



METAPOÉTICAS

*Antología de poetas hispanoamericanas  
contemporáneas*





BAJO EL PATROCINIO DE

SARAH GIRRI  
Y JORGE GALLARDO

BUENOS AIRES





*Autoras varias*

METAPOÉTICAS  
*Antología de poetas  
hispanoamericanas  
contemporáneas*

*Edición, coordinación e introducción de*  
MILENA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, MARÍA LUCÍA PUPPO  
Y ALICIA SALOMONE

*Colaboradores*

MARÍA ALEJANDRA AGUILAR DORNELLES, PIEDAD BONNETT,  
CRISTINA BURNEO, ROSA GARCÍA GUTIÉRREZ, FRANCIA ELENA  
GOENAGA, DARÍO JARAMILLO, FERNANDA MORAGA, NAÍN NÓMEZ,  
JOSÉ VICENTE PEIRÓ, MARÍA ÁNGELES PÉREZ LÓPEZ, TANIA PLEITEZ  
VELA, MÁRGARA RUSSOTTO, INA SALAZAR, ÁUREA MARÍA SOTOMAYOR,  
MÓNICA VELÁSQUEZ Y MAGDA ZAVALA

COLECCIÓN LA CRUZ DEL SUR • EDITORIAL PRE-TEXTOS



MADRID • BUENOS AIRES • VALENCIA • 2024





Esta antología se inscribe dentro del Proyecto de investigación «Las poetas hispanoamericanas: identidades, feminismos, poéticas (siglos xx-xxi)» (FEM2016-78148P), financiado por la Agencia Estatal de Investigación (Ministerio de Ciencia e Innovación) y fondos FEDER.



También financiada por FEDER/Consejería de Transformación Económica, Industria, Conocimiento y Universidades / Proyecto A.HUM.023.UGR18



Primera edición: marzo de 2024

© EDICIÓN E INTRODUCCIÓN DE: MILENA RODRÍGUEZ CUTIÉRREZ, MARÍA LUCÍA PUPPO y ALICIA SALOMONE

De los poemas de Rosario Castellanos, tomados de *Obras, II. Poesía, teatro, ensayo* (pp. 109, 191-192, 198-199 y 223 D. R.)

© 1998 Fondo de Cultura Económica. Carretera Picacho Ajusco 227, 14110 Ciudad de México.

De los poemas de Cristina Peri Rossi © Cristina Peri Rossi.

De los poemas de Dulce María Loynaz © María del Carmen Herrera Moreno.

Del resto de poemas de la antología © sus propietarios.

© DE LA PRESENTE EDICIÓN: PRE-TEXTOS, 2024

LUIS SANTÁNGEL, 10  
46005 VALENCIA  
WWW.PRE-TEXTOS.COM

IMPRESO EN ESPAÑA  
ISBN: 978-84-19633-68-2 • DEPÓSITO LEGAL: V-290-2024

DISEÑO DE LA COLECCIÓN: ANDRÉS TRAPIELLO Y ALFONSO MELÉNDEZ  
AL CUIDADO DE LA EDICIÓN: MANUEL RAMÍREZ

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra ([www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com); 91 702 19 70 / 93 272 04 47)

Viñeta: *Cuaderno y copa*, Ramón Gaya, 1999 © de sus herederos

Impreso en Safekat S.L.





## INTRODUCCIÓN







## 1. POETAS EN LA MODERNIDAD: LUGARES DISÍMILES PARA VARONES Y MUJERES

Diversos autores cifran en el Romanticismo el inicio de la poesía moderna. En su antología *Romantic Poetry and Prose*, Trilling y Bloom (1973) definen este movimiento como la forma literaria de la Revolución. Junto con aproximarse a la naturaleza y dar primacía a la individualidad, los poetas románticos, especialmente los ingleses, abandonan la grandilocuencia de la poesía cortesana para adoptar una dicción cercana al lenguaje de la comunidad, de la gente común. Sin embargo, en el caso de las mujeres, los impulsos deseantes de esta corriente literaria chocaron con los mandatos socioculturales que las definieron como *ángeles del hogar*, limitando su autonomía personal e inhibiendo su participación igualitaria en la esfera pública. En este escenario restrictivo, las escritoras y poetas debieron apelar a múltiples estrategias para instalar sus voces en un espacio al cual no estaban invitadas a integrarse.

La exclusión de las mujeres arraiga en una interpretación restrictiva sobre la noción de sujeto moderno, una condición que, desde la primacía de la razón, debiera hermanar a todos los miembros de la especie humana en tanto seres capaces de operar de modo reflexivo y transformador sobre el mundo y sobre sí mismos. Sin embargo, como demostró Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* y, más tarde, Judith Butler en múltiples ensayos, la modernidad

) 9 (





asignó lugares diferenciados y jerárquicos al sujeto masculino y al femenino. Si el primero fue definido a partir de la racionalidad y la ausencia del cuerpo, es decir, como un sujeto *desincardinado*, el segundo, permanece anclado en su corporalidad y emocionalidad, sin que se le reconozca capacidad suficiente como para contribuir al bien común en el ámbito público. Es más, como sostiene Butler, el cuerpo masculino reprimido o negado retorna, como una proyección, en la idea de que las mujeres, en razón de su género, y los *otros*, en función de su clase, etnia o raza o sexualidad, *son sus cuerpos*, instalando una subalternidad epistémica que las y los segrega como seres de segundo orden.

La diferencia masculino-femenino arraiga en el lenguaje, respecto del cual ha dominado una visión trascendente y aparentemente neutra del sujeto que, en realidad, se traslapa con el polo de lo masculino. Como afirma Patrizia Violi en *El infinito singular* (1991), la universalidad del lenguaje se ha expresado a través de ese género y, en consecuencia, lo femenino o bien queda subsumido en lo universal o bien es presentado como una derivación u opuesto de lo masculino. Según Violi, esta situación produce una contradicción en las mujeres respecto de su ubicación en el lenguaje porque, si para el sujeto masculino la posición de sujeto es inmediata y pre-inscrita en la lengua, para el sujeto femenino el *ser mujer* resulta constantemente antagónico con la condición de persona. Por lo tanto, para ellas, acceder a la universalidad del discurso conlleva una pérdida o desgarro e impone una oscilación permanente entre *la persona* y *la mujer*, entre la esfera intelectual y afectiva, que no tiene parangón con la experiencia masculina.

