que el hambre sobre la tierra.

El hecho de que la poesía no sea de ninguna manera un reino autónomo, «por encima» de la moral, etcétera, y que el esteticismo a lo Wilde resulte hoy más anacrónico que peligroso o más desolado que cínico, no debiera llevar a una tosca programación, hecha en el seno del poema mismo, en que la nobleza o veracidad de la «tesis» excuse de darle un tratamiento más hondo, más iluminador de las verdaderas relaciones, acaso más misteriosas, de la moral y la poesía. Cuando Keats cree leer en la urna griega «Beauty is truth; truth beauty» nos hace sentir con menos fuerza la verdad y belleza de este misterio primigenio que cuando hace decir en sus versos a un tordo: «Nada sé, y sin embargo, la tarde me escucha».

Ni los apartados «poetas malditos» del XIX, ni los «comprometidos» moralistas de hoy nos dejan solo sus propias malas o buenas intenciones: la poesía las atraviesa siempre, más allá, o más acá, de lo que el poeta piensa o decide: ella intenta y logra (o no) otra aventura, y con sus mismas palabras, cuenta otro cuento: ella tiene su propia manera de servir. La poesía no es el reino del «deber ser» sino del ser, de aquí que toda programación, todo propósito, moral o inmoral, rebaje el arte, le dé una cierta limitación. El moralizador, ese solista, olvida que conmovió, como dijera Martí, es moralizar. La poesía quizás sea la moral verdadera, como que es la más antigua, la que de hecho siempre nos ha educado y mejorado sin pretenderlo, como el hijo es educado y mejorado por la madre no a través de lo que ella le dice sino de lo que no le dice, y él siente, rodeándolo como un manto. Es esa poesía invisible la que lo sustenta todo: la acción más pura y la más pura contemplación. Su fuente no se sabe: la bondad primera, una voz, un

rostro, algo que, quizás, hemos olvidado. La Naturaleza es fuente de inspiración moral permanente. Todos estamos influidos, sin notarlo, por la belleza natural que nos rodea, las luces que se hunden, las albas que vuelven.

Todo poeta sabe que los poetas son los otros, los que no escriben versos, y no sólo los servidores magnos (como recordaba el poeta Barnett) sino aún los más humildes, la hermana que cose en la habitación de al lado, la bocanada fresca que entra cada mañana cuando abrimos la puerta, el canario en el balcón. Una mujer que se sabe bella, ya lo es menos. Del mismo modo, nadie podría «sentirse» poeta sino por ese único punto en que deja de serlo, y quizás sólo hemos sido verdaderamente poetas en los raros instantes en que no nos dimos cuenta de ello.

Pensé iniciar estas palabras diciendo que yo no sé lo que es la poesía. Pero después de la famosa frase del más sabio de los hombres me temo que esta sea una declaración demasiado arrogante. A mis diecisiete años yo sabía muchísimas cosas más acerca de la poesía. Como cualquier joven ignorante, lo sabía, naturalmente, todo. Recuerdo que escribí un tratado de unas cuarenta páginas del que ahora hubiera podido valerme si no fuera porque un pobre hombre, aprovechando mi previsible distracción, me robó la bolsa que contenía el voluminoso trabajo que sólo pude reconstruir después en parte. Por desdicha mía y suya, en la bolsa tenía sólo cinco centavos. Siempre compadecí a aquel ladrón que creyó encontrar algo con qué aliviar su miseria y sólo halló una arrogante disertación sobre la poesía. Con qué aborrecimiento tiraría mis papeles a un rincón! Poesía sería para él un plato de sopa bien caliente, un colchón nuevo, un abrigo. Muchas veces imaginé el miserable cuartín en que debió haber abierto su desolado tesoro y me sentí maldecida por aquel desconocido que esperaba, sin duda, otra cosa mejor. Poder reparar de una vez por todas ese error, no defraudar de nuevo esa esperanza, siento que es lo único que nos daría a todos el derecho para volver a hablar de la poesía.

(In: Fina García Marruz: *Hablar de la poesía*.
La Habana: Letras Cubanas 1986)

Blanca Varela

Del orden de las cosas

A Octavio Paz

Hasta la desesperación requiere un cierto orden. Si pongo un número contra un muro y lo ametrallo soy un individuo responsable. Le he quitado un elemento peligroso a la realidad. No me queda entonces sino asumir lo que queda: el mundo con un número menos.