Teniendo en vista esta exclusión, Patricia Violi, entre otras autoras, sugiere adoptar una noción de *sujeto con género*, que no

) 10 (





oculta la diferencia genérico-sexual y que, antes bien, la incorpora como una configuración material y simbólica que produce subjetividades y formas de conocimiento y expresión diversas. En consecuencia, para exponer estas subjetividades diferenciadas es preciso que la diferencia no se oblitere, sino que sea vista como una especificidad que implica, para varones y mujeres, modos distintos de experiencia y trayectorias que no son equivalentes ni asimilables. *Llegar a ser mujeres* –sostiene Violi retomando a De Beauvoir– significa elaborar esa experiencia de la diferencia sexual que ha sido oscurecida pero que es potencialmente decible y modificable.

### *La escritura de mujeres y la «doble voz»*

Desde la ginocrítica, Elaine Showalter (1999) se pregunta por las maneras como las escritoras y poetas han visibilizado a través de la literatura esas subjetividades femeninas subalternizadas. Basándose en las tesis bajtinianas de la polifonía discursiva y las perspectivas de Sandra Gilbert y Susan Gubar (1979), Showalter propone una respuesta según la cual la escritura de mujeres tiene una condición bivocal o *de palimpsesto*, dado que siempre porta una *doble voz*. Por un lado, está la voz superficial, que suele alojar al discurso patriarcal dominante y que, por ende, es más aceptada socialmente; por otro lado, en un nivel más profundo y menos accesible, suele habitar la voz dominada o silenciada de la mujer. En la misma línea, la poeta Alicia Genovese (1998) sostiene que, junto con la voz condescendiente, que expresa lo esperado acerca del *ser* y el *deber ser* femenino, en los textos de mujeres siempre resuena un contra-canto que no sigue las notas de la melodía principal. Esa contracorriente devela un cuerpo extraño, una voz disidente que insiste en inscribir una marca simbólica dentro de

) II (





una cultura que la excluye al marginarla del papel de la persona *que habla y es escuchada*. Es una discursividad que, a la vez, niega y afirma y que construye en la escritura sujetos inestables, móviles, no esenciales.

El espacio de la literatura no ha sido históricamente acogedor para las mujeres. Como señala Adriana Valdés (1995), su lugar paradigmático en la tradición literaria es el de la *musa* que inspira al poeta, pero no el de una productora de textos. Por eso mismo, cuando las mujeres deciden tomar la palabra sienten que están fuera de lugar, como *en corral ajeno*, y así suelen disculparse, aminorar la voz, o al menos disimular el gesto «poco femenino... de sustraerse del silencio». Por ese motivo, como sugiere Genovese, estos textos, que evidencian sentidos borrados, requieren de un tipo de decodificación que permita develar esas zonas inexploradas (*wild zones*) a las que se refirió Showalter, las «tretas del débil» que descubrió Josefina Ludmer (1984) leyendo a Sor Juana y las «poéticas de incomodidad» que ilumina Susana Reisz en su libro *Voces sexuadas* (1996). Desde estas puertas de acceso, entre otras, es posible evidenciar los mecanismos conscientes o inconscientes a que apelan las escritoras cuando utilizan ciertos lugares de enunciación aceptables, el de la mujer doméstica, sobre todo, y los resignifican como puntales para afirmar una subjetividad disidente. Así, como dice Susana Reisz, la escritura de mujeres suele poner en escena una «sutil maniobra subversiva» que sitúa lo privado, «lo casero-sin-importancia» como un modo de «remodelar y ensanchar ese espacio hasta el límite de lo reconocible o desfamiliarizarlo hasta volverlo inquietante» (82).

Enfrentadas a escenarios generalmente poco amigables, las escritoras inevitablemente han vuelto la mirada hacia el pasado

) 12 (





para encontrar figuras con las que validar el deseo de escribir y donde hallar modelos desde los cuales explorar en esa posibilidad. En esta encrucijada, una vía es remitirse al canon literario, apelando a la complicidad con El Padre, pero, como advierte Adriana Valdés, esto conlleva el peligro inminente de la servidumbre y el mimetismo, que pueden conducir a la anulación de la voz propia. Una alternativa más productiva, en cambio, pasa por seguir la línea generalmente discontinua de una genealogía autoral femenina, recuperando a las antecesoras mujeres –las *madres fundadoras*–, y reconociéndose en las trayectorias de compañeras de ruta contemporáneas. En este recorrido, un hito fundamental suele pasar por la restauración del vínculo con la propia madre y la línea matrilineal, desde el cual la mayoría de las escritoras sostiene su particular apuesta por escribir contra o fuera de los límites de la autoridad patriarcal.

Teniendo a la vista estas tensiones es evidente que la escritora de mujeres impone numerosos desafíos interpretativos. Adriana Valdés y Susana Reisz demandan a la crítica una lectura heterodoxa que visibilice representaciones del deseo y la experiencia femenina no reconocidas hasta ahora. Por su parte, Alicia Genovese (1998) pone el acento en los retos metodológicos que supone leer escrituras cuya opacidad las hace resistentes, en tanto su enunciación vehiculiza un «arrastre subjetivo» –una experiencia en la lectura– que desde la materialidad misma del texto cuestiona la cultura dominante. En este sentido, junto con Alice Jardine, Genovese sugiere desplegar interpretaciones que vayan más allá del significado aparente, del tema, las historias o las imágenes estereotipadas y que, en cambio, se concentren en la perspectiva enunciativa.





Coincidiendo con muchas de las críticas citadas, estimamos, por nuestra parte, que la identificación de las estrategias discursivas es clave para comprender cómo se hacen posibles y viables los textos creativos de mujeres, donde solemos encontrar la puesta en escena de la ironía y la inversión del sentido, la resignificación de lo considerado público, privado e íntimo, y la exposición de emociones, experiencias y deseos generalmente *in-esperados* en el género femenino. En definitiva, son estas estrategias las que permiten entrever la compleja posición de las mujeres en el lenguaje y, al mismo tiempo, descubrir los recursos que posibilitan dar forma a un espacio enunciativo que, necesariamente, será contradictorio y que, por tanto, exige una crítica que sepa leer sus caminos y desvíos.

## 2. NUESTRA ANTOLOGÍA

*Metapoéticas. Antología de poetas hispanoamericanas contemporáneas* pretende recoger las estrategias discursivas de las mujeres poetas, contenidas en textos poéticos específicos y singulares: aquellos relacionados con la escritura y con la propia poesía. *Metapoéticas* es, así, una antología temática plural de poemas escritos (en lengua española y algunos en lenguas originarias) por autoras de América Latina, desde la segunda década del siglo xx hasta la actualidad. Se trata de la primera antología temática de conjunto en torno a los poemas metapoéticos de autoras hispanoamericanas.

Dos antecedentes de nuestro trabajo lo constituyen *Casa de luciérnagas. Antología de poetas hispanoamericanas de hoy*, con selección y prólogo de Mario Campaña (Bruguera, Barcelona,





2007) y *El cielo de abajo. La escritura del cuerpo en trece poetas hispanoamericanas*, con edición y prólogo de María Alcantarilla (Fundación Lara, Sevilla, 2021), ambas, excelentes antologías de poetas hispanoamericanas, si bien ninguna de las dos se centra en la metapoésía.

El rigor y la ambición con los que concebimos nuestro proyecto, así como el propósito de ofrecer una muestra representativa de autoras y textos de cada uno de los países hispanoamericanos, nos llevaron a encargar a especialistas en las literaturas de estos países la selección y presentación de las autoras. De este modo, este libro no habría sido posible sin el trabajo de los colaboradores, estudiosas y críticas (también algunos críticos y estudiosos) que se han encargado de seleccionar y presentar a las autoras y los textos de cada país o región (en el caso de Centroamérica). Queremos así agradecer el trabajo de nuestros colaboradores y la generosa autorización de autoras y herederos. También agradecemos a todas las personas que nos han ayudado en la complejísima tarea de localizar a las poetas, familiares e instituciones; de manera muy especial, damos las gracias a Miyodzi Watanabe, Marco Antonio Campos, Doris Aguirre, Miguel Iriarte, Miguel D. Mena, Javier Helgueta, Rocío Ferreyra y Mariano García.

Nuestra antología se inicia con las poetas postmodernistas y con aquellas que escribieron dentro de la etapa de las vanguardias. Debido al amplio período que abarcamos, al número de países, a la mayor dificultad que supone abordar el conjunto de poetas más actuales, y a las limitaciones de espacio, decidimos establecer un límite, situando este en las autoras nacidas en la primera mitad de los años 70; así, quedan fuera de este libro las nacidas a partir de la segunda mitad de los años 70. Del mismo modo, y, aunque





recogemos datos sobre las autoras hasta 2022, nuestra antología ha tomado en consideración los libros publicados por las poetisas hasta 2019. Nuestro libro debió haberse publicado en 2020, pero la pandemia provocó su retraso. Cabe añadir que, al tratarse de una antología temática, se ha dado protagonismo a los textos; es decir, no hemos pretendido incluir a todas las poetisas relevantes en las literaturas de los países hispanoamericanos, sino a aquellas que han escrito poemas sobre esta temática, o poemas donde puede leerse el registro metapoético. Indicamos, además, que en todas las presentaciones se ha añadido al final una pequeña bibliografía, referida a la poesía y la escritura de mujeres poetisas de cada uno de los países correspondientes, y que pretende servir de orientación a los lectores interesados.

La antología se inscribe dentro del proyecto de investigación «Las poetisas hispanoamericanas: identidades, feminismos, poéticas (siglos XIX-XXI)» (FEM2016-78148P), que ha sido financiado por la Agencia Española de Investigación (AEI), perteneciente al Ministerio de Economía y Competitividad de España y los fondos europeos FEDER, y que ha estado vigente desde 2016 hasta 2021.

Nuestro libro es complementario al volumen colectivo *Poetas hispanoamericanas contemporáneas: poéticas y metapoéticas (siglos XX-XXI)*, que reúne ensayos en torno a las poéticas y a la metapoética de autoras hispanoamericanas, y que fue publicado en 2021, en la editorial De Gruyter, enmarcado también dentro del proyecto mencionado. Otro volumen publicado como resultado del proyecto y que es también antecedente de esta antología es *Casa en que nunca he sido extraña. Las poetisas hispanoamericanas: identidades, feminismos, poéticas (siglos XIX-XXI)* (Peter Lang, Nueva York, 2017).





### *Poéticas y metapoéticas*

En la Introducción del volumen publicado en De Gruyter trazamos un amplio recorrido alrededor de los conceptos de metaliteratura y de metapoesía, sus diversas definiciones, caracterizaciones, su relevancia en la literatura contemporánea, etc., así como en torno a sus manifestaciones en el ámbito de la literatura hispanoamericana. Resumimos algunas de las ideas más relevantes contenidas en esa Introducción y remitimos a los lectores a dicho texto.

En su artículo «Escribo que escribo: de la metapoesía a las auto-poéticas», Laura Scarano, una de las principales estudiosas de este tema en el ámbito de la literatura hispánica, recoge algunas definiciones de metapoesía, como la de Andrew Debicki y Margaret Persin: «What is essential in defining a metapoem, is the internal play between the text as writing and the text as commentary upon that writing» (Scarano 2017: 136). Puede mencionarse 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» (Sánchez Torres 1993: 85); o la del argentino Raúl Castagnino, a la que alude asimismo Scarano, que define los textos metapoéticos como aquellos 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» (Castagnino 1994: 302). Y añade:

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 (303).