El orden en materia de creación no es diferente. Hay diversas posturas para encarar este problema, pero todas a la larga se equivalen. Me acuesto en una cama o en el campo, al aire libre. Miro hacia arriba y ya está la máquina funcionando. Un gran ideal o una pequeña intuición van pendiente abajo. Su única misión es conseguir llenar el cielo natural o el falso.

Primero se verán sombras y, con suerte, uno que otro destello; presentimiento de luz, para llamarlo con mayor propiedad. El color es ya asunto de perseverancia y de conocimiento del oficio.

Poner en marcha una nebulosa no es difícil, lo hace hasta un niño. El problema está en que no se escape, en que entre nuevamente en el campo al primer pitazo.

Hay quienes logran en un momento dado ponerlo todo allá arriba o aquí abajo, pero ¿pueden conservarlo allí? Ese es el problema.

Hay que saber perder con orden. Ése es el primer paso. El abc. Se habrá logrado una postura sólida. Piernas arriba o piernas abajo, lo importante, repito, es que sea sólida, permanente.

Volviendo a la desesperación: una desesperación auténtica no se consigue de la noche a la mañana. Hay quienes necesitan toda una vida para obtenerla. No hablemos de esa pequeña desesperación que se enciende y apaga como una luciérnaga. Basta una luz más fuerte, un ruido, un golpe de viento, para que retroceda y se desvanezca.

Y ya con esto hemos avanzado algo. Hemos aprendido a perder conservando una postura sólida y creemos en la eficacia de una desesperación permanente.

Recomencemos: estamos acostados bocarriba (en realidad la posición perfecta para crear es la de un ahogado semienterrado en la arena). Llamemos cielo a la nada, esa nada que ya hemos conseguido situar. Pongamos allí la primera mancha. Contemplémosla fijamente. Un pestañeo puede ser fatal. Este es un acto

Blanca Varela, Perú, 1926–2009

intencional y directo, no cabe la duda. Si logramos hacer girar la mancha convirtiéndola en un punto móvil el contacto estará hecho. Repetimos: desesperación, asunción del fracaso y fe. Este último elemento es nuevo y definitivo.

Llaman a la puerta. No importa. No perdamos las esperanzas. Es cierto que se borró el primer grumo, se apagó la luz de arriba. Pero se debe contestar, desesperadamente, conservando la posición correcta (bocarrriba, etc.) y llenos de fe: ¿quién es?

Con seguridad el intruso se habrá marchado sin esperar nuestra voz. Así es siempre. No nos queda sino volver a empezar en el orden señalado.

(De Blanca Varela: *Luz de día*, 1960–1963)

Susana Thénon

Notas sobre la poesía

12-VI-1967

Poema es la sustancia formada por excelencia. Es lenguaje intencionado que se hinca en la masa compacta de lo que es. «Hacer poesía» es hacer. Y «Hacer», en este caso, significa conformar lo que es (lo ya dado) hasta volverlo inalcanzable por otra vía que no sea la del poema. «Lo que es» («lo ya dado») es todo: el poema «es» por medio de sí mismo. Pero ¿no salta al mismo tiempo, no transgrede y subvierte órdenes y desórdenes sucesivos? ¿No es reversible al mismo tiempo? Hablo del poema: de un poema al que tendemos oscuramente, en cada instante de creación. Simultáneo y sucesivo, circular, progresivo, entero, el poema que persigo es un extraño para el tiempo. Puedo nombrar el tiempo. Puedo también hacerlo huésped del poema. Pero sé bien que el tiempo se asfixiará. El poema, hijo del puro azar, ignora esa y otras categorías. Para vivir, excluye. Es esta propiedad «exclusiva» la que vuelve difícil hablar de él.

13-VI-1967

El poema nace en la zona de silencio que hay en el corazón de las palabras. Y es en este silencio circuido de nociones donde adquiere su «ser en libertad», así como un cuerpo desplaza al aire, aunque esté sumerso en él. No es solo que el poema se sirva de palabras: las llena a su vez, les infunde latido y existencia. Hay palabras que no son ya las mismas, desde que el cuerpo de un poema las nutre.

Sustancia de sí mismo, forma de sí mismo: el poema es un claro soliloquio, una medida que desborda su propio ser.