Castagnino subraya, además, como elemento fundamental de la metapoésía, la «dualidad de planos» (303) y añade: «En la metapoésía cuenta fundamentalmente el acto creador y la simultaneidad de éste con los presupuestos teóricos» (303); a esta dualidad apunta, en términos más actuales y precisos, Susana Romano, quien escribe: «La dimensión Metapoética adquiere [...] el estatuto de un *doppelgänger* que parodia, replica, discute o refirma el discurso “principal” de los textos» (15).

Por otra parte, Walter Binni se ha referido al poema por antonomasia dentro del ámbito metapoético, el conocido como «Arte poética» (*Ars poetica*), señalando que este puede construirse como una preceptiva o ser solamente «un inventario de la sensibilidad del poeta» (Binni, en Donoso 2007: 9).

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

Como señalan distintos autores, junto al *Arte poética* de Horacio, la *Poética* de Aristóteles es el otro referente indiscutible en este ámbito, aunque, 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 filosófico o teórico y el del poeta o creador» (Vital 2011: 162-163).





La importancia de la metapoésía ha sido subrayada por Walter Mignolo, quien escribía en 1982 en un 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 (Mignolo 1982: 143).

Barthes y Foucault han esclarecido la centralidad que adquiere lo metaliterario en la literatura contemporánea. Escribía el segundo en *Las palabras y las cosas*:

[...] la literatura se distingue cada vez más del discurso de ideas y se encierra en una intransitividad 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 (Foucault 1968: 294).





Martín-Estudillo se ha referido, por su parte, específicamente, al porqué de la presencia de la metapoesía dentro de la literatura contemporánea, subrayando el «poder epistémico» que adquiere 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 desprecia 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 (Martín-Estudillo 2003: 149-150).

Debemos señalar, asimismo, que, además del «arte poética», poema metapoético por excelencia, existen, dentro del hacer del «poeta creador», «otras textualidades procedentes de un territorio enunciativo más inespecífico y heterogéneo» que «evidencian una complejidad esquiva a cualquier sistematización» (Romano, «De la poética»). Tanto el «arte poética» como esas textualidades *otras* conformarían esa zona amplia, fluida, heterogénea, de la metapoesía.

Unas palabras de Guillermo Sucre, que aparecen en ese ensayo fundamental sobre la poesía hispanoamericana que es *La máscara, la transparencia*, dichas a propósito de Vicente Huidobro y su poética, pueden sintetizar cierta función de la metapoesía 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» (Sucre 2001 [1975]: 229). Y añade Sucre:

) 20 (





[...] 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?) (229).

Poner en primer plano ese «obrar», ese «hacer o deshacer» la obra, es precisamente lo que nos muestra la metapoesía.

### *Metapoesía de mujeres poetas*

Como escribe Lorena Garrido, «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» (Garrido Donoso 2010: 12). Así, dentro de este amplio subgénero poético, la voz de la mujer ha quedado también ausente, excluida o invisibilizada. La metapoesía es sinónimo de reflexión, de diálogo con el lenguaje; ambos suponen, tal como escribe Raúl Castagnino, «la madurez del oficio de poetizar» (321), y, como ya sabemos, la madurez en ese oficio, como en otros, no suele adjudicarse a las mujeres.

En la poesía hispanoamericana, será a partir de las poetas modernistas, 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. Hay, sin embargo, antecedentes, en poemas de Sor Juana Inés de la Cruz o en Gertrudis Gómez de Avellaneda.

La uruguaya Delmira Agustini, referencia y modelo fundamental para las poetas posteriores, escribe un poema como «La musa», donde piensa la (su) poesía, y donde se advierte su

) 21 (





preferencia por la diversidad y por la pluralidad, por el misterio, por lo complejo y por ese lugar donde se cruzan la poesía y la propia existencia:

Yo la quiero cambiante, misteriosa y compleja;  
Con dos ojos de abismo que se vuelvan fanales;  
En su boca una fruta perfumada y bermeja  
Que destile más miel que los rubios panales.

A veces nos asalte un aguijón de abeja;  
Unos raptos feroces a gestos imperiales  
Y sorprenda en su risa el dolor de una queja;  
En sus manos asombren caricias y puñales!

Y que vibre, y desmaye, y lllore, y ruja, y cante,  
Y sea águila, tigre, paloma en un instante.  
Que el Universo quepa en sus ansias divinas;

Tenga una voz que hiele, que suspenda, que inflame,  
Y una frente que erguida su corona reclame  
De rosas, de diamantes, de estrellas o de espinas! (252).

Pero será dentro del *postmodernismo*, como lo denominara Federico de Onís, ese movimiento *menor* entre el modernismo y las vanguardias, donde la escritura de las poetisas empiece a tener reconocimiento. Es ahí donde ellas adquieren visibilidad como grupo, por lo que este movimiento resulta de una gran significación para las mujeres poetisas, o poetisas, como se las llamaba en esa época. Ahí encontramos nombres tan relevantes como los de Alfonsina Storni, Gabriela Mistral o Juana de Ibarbourou. Escribe





el propio Onís en su fundamental *Antología de la poesía española e hispanoamericana*: «Sólo las mujeres alcanzan en este momento la afirmación plena de su individualidad lírica» (XVIII), y contrapone la poesía de las mujeres a «la poesía sumisa de los hombres» (XIX). Entre las autoras de esta etapa aparecen elementos metapoéticos; así, la poesía como tema central del poema, o las reflexiones en torno a la poesía y la escritura.

Acaso dos poemas de Alfonsina Storni, con los que se abre nuestra selección, pueden ofrecernos dos modelos fundamentales en los textos metapoéticos escritos por mujeres. Por un lado, «A Madona poesía», donde la poesía es centro, especie de Diosa a la que se rinde culto: «Aquí a tus pies lanzada, pecadora, / contra tu tierra azul, mi cara oscura», poema que pone de manifiesto la imposibilidad de estar, de *ser*, sin ella: «ya que vivir cortada de tu sombra / posible no me fue». Por otro, el poema «Un lápiz», donde la voz poética reivindica el poder de la escritura, pero lo hace de manera tangencial, mientras habla de su bolso, ese que contiene un sinnúmero de *baratijas* femeninas: papeles, cartas, tubos colorantes, papeletas, turrónes... Un bolso donde viaja, junto a estas, un lápiz pequeño y barato; lápiz que se convierte, sin embargo, en metonimia de la escritura; lápiz que se agita en la cartera de ese personaje femenino que se mueve por las calles de la ciudad. Un lápiz aparentemente *inofensivo*, pero que se convierte en cañón, en bomba, dentro del bolso.

Este segundo poema de Alfonsina nos sirve para aventurar una hipótesis sobre parte de los poemas metapoéticos escritos por mujeres, al menos dentro de la poesía hispanoamericana, la de que estos asumen un rasgo que Ana María Cuneo ha señalado con respecto a la metapoesía de Gabriela Mistral; se trataría, así, de





un rasgo no exclusivo de la chilena, sino de una característica que aparece, como decimos, en la metapoésía de las mujeres: «[...] el poetizar se torna en medio del contacto con «lo todo otro»» (Cuneo 1985: 20), y también: «[...] lo poético y lo vital se aúnan» (28).

### 3. LA SELECCIÓN: UNA LECTURA TRANSVERSAL

Una lectura transversal de los poemas que conforman nuestra antología repara en los puntos de contacto y de divergencia entre las múltiples y proliferantes metapoéticas esbozadas por las autoras hispanoamericanas.

En un gran número de textos se celebra el hallazgo de la propia voz, la libertad para tomar la palabra y la continuidad del canto heredado; en otras propuestas, en cambio, esos goces coexisten con la dificultad de la escritura. Esto se advierte en la obra de la argentina Alejandra Pizarnik, donde el poema es dado a luz tras un parto doloroso, o en el gesto cómplice de la paraguaya Gladys Carmagnola, quien se dirige a la papelera como testigo silenciosa de las horas que sólo conducen al tachón y el descarte. Lejos de dos grandes mitos occidentales –el auxilio de las musas y la inspiración romántica–, las mujeres que escriben poesía en nuestro continente ratifican que el suyo es unpreciado, y a veces angustioso, quehacer artesanal.

¿Cómo se dispara la reflexión metatextual en el poema? El inicio puede ser una frase, una imagen contemplada, un sueño de la noche anterior, una noticia leída en el periódico. La herida es a veces una pregunta que opera como acicate; en otras ocasiones el punto de partida es una emoción: el amor que no teme decirse,





el asombro o la perplejidad, la rabia ante una situación de injusticia. Los comienzos y los motivos pueden ser infinitos, aunque los itinerarios suelen coincidir en determinados hitos: la palabra encuentra motivos para enunciarse y dirigirse a los otros, regresa cansada y abatida, duda, espera, halla refugio y vuelve a emerger como la lava humeante de un volcán.

En muchos de los casos reseñados, hablar de la poesía, para la poeta, equivale a hablar de sí misma. La autofiguración no convoca a la hechicera que conoce fórmulas prohibidas, ni tampoco a la excepción de la regla, la maldita, la que debe travestirse o desaparecer para que nazca el sujeto femenino en el texto. Esas estrategias de otros tiempos, así como los rótulos tantas veces adosados a las escritoras, no dan cuenta de los modos en que ellas se autoperciben a lo largo de los siglos xx y xxi. Así resulta que, una vez que las mujeres han ganado un espacio en el campo cultural, el autorretrato se reviste de trazos públicos y cotidianos: la poeta está sentada frente a la hoja de papel o la pantalla de computadora, lee en voz alta frente a un auditorio, dicta una conferencia, se mira al espejo en soledad. La mirada atenta, la sonrisa un poco irónica y la mano manchada de tinta funcionan como sinécdotes. ¿O es más bien un temblor, una vulnerabilidad apenas escondida lo que se desprende de su figura? Hay quienes deciden habitar debajo de un nombre y quienes desarman la propia firma hasta alcanzar la desnudez del grito o la inocencia del balbuceo. «Yo dejo mi palabra en el aire, sin llaves y sin velos», escribe Dulce María Loynaz. Algunas, como Susana Thénon, se alistan en la fila de las «mujeres poetas»; otras, como Tamara Kamenszain, prefieren reivindicar la música –apacible o tensa, según como se la interprete– del término *poetisa*.





Quizás por haber sido confinadas durante tanto tiempo a los márgenes del sistema literario, las poetas hispanoamericanas han podido plasmar poéticas sumamente originales. Las escenas de escritura dan cuenta de la interrelación entre lo público y lo privado, según la consigna siempre válida que afirma que lo personal es político. Entonces la gestación del poema se vuelve ruidosa como el trabajo en un taller o en una fábrica, e involucra una mezcla tan grande de ingredientes y puntos de cocción como un plato sofisticado. La cubana Soleida Ríos afirma que el cuerpo de la poeta vibra como un violín cuando lo acaricia el arco de la poesía. Su compatriota Reina María Rodríguez relaciona su oficio con el de su madre costurera. Integrando las dos fórmulas, podríamos aducir que se trata de un doble movimiento que exige dejarse llevar por el impulso para luego ir hilvanando y cosiendo, con paciencia, los fragmentos dispersos. Tejer el tapiz diurno y nocturno, a diferencia de Penélope. Tirar del arado y no mirar atrás. Recoger las rosas para construir con ellas un jardín, diría Diana Bellessi, y en este caso «jardín» resulta sinónimo de «un cuarto propio».

Si el estatuto del poema es variable –carta al mundo, hijo, entraña, borrador infinito–, lo es aún más su finalidad: un poema para denunciar lo que está mal o para salvar el mundo, un poema porque sí o un poema diseñado para servir a otros, como desea la hondureña Waldina Medina, que pueda circular humildemente como un utensilio de cocina.