Al poema le incumbe todo, aun la tierra más ingrata, la prueba más dura. De su confrontación consigo mismo no está ausente la guerra con lo ajeno.

Todo y nada están ahí para ser dichos. El poema es el puente que une dos extremos ignorados. Pero es también esos extremos. El poema es una venturosa incursión por lo ignorado.

No hay mayor ni más alto instante que el del viaje solitario de un poema a través de un hombre.

Susana Thénon, Argentina, 1935–1991

25/26-VI-1967

Hacer florecer un estímulo, hacer que nos sirva, para después abandonarlo a su propia vida. Así concibo, más o menos, la creación, aunque no puedo (ni deseo) hablar de «métodos». Decir que en rigor los únicos servidores somos nosotros, aunque la apariencia se empeñe en demostrar lo contrario. Creemos que el poema es nuestro medio de expresión. Yo me convengo cada vez más de que es todo lo contrario. La relación «poeta-poema» es tan parcial como la relación «poema-lector». Lo que damos, en rigor, es el árbol entero —aun difuso y mal terminado—. Pero solo esa hoja vemos, a ella sola dedicamos nuestros cuidados. Para el lector brillará otro elemento no previsto: una raíz, una rama. El Poema total sería entonces un resultado de sumas infinitas, de confrontaciones, contradicciones y memorias, de recuperaciones y pérdidas, de olvido, muerte y ser: (sería como un dios) algo inmortal nacido de criaturas mortales.

13-VII-1967

¿Dónde hemos llegado? Me pregunto si es verdadera la necesidad de un lenguaje anárquico, incoherente y nebuloso. Creo en un lenguaje neto que se abre paso en la maraña de nuestra sustancia «actual», infectada de confusión. La realidad alienante no debe interponerse en el abrazo del lenguaje con el ser. Esta responsabilidad me pesa como un remordimiento.

4-IV-1968

Die Wahrheit ändert sich. (La verdad cambia)

Nuevos poemas. Es decir, nuevas responsabilidades. Ahora, por fin: libertad de andar. Las teorías vendrán, sin duda. Pero ya entonces haré otras cosas, o nada. Nunca teoría y práctica simultáneas en poesía. Al menos hasta ahora. Para mi propio recuerdo anoto: este año empecé mis *distancias*.

[1967-1968]

(In: Ana María Berrenechea: «La documentación marginal para *distancias* de Susana Thénon». In: *Filología* 1-2, 1994)

Elvira Hernández

Arte poética

Tantear, tectar, quizás como un bardo antiguo o una machi en trance que vienen tocando por miles de años algo que pareciera seguir estando ante nuestros ojos.

Escribir poesía no es una actividad natural y tranquila aún cuando escribir lo sea. Ni siquiera es una actividad en el sentido de lograrse como proyecto de valor para el mercado. Inconsumible, hija de su tiempo, su imperativo es alejarse de su época. Exigencia de la que se desearía escapar, la poesía es para quien escribe estas líneas, un estar cautiva que compromete no sólo a la mano sino a todo el cuerpo al sometimiento de las palabras, a la aceptación de «el más terrible de los bienes». Entonces, no se puede pensar, ante un vínculo tan íntimo, que el aprendizaje de técnicas poéticas pueden encaminarnos a tocar fondo, fibra humana, sentido, sinsentido, o ese mismo fondo de no se sabe qué. Es la extrañeza de las palabras y de lo que vivimos, su irrupción desconocida, ese preguntar que nos ata. Porque al final no puedo ser yo frente a las palabras aunque alguna vez haya pretendido ponerle puntos a las íes; son sólo ellas y mi sombra.

Tan sólo sospechosa de hacer poesía en momentos de gran ruido. Sospechosa de estar aquí y en verdad no estarlo (¿qué puedo decir de la proximidad?) y de cargar varios nombres. Porque se está en la calle, en el mundo, en la cotidianidad como cualquiera y de pronto, cuando la hora repica, hay que retirarse como una cenicienta a la soledad intemporal, al escenario que la poesía exige: esa terrible duplicidad.

(In: *Veinticinco años de poesía chilena (1970–1995)*, compil. de Lila Calderón, Teresa Calderón, Tomás Harris. Santiago de Chile: FCE 1996)

Elvira Hernández, Chile, 1951

Noni Benegas

Escribir

¿Cómo va a estar en estado de escritura todo el día?

Está sentada, con una pierna recogida sobre la otra. Eso no sirve para soñar o ver. Ver como revelación, sólo ve en la vigilia, con los ojos cerrados, horizontal. A esa hora indefinida de la madrugada, entre la noche y el día. Todo está dispuesto, entonces, para el recorrido. Y aparecen, una estación tras otra, las diversas situaciones de las que fue testigo. O de las que es ahora, entendiendo lo que vio.

De pie, fracasa.

No sabe escribir. Cree que escribir supone una libertad anterior a la escritura que hace que esta flote y vuele como un alma en vilo. Libre.

Ve a su alrededor la vida y la entiende: deletrea la vida que ve, pero no la consigna.

Es un papel en estado de pasta, de magma blanco antes de convertirse en papel.

Es esa pasta. Allí deletrea, como quien mastica sin dientes y no traga ni come, ni digiere o aprovecha.

Encía y pasta. Pero no es así, es mucho menos real.

De repente cruza una imagen que no llega a ser tal, apenas un vaciado de algo que intuye, y allí ve. Entiende, de golpe, una situación. Le parece comprender, y todo encaja, entonces. Piensa que debería escribirlo, consignar eso que vio en un relámpago. Lo que hay detrás de los actos, inasible. Y el mundo se ordenaría.

No tolera que se diga que lo escrito muestra algo. Y se saquen conclusiones extrapolables. Que se detecte el conflicto y se lo vista: «entre tal y tal», con ropajes sustantivos.

No sabe narrar, crear un personaje. Y de ahí otro y otro hasta demostrar que tal se enreda con cual y constituyen jirones de un avío, que esconde cuando se apagan las luces en el patio de butacas.

Es ordenada. A medida que despierta se ordena más. Para ordenar borra, omite.

Se detiene en la puntuación, pero cada vez quedan menos palabras. Menos verbos que conjugar. Escueta, se alza. Es breve; no abunda, ni sobra. Todo apunta a la ausencia. Una ausencia limpia, inodora, sobria. De ese modo se apresta. No es ni siquiera un signo de interrogación, o algo entre paréntesis.

El de admiración hace lejos se apeó. Un entreguiones, quizás. Y así encaja.

Noni Benegas, Argentina, 1951

Teme que su escritura no se haga nunca en un lugar propio o definido para tal propósito, sino en un lugar perverso que desvía de su uso para darle el suyo.

Un lugar robado.

De ese bloque tampoco ella puede sacar nada. Está cuajado y se mueve con sus ojos cuando inclina la cabeza o la alza. ¿Quién rompería esa laja? Es como su identidad ahora. Ese bloque imposible de partir que ni estalla ni se quiebra, pero condiciona cada plano, cada imagen que ve.

Se rompe. Hace un escándalo, pierde conciencia y logra una fisura. Fluido, todo se vuelve comprensible. Desecha está viva y puede trabajar.

(De Noni Benegas: *Fragmentos de un diario desconocido*. Ferrol: Esquíu/Fundación Caixa Galicia, 2004)

Reina María Rodríguez

Prendida con alfileres

...*Qué necesidad de alfileres tenía esa mujer...*

V. Woolf

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 un vestido sobre un cuerpo deforme. 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 gravedad, 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 que embarajar los pechos, la masa contrahecha, la sustancia.

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 oficio de contener un lenguaje, de merodear a través del sonido frufú de una tela que se estampa en la carne. ¿Qué hacemos sino ensartar? ¿Volver y volver sobre las puntadas de un largo hilván que mientras más pasa el tiempo se zafa, y se zafa? 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. 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.

Con el paso del tiempo siento que cada frase está viva en algún lugar de esos retazos cuyos hilos plateados formaban flores, pájaros, zorros que durante la noche se convertían en arabescos terribles con historias y personajes que salían a deambular. Porque seguir siendo aquella niña o niño cuyo amasijo de vanidades en la tela cobraría forma algún día, es el empeño de cada poeta.

Reina María Rodríguez, Cuba, 1952

Si les digo que sigo creyendo en ese oficio «de culo y mano» como lo llamaba mi madre, entonces, no les miento. El oficio de percibir que ella me enseñó sin querer es el más caro, el más lujoso. La tela que se exprime también muere, el brocado se enrarece, y al final queda un color desvaído, no el firme amarillo de los frailejones.