Una galería de personajes míticos funcionan desde hace siglos como emblemas del varón poeta: Orfeo, Prometeo, Sísifo, Ulises. En las metapoéticas de las autoras hispanoamericanas se observa, a la inversa, una predilección por los referentes de





carne y hueso: madres, hijas y abuelas integran los primeros eslabones de una cadena que enlaza diferentes generaciones, territorios y épocas. La genealogía abarca a las escritoras que funcionan como madres fundacionales –Safo, Santa Teresa, Sor Juana– o como predecesoras: Delmira Agustini, Alfonsina Storni y Gabriela Mistral; Virginia Woolf y Simone Weil para las que se inclinan por el ensayo y los problemas filosóficos. A través de epígrafes, citas y alusiones, diversas constelaciones de mujeres fulguraron en los textos como interlocutoras, hermanas o amigas cercanas. La sororidad no aparece como proclama o tarea que realizar; por el contrario, se despliega con infinitos rostros en las redes del afecto y la lectura.

Las voces sexuadas de las poetisas impregnan los imaginarios de la creación y la letra escrita (Susana Reisz). El cuerpo femenino es el lugar privilegiado donde se gestan las palabras y los vacíos («escarbando en la sangre como un topo», escribe Olga Orozco; «el poema en mi cuello y *todos mis sentidos suspendidos*», enuncia Rosella di Paolo; «... dame un cuerpo e inventaré la vértebra gramatical», dirá después Cristina Rivera Garza; «La escritura reordena el cuerpo, / Lo corrige, lo borra», observa Jacqueline Goldberger), acompasados por el ritmo del corazón que bombea y del aire que ingresa y sale de los pulmones. Se ha planteado la existencia de una doble voz en la poesía escrita por mujeres, que para surgir necesita abrirse paso, cada vez, en un sistema patriarcal que niega o minimiza su presencia. La doble voz referida por Alicia Genovese se modula en singular, pero su mensaje remite a un sujeto colectivo. Así ocurre cuando Rosario Castellanos escribe *Poesía no eres tú*, en respuesta a la canonización de la mujer como musa que cristalizaba en la poesía de Bécquer; también Carmen Naranjo





hablará de una «poesía de todos». Más cerca en el tiempo, podemos mencionar la lucha contra el discurso hegemónico y excluyente que llevaron a cabo poetas como Ana María Rodas, en Guatemala, y Gioconda Belli, en Nicaragua, al proponer una auténtica «contraépica feminista» (Lucrecia Méndez de Penedo).

Pero hay más en estos poemas. Está la propia reflexión, el pensamiento, que se muestra de diversas formas; así, con las búsquedas para intentar definir la propia poesía: «mi pequeña lámpara gemela», la nombra Luz Machado; «paraje oscuro con la luz al fondo», la llamará Fina García Marruz; «silenciosa algarabía del corazón», la describe Blanca Varela; «De la memoria sólo sube / un vago polvo y un perfume. / ¿Acaso sea la poesía?», se pregunta Ida Vitale; «un poema es un músculo del todo», señala Verónica Volkow. O con la pregunta por su utilidad: «El poema es el poema / Sólo él sabe para qué será útil» (Consuelo Tomás Fitzgerald) e, incluso, con la pregunta por su utilidad para los propios poetas («¿ayudan las palabras de los poetas a los propios poetas?», escribe Juana Bignozzi). O constatan lo efímero de la inspiración, lo fugaz, lo tenue, de la escritura, de la poesía: «por la puerta que vino se me fugó mi verso» (Julia de Burgos); «En el aire estaba impreciso, tenue, el poema» (Ida Vitale); «Y la idea del poema / ya no está, / ya no está» (Nancy Morejón). O nos dejan advertir la intensidad de la hablante lírica en su entrega a la escritura y a la poesía: «hasta mi entrega sobre el límite, / hasta que el tiempo se disuelva» (Gabriela Mistral), en un poema que resulta muy cercano a «A Madonna poesía», de Alfonsina Storni; una entrega que se sigue leyendo, con otro lenguaje y otro vocabulario, en autoras posteriores; como en esa voz que le dice al libro: «Duerma mi día último a su sombra» (Rosario Castellanos); o en esa que





pide: «Me gustaría poder morir debajo de una mata inmensa de anacahuita escribiendo mis versos» (Jeannette Miller); entrega tan intensa que puede llegar a enfermar: «no logro zafarme del hechizo de esta escritura huinca porque me arranca y me arranca el aliento estoy enferma y posesa por el wekvfe de la escritura» (Adriana Paredes Pinda); poesía y escritura que otorgan sentido a la vida: «Alguien me dijo a la volada que la poesía había muerto / Y yo sonreí / Porque era como decir que yo también estaba muerta» (Victoria Guerrero). O nos colocan delante la dificultad del acto de creación: «pero la impávida materia elude la palabra, se resiste» (Olga Nolla); o nos advierten del poder de la escritura: «Por el trazo de mi lápiz sigo mi alma» (Ángela Hernández Núñez). O nos dicen cómo consiguen construirse las mujeres como sujetos desde la poesía: «un poema es lo justo, lo exacto, lo irrepetible, / dentro del caos que uno intenta ordenar y ser» (Reina María Rodríguez). O indagan sobre el origen, la causa del poema: «El poema ha llegado de mi carencia, de mi pobreza» (Hanni Ossott); o poetizan sobre las condiciones en que las mujeres han tenido que escribir: «Con tanto temor como bajar de un pedestal húmedo, sonámbulas ellas escriben» (Reina María Rodríguez), o sobre sus particulares motivaciones para elegir la escritura: «Escribo porque yo, un día, adolescente, me incliné ante un espejo y no había nadie» (Rosario Castellanos). O nos muestran la inquietud ante aquello que no cabe, casi no puede caber, en la poesía: «qué hacer con la indignación / con el horror / sus voces / dónde ponerlas / ¿adentro o afuera del poema? / y ¿para qué?» (María Rivera). Y, por supuesto, aluden al silencio, ese silencio al que las mujeres han estado tantas veces obligadas; ese silencio que, sin embargo, han sido capaces de resignificar: el «silencio con ganas





de hablar», de Dolores Castro, o el «silencio vivo», con el que se propone escribir Fina García Marruz. O advertimos, en las más contemporáneas, la conciencia del oficio: «Ninguna vanidad en ordenar palabras / como las teclas de un piano antiguo» (Cristina Peri Rossi), o del trabajo que supone la poesía: «la poesía, amigos, / es un trabajo duro» (Violeta Luna).