Agradezco a las clientas de mi madre servir de modelos con sus vestidos usados en las fiestas que no tuve. Agradezco a los modelos ilustres que nos vigilan desde esa larga, interminable pasarela: a Pessoa, a Marina, a Djuna, a Silvia, a Olson, a Kavafis, a Virginia, a Michaux, a Carrera, a Anne Sexton, a Kózer, a tantos otros, las maneras de un sentir: esa razón de entrar a la locura y, a la vez, de no entrar nunca; esa costura doble de las candelillas cruzándose y descruzándose sobre un tejido muerto, pero vivo. Capas y capas de «tul» de una cultura que no se pueden reprimir, una sobre otra, alternando la simulación de un vuelo para un baile entre todos. Agradezcamos la doble vida que nos dieron atada a un cojín *fucsia* donde recostar la cabeza cansada. En el cojín hay un paisaje para cada cual, único.

(De Reina María Rodríguez: *El libro de las clientas*.
La Habana: Letras Cubanas 2005)

Verónica Zondek

Arte poética

La palabra, por ser objeto de uso cotidiano, debe a veces retorcerse para encontrar la forma en que vuelva a cargarse de significado. De ahí nace su condición de «artificio», que no es más que la posibilidad renovada de volver a ver. Poesía es la palabra extrañada de su hábitat natural para hacerla decir. La palabra poética tensa una realidad no cuestionada. Es conflicto y deseo. Hay una voluntad en la palabra poética que nace de una pasión por conocer más, ver más, sentir más. Es vivir al filo de. . . siempre cerca del abismo. Es por eso que la escritura poética produce en su proceso un estado de exaltación de los sentidos a la cual se le da forma después, cuando la distancia permite la estructuración estética. Ese momento único y vivo es lo que debería quedar plasmado en el poema, de manera que el posible lector pueda acceder a ese momento mágico en que los sentidos primero, y luego la razón, perciben magníficamente. El poema, pulveriza las verdades absolutas que pretenden normarnos, y nos adentra en el caos, humus frenético de las pulsaciones del hombre. Vivencia del límite entre nombrar-ver el mundo y descubrir la latencia de lo innombrable. Experiencia del lenguaje que se acerca a la conciencia y al deseo.

Escribir es desnudar, exponer; estar desnuda, expuesta. Viva. Escribo para atrapar el eco de las cosas perdidas, aminoradas, invisibles. Percibo así, desde el asombro.

Poesía es la creación de un mundo donde las múltiples voces dialogan entre sí hasta fisurar lo obvio para así abrir el camino del decir significativo. Es un alba del decir en la página en blanco para acontecer el propio crepúsculo. Un eco que se diluye para concentrarse lejos de la anécdota que lo acontece. Ser voz para vestirse y sobrevivir. Memoria de una cadena sin fin de luchas y encuentros que busca y encuentra decir el silencio verboso de miedo que nos hace humanos. Rondo, rodeo acezante el conocimiento perceptivo hasta penetrar la médula. La palabra poética es la huella imaginaria que nos une con un antes y nos ubica respecto a un después latente. El verbo poético es posibilidad, acción y meditación. Conciencia y observación. Testimonio. Ser. Soy, en la medida que escribo.

(En *Veinticinco años de poesía chilena (1970–1995)*,
compil. de Lila Calderón, Teresa Calderón,
Tomás Harris. Santiago de Chile: FCE 1996)

Verónica Zondek, Chile, 1953

Cristina Peri Rossi

Reflejos

Escribo poemas
converso
cuento cuentos
veo películas
Ah, el poema de León Felipe
«en Auschwitz en la soledad de un niño muerto de frío
rumbo al matadero igual que un pollo pelado
se callan todos los violines!»
Escribo poemas
Converso
veo películas
qué bella y melancólica Mónica Vitti
paseándose en la inmensa soledad
de una enorme nave industrial
llena de máquinas donde no se escucha más que el ruido de motores
(*El desierto rojo*, Antonioni)
qué estremecedora belleza
la de ese hombre solitario
de espaldas, frente a la inmensidad
del cielo y del mar
(Caspar David Friedrich)
pero ayer un hombre acechó a una niña de trece años
en el rellano de la escalera
donde él también vivía
La acechó la atrapó la violó y la mató
mientras su padre la esperaba
solo a veinte metros de su casa
y su madre
—la del asesino—
moría de cáncer en un hospital.
Él también tiene una hija
una hija de la misma edad (trece años)
Y aquí que se calle papá Freud
que se calle el abuelo Jung
Y mamá Kristeva
Aquí que se calle Borges
Y Cristina Peri Rossi
que prefieren el reflejo de la vida
a la vida misma

Cristina Peri Rossi, Uruguay, 1941

porque en el arte se sufre con belleza
y no sé qué belleza pudo percibir la niña
de trece años empalada crucificada por un matón.

En la vida, en cambio, se sufre con mugre,
quebrantahuesos, trapos sucios, gritos, muros
que caen,
sangre por los pasillos cuerpos desgonzados
y miembros rotos
Eh, ten cuidado
No pises un útero descuajado por el suelo
ni una cabeza cortada
Pisa este poema o todos los de este mundo
y se sufrirá menos
muchísimo menos
nadie sufrirá
Y si el origen de tanto dolor está
en el cromosoma Y que hace hombres a los hombres
diferentes a las mujeres
Por favor
Fabriquen robots sin cromosoma Y
entonces
quizás
podremos amar algo más
que el reflejo de la vida.

(Inédito)

Sobre las autoras y los autores

Chiara Bolognese es Doctora en Literatura Hispanoamericana por la Universidad Autónoma de Madrid (2007) y Professore Associato en la Università degli Studi di Roma La Sapienza. Ha participado en varios proyectos de investigación, como «Inventario de mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana (desde 1980 hasta el presente)» (Plan Nacional, España) o «Fondo Alicia Kozameh» (Ministère de la Recherche de Francia). Es autora de *Pistas de un naufragio. Cartografía de Roberto Bolaño* (Alción Editora, 2010). Ha coeditado *Este que ves, engaño colorido. Literaturas, culturas y sujetos alternos en América Latina* (Icaria, 2012).

Vicente Cervera Salinas es Catedrático de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Murcia, España. Sobre la obra de Borges ha publicado: *La poesía de Jorge Luis Borges: historia de una eternidad* (Editum, 1992) y *Borges en la Ciudad de los Inmortales* (Renacimiento, 2015). Es Premio de Ensayo Anthopos con *La poesía y la idea. Fragmentos de una vieja querrela* (2007) y ha editado a autores como Pedro Henríquez Ureña (Verbum, 2007) o Virgilio Piñera (Cátedra, 2008). También ha publicado *La poesía del logos* (Editum, 1992), *La palabra en el espejo. Estudios de Literatura hispanoamericana comparada* (Editum, 1996) y *El síndrome de Beatriz en la literatura hispanoamericana* (Iberoamericana Vervuet, 2006). Como poeta, destaca su poemario *El alma oblicua* (2003), traducido al francés, italiano y portugués. Fue presidente de la Asociación de Estudios Literarios Hispanoamericanos y es codirector de la revista de investigación y crítica estética *Cartaphilus*.

Mariana Di Ció es Profesora Titular de Literatura Latinoamericana en la Universidad Sorbonne Nouvelle, especializada en crítica genética y en poesía del Cono Sur. Es autora de *Une calligraphie des ombres. Les manuscrits d'Alejandra Pizarnik* (Presses Universitaires de Vincennes, 2014) y editora de la correspondencia en francés entre Alejandra Pizarnik y André Pieyre de Mandiargues (*Correspondance Paris-Buenos Aires 1961–1972*, Ypsilon, 2018). Formó parte del equipo que editó los papeles de trabajo de Juan José Saer y estudió los manuscritos de *El paraíso está vacío* de Raúl Zurita para la edición Archivos. También ha co-editado, junto con Daniel Balderston, un manuscrito inédito de Borges («La obra de Flaubert»), *Ensayos*, Borges Center, 2019). Además de una introducción a la obra póstuma de César Vallejo, ha publicado artículos sobre Sergio Raimondi, Daniel García Helder, Arnaldo Calveyra, Susana Thénon y Mirtha Dermisache, entre otros.