Hablan estos poemas de la poesía desde las metáforas domésticas —esa *vanguardia doméstica*, que dijera Tamara Kamenszain—: las palabras «hacen una hogaza de la que todos comen» (María Soledad Quiroga); «Donde / haya que anotar lo más importante / recordaré un almuerzo» (María Mercedes Carranza); «una mujer escribe este poema cargada de ultimatus / de pólvora / de rimmel» (Carilda Oliver); «Aquella muchacha escribía poemas; los colocaba cerca de las hornacinas, de las tazas» (Marosa di Giorgio).

Estos poemas construyen, incluso, no-poéticas; es decir, poéticas que acaban siéndolo desde la negación, como la de Leonor Hernando: «No escribiré mi poema. En ninguna parte escribiré mi poema», o la de Georgina Herrera, que es *oriki* que no se ha podido aprender ni cantar, el «Oriki para las negras viejas de antes»; o esa singular, que aparece en «Visitante», de Albis Torres, donde el propio poema, convertido en figura masculina, espera, pacientemente, a que la mujer acabe sus interminables tareas domésticas, y donde la propia escritura del poema se vuelve, mientras a pesar de todo se hace, imposible.

Y están también aquí, sin duda, el amor y el erotismo, la poética que es poema desde o con el amor, que va desde esa hablante construida por Juana de Ibarbourou, que se paseaba cantando como «un escándalo», con su perfume salvaje, en la barca de





Caronte, hasta poetas de hoy: «me gustaba regalarte palabras / como joyas» (Cristina Peri Rossi), «Este canto que urdimos con pasión y delirio» (Mariela Dreyfus). Y, por supuesto, está la propia vida, la vida allí, en el poema, mirada, pensada, vista, vivida, desde todos los posicionamientos y gradaciones; desde el «por escribir pierdo la vida» de Juana Bignozzi, pasando por el «pues la poesía es vivir intensamente», de Matilde Casazola, hasta las declaraciones radicales de Blanca Varela: «El verbo no alimenta. Las cifras no sacian» y de Damaris Calderón: «El sol se pone sin literatura».

No sería sensato ni viable, sin embargo, pretender esbozar una tipología de todas las metapoéticas que nos ofrecen las autoras hispanoamericanas. Las variables nacionales, generacionales, étnicas, lingüísticas, históricas y culturales nos hablan de un universo sumamente diverso, cambiante y en plena ebullición. Desde las grandes megalópolis, en una isla soleada o en una pequeña aldea de montaña, el poema que habla de la poesía nos invita a demorar la lectura para adentrarnos en sus laberintos sutiles. Se ha abierto el telón pero la acción no se concentra toda sobre el escenario: entre bastidores, con un guiño suspicaz, las autoras nos invitan a ingresar de su mano al gran teatro de la escritura.

Queremos cerrar nuestra Introducción con un homenaje, que es a la vez un poema-homenaje. Se trata del texto con que se abre ese último poemario de título sugestivo de Tamara Kamenszain: *Chicas en tiempos suspendidos*; ese poema titulado «Poetisas», que reflexiona y se pregunta, de manera inquietante, por el lugar de las mujeres en la poesía y por el lugar en esta de la vida, y de la propia vida; un poema donde se mezclan vida y escritura, biografía y poesía, escritura, violencia y feminicidio, y se acude a las





precursoras, a las madres poéticas, como Delmira y Alfonsina. Publicado en 2021, el poema no pudo entrar en nuestra selección. Pocos meses después, nos dejaba Tamara Kamenszain, pero aquí queda, como don y testimonio, su poema:

I.

Poetisa es una palabra dulce  
que dejamos de lado porque nos avergonzaba  
y sin embargo y sin embargo  
ahora vuelve en un pañuelo  
que nuestras antepasadas se ataron  
a la garganta de sus líricas roncadas.  
Si él me llama le dices que he salido  
había pedido Alfonsina mientras se suicidaba  
y eso nos dio miedo.  
Mejor poetas que poetisas  
acordamos entonces entre nosotras  
para asegurarnos aunque sea un lugarcito  
en los anhelados bajofondos del canon.  
Y sin embargo y sin embargo  
otra vez nos quedamos afuera:  
no sabíamos que los poetas  
gustan de volverse vates  
mientras a las chicas en lenguaje inclusivo  
la palabra vata no nos suena  
porque las mujeres no escribimos  
para convencer a nadie.  
Por eso la poetisa que todas llevamos adentro  
busca salir del clóset ahora mismo

) 32 (





hacia un destino nuevo que ya estaba escrito  
y que al borde de su propia historia revisitada  
nunca se cansó de esperarnos.

2.

Quisimos llamarnos como ellos:  
por el apellido.  
Rosenberg, Moreno, Bellessi, Gruss  
y sin embargo, y sin embargo  
viene llegando la hora de los nombres  
las uruguayas siempre tuvieron  
nombre. Juana, Idea, Circe, Amanda.  
Delmira, la primera divorciada del Uruguay.  
Delmira, la primera víctima de feminicidio.  
Es claro que lo que empezó como poesía  
tuvo que terminar como novela  
porque Delmira ya se había divorciado  
pero tenía cita con su exmarido  
en una pensión de barrio  
donde él la estaba esperando  
con un revólver cajoneado en la mesa de luz.  
«Él se suicidó sobre el pecho sangrante de la amada»  
tituló *El Día* de Montevideo evitando hablar de ella.  
Entre la metáfora modernista de un pecho sangrante  
y la palabra feminicidio que no existía  
Delmira se las ingenió para hacer y deshacer con la lengua  
lo que le quedaba por decir.  
Extraño amado de mi musa extraña,  
le había escrito ella a ese muso

) 33 (





que escarmentó el verso  
hasta hacerlo sangrar.