Edgardo Dobry. Profesor de Literatura Hispanoamericana en la Universitat de Barcelona. Autor de los ensayos *Orfeo en el quiosco de diarios. Ensayos sobre poesía* (Adriana Hidalgo, 2007), *Una profecía del pasado. Lugones y la invención del «linaje de Hércules»* (Fondo de Cultura Económica, 2010) e *Historia universal de Don Juan: nacimiento y vigencia de un mito moderno* (Arpa, 2017). Pertenece al consejo de dirección de *Diario de Poesía*. Ha traducido, entre otros, a los poetas Sandro Penna y William Carlos Williams, y a los ensayistas Agamben y Calasso. Obtuvo la beca de la Fundación John Simon Guggenheim para la creación literaria. Ha publicado varios libros de poesía; el más reciente, *Contratiempo* (Adriana Hidalgo, 2013).

Geneviève Fabry es Catedrática de Literatura Española e Hispanoamericana. Université Catholique de Louvain (UC Louvain) de Bélgica. Es autora de *Personaje y lectura en cinco novelas de Manuel Puig* (Vervuert/Iberoamericana, 1998) y *Las formas del vacío. La escritura del duelo en la poesía de Juan Gelman* (Rodopi, 2008). Es coeditora de *La literatura argentina de los años 90* (Brill/Rodopi, 2003), *Tradición y ruptura en la poesía hispanoamericana del siglo XX* (Aleph, 2006), *Imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea* (Peter Lang, 2010) y *La Biblia en la literatura hispanoamericana* (Trotta, 2016). Ha coeditado el monográfico *Imaginar el futuro. Resistencia y resiliencia en la literatura y el cine hispanoamericanos contemporáneos* (Helix, Nº 10, 2017).

Beatriz Ferrús Antón es Doctora en Literatura Española e Hispanoamericana por la Universitat de València y Profesora Titular de Literatura Hispanoamericana en la Universitat Autònoma de Barcelona. Es autora de *Discursos cautivos: convento, vida, escritura* (Universidad de Valencia, 2004), *Heredar la palabra: cuerpo y escritura de mujeres* (Tirant lo Blanch, 2007), *Mujer y literatura de viajes en el siglo XIX: Entre España y las Américas* (Universidad de Valencia, 2011). Ha coeditado *Vida de Sor Francisca Josefa de Castillo* (Iberoamericana, 2009) y *Mosaico transatlántico: Escritoras, artistas e imaginarios (España-EEUU, 1830-1940)* (Universidad de Valencia, 2015). Ha dirigido los proyectos de investigación estatales «Inventario de mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana (De los años 80 al presente)» y «Las primeras escritoras y artistas profesionales». Es codirectora de *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*.

María Cecilia Graña es Doctora por Harvard University. Ha sido Profesora Titular de Lengua y literaturas hispanoamericanas en la Universidad de Verona. Entre sus publicaciones destacan *La utopía, el teatro, el mito: Buenos Aires en la narrativa argentina del siglo XIX* (Bulzoni, 1991), así como las ediciones *Il poemetto. Un esempio novecentesco di ricerca poetica* (CUEC, 2007), «*La suma que es el todo y que no cesa*». *El poema largo en la modernidad hispanoamericana* (Beatriz Viterbo, 2006), y la edición, selección y traducción de la antología *Un lungo respiro*, de poemas extensos de autoras hispanoamericanas (Edizioni Arcoiris, Salerno, 2018).

Naín Nómez. Doctor por la Universidad de Toronto. Profesor titular y Académico de Excelencia de la Universidad de Santiago de Chile. Ha publicado una docena de libros y más de 60 artículos sobre literatura chilena y latinoamericana. Entre las obras críticas se pueden mencionar los primeros cuatro tomos de la *Antología crítica de la poesía chilena* (1996, 2000, 2003 y 2006), *Un puñado de cenizas. Antología de Nicanor Parra* (2015, estudio y selección), además de una serie de trabajos críticos y antologías sobre el poeta chileno Pablo de Rokha. Ha publicado nueve libros de poesía, el más reciente, *Historias del reino vigilado* (2018) y ha obtenido becas y premios en Canadá y Chile.

María Lucía Puppo es Profesora Titular de Teoría de la Comunicación y Profesora Adjunta de Teoría y Análisis del Discurso Literario en la Pontificia Universidad Católica Argentina. Es Investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Publicó los libros *La música del agua. Poesía y referencia en la obra de Dulce María Loynaz* (Biblos, 2006) y *Entre el vértigo y la ruina: poesía contemporánea y experiencia urbana* (Biblos, 2013). Coeditó el volumen *Espacios, imágenes y vectores: desafíos actuales de las literaturas comparadas* (Miño y Dávila, 2015).

Milena Rodríguez Gutiérrez es Doctora en Filología Hispánica y Profesora Titular de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Granada. Ha publicado *Lo que en verso he sentido: la poesía feminista de Alfonsina Storni* (Universidad de Granada, 2007) y *Entre el cacharro doméstico y la Vía Láctea. Poetas cubanas e hispanoamericanas* (Renacimiento, 2012). Es editora de *Casa en que nunca he sido extraña. Las poetisas hispanoamericanas: identidades, feminismos, poéticas* (Peter Lang, 2017), de las antologías *El instante raro*, de Fina García Marruz (Pre-Textos, 2010) y *Otra Cuba secreta. Antología de poetisas cubanas del XIX y del XX* (Verbum, 2011), y de *En la Calzada de Jesús del Monte*, de Eliseo Diego (Pre-Textos, 2020). Desde 2014 es Investigadora Principal del Proyecto de Investigación «Las poetisas hispanoamericanas: identidades, feminismos, poéticas (Siglos XIX–XXI)», financiado por la Agencia Estatal de Investigación de España. Es autora de varios poemarios, como *El otro lado* (Renacimiento, 2006).

Márgara Russotto es escritora y académica venezolana de origen italiano. Obtuvo el PhD en Literatura Comparada por la Universidad de São Paulo. Ha sido Catedrática de la Universidad Central de Venezuela donde inició su carrera académica y fundó los Estudios de Género con enfoque multicultural e interdisciplinario y actualmente es Profesora de Literatura Latinoamericana (Brasil/Hispanoamérica/Caribe) en la Universidad de Massachusetts, Amherst. Traductora de autores italianos y brasileños. Ha recibido varios premios tanto en poesía como en ensayo. Entre sus publicaciones pueden destacarse: *Bárbaras e ilustradas. Las máscaras del género en la periferia moderna* (Tropykos, 1997), *Cuatro ensayos sobre Clarice Lispector* (2013), así como la edición *La ansiedad autorial: formación de la autoría femenina en América Latina: los textos autobiográficos* (Universidad Central de Venezuela, 2006) y los poemarios *Laboratorio lombrosiano* (poesía sobre esculturas, 2012), *Tundra* (2013), entre otros.

Ina Salazar es Catedrática de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de la Sorbonne Paris IV. Es autora de *La substancia humana de la poesía. Aproximaciones a la obra poética de César Vallejo* (PUF, 2016) y *La poesía ante la muerte de Dios. César Vallejo, Jorge Eduardo Eielson, Blanca Varela* (Pontificia Universidad Católica del Perú, 2015). Es coeditora de *Ecrire sur la poésie* (Índigo, 2008), de *Gravitaciones en torno a la obra poética de José Lezama Lima* (Éditions Le Manuscrit, 2011) y de *La parole impossible: regards croisés autour de la traduction de César Vallejo, Marina Tsvetaeva et Paul Celan* (Hermann, 2019). Codirige el Seminario de Investigación interuniversitario Poésies Ibériques et d'Amérique Latine (PIAL). Es autora de varios libros de poesía, como *En las aguas de la noche* (2014).

Alicia Salomone es Doctora en Literatura Chilena e Hispanoamericana. Profesora Asociada (Profesora Titular) del Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos y del Departamento de Literatura de la Universidad de Chile. Entre sus libros figuran: *Alfonsina Storni. Mujeres, modernidad y literatura* (Corregidor, 2006); así como las ediciones *Modernidad en otro tono. Escritura de mujeres latinoamericanas, 1920–1950* (Cuarto Propio, 2004), *Caminos y desvíos. Lecturas críticas sobre género y poder en Hispanoamérica* (Cuarto Propio, 2010) y *Poesía y memoria en el Cono Sur, 1960–2010* (2015). Es coeditora de los libros de crónicas de Alfonsina Storni, *Un libro quemado* (Excursiones, 2014) y *Nosotras. . . y la piel*. Selección de ensayos de Alfonsina Storni (Alfaguara, 1998).