3.

Cuando en 1999 escribí un ensayo sobre Delmira  
me estaba separando después de 25 años  
de matrimonio.

Lo titulé «La divorciada del modernismo».

Me refería a ella, por supuesto,

y sin embargo y sin embargo

¿hablaba también de mí?

Lejos de querer desplegar

por la deriva de este confesionario

algún tonto guiño psicologista

mi pregunta va dirigida al corazón

de aquella vieja crítica literaria

que despreciaba la vida privada

en aras de una severa

pureza textualista.

Es cierto que el viejo biografismo

del que se reía Pezzoni en sus clases

fue un bochorno.

En el mejor de los casos resultó

en un no menos irritante

psicoanálisis aplicado.

Y sin embargo y sin embargo

los autores mientras escriben viven vidas

que valen la pena de ser leídas.

) 34 (





Barthes ya intuía eso que llamó  
la nebulosa biográfica  
volver a poner en la producción intelectual  
un poco de afectividad, nos dijo mientras confesaba  
«Terminé prefiriendo a veces leer la vida de ciertos autores más que  
sus obras».

Y la vida de Delmira y la mía cuando escribí sobre ella  
estaban conectadas. Mientras yo pasaba por el sombrío trámite  
—«la sentencia de divorcio llegó por correo», se queja Anne Carson—  
anticipé los dolores del papeleo y puse  
como epígrafe de un libro que estaba escribiendo  
estos versos de Delmira:

«Ven, oye, yo te evoco.  
Extraño amado de mi musa extraña».

Y sin embargo y sin embargo  
lejos de dejar que se desangre  
la inspiración de la poetisa  
suture la boca de mis versos  
para ofrendarle a la crítica  
el producto medido callado digno  
de una poeta.

Una vez más lo que empezó como poesía  
tuvo que terminar como novela  
porque yo sólo quería que por fin  
me llamaran por el apellido.





4.

Poner una puerta en la boca de las mujeres ha sido un proyecto importante de la cultura patriarcal desde la Antigüedad hasta el día de hoy. Su táctica principal es una asociación ideológica del sonido femenino con la monstruosidad, el desorden y la muerte.

ANNE CARSON

«Esas chillonerías de comadrita  
que suele inferirnos la Stormi»  
escribió Borges como diciendo  
los vates no gritamos  
los vates no tenemos vida personal  
no somos compadres de nadie  
no sacamos los trapitos al sol  
si nos enamoramos es del amor  
y no de las personas que escondemos  
debajo de la alfombra de la retórica  
para evitar el escándalo.

«Me gustas cuando callas porque estás como ausente»  
había escrito el joven Neruda.  
Y sin embargo y sin embargo  
lo que empezó como poesía  
iba a terminar como novela.  
Muchos años después la musa muda  
que inspiró *Los versos del Capitán*  
resultó no ser esposa sino amante.  
El adúltero culposo lo confiesa en sus memorias:  
para que las metáforas ilegítimas no lo delataran  
decidió esconder su persona de autor  
detrás del anonimato.  
Pero esto no fue todo.

) 36 (





Para que el ardid resultara creíble  
se inventó un prólogo de ficción  
donde una tal Rosario de la Cerda  
le envía a un editor el manuscrito  
diciendo que su anónimo Capitán  
lo había escrito para ella:  
«Sus versos son como él mismo: tiernos, amorosos,  
apasionados, y terribles en su cólera.  
Era un hombre privilegiado de los que nacen para  
grandes destinos. Yo sentía su fuerza y mi placer  
más grande era sentirme pequeña a su lado»,  
dice Pablo Neruda de sí mismo  
en una doble operación de vatismo extremo:  
se traviste de mujer para hacerla callar  
o para dejarla hablar únicamente  
cuando se refiere a él.  
Y sin embargo y sin embargo  
para la segunda edición del libro  
como el vate ya estaba divorciado  
su ilustre apellido volvió a refulgir  
en el esplendor de las tapas.  
(Es lo que les cabe a los autores que nacen  
para grandes destinos).  
¿Y los críticos?  
Respetuosos de la vida privada  
ignoraron esta novela  
y alabaron las metáforas nerudianas  
aceptando que un Capitán sabe achicar  
con el prodigio de su métrica  
el cuerpo de ella:  
«Diminuta y desnuda

) 37 (





parece  
que en una mano mía cabes,  
que así voy a cerrarte  
y a llevarte a mi boca».

5.

La palabra feminicidio  
no la teníamos  
la palabra muso  
no la teníamos  
la palabra vata  
no la queremos.  
Pero la palabra poetisa sí  
aunque nos avergonzaba.  
Yo no soy poetisa soy poeta  
me dije una y mil veces a mí misma  
a los 20 años  
no soy Tamara soy Kamenzain  
me quejé siempre que alguien por escrito  
aludía a mi obra llamándome por el nombre.  
Cuando las poetisas uruguayas ya eran  
puro nombre  
cuando en Argentina no había divorcio  
cuando en Argentina todavía ni hay aborto legal  
Uruguay pequeño paraíso *vintage*,  
se sigue adelantando a nosotras  
porque las poetisas con nombre son  
jóvenes viejas que si las leemos a nuevo  
nos guiñarán el ojo más actual

) 38 (





para que la poesía de amor  
renazca como renace  
en unos versos de Cecilia Pavón que dicen:  
«cuando voy en el colectivo, exnovio,  
qué lindo es recordarte».  
Alfonsina volvió ex al suyo  
en una operación tan coloquial  
que anticipó a Pavón mientras escandalizaba  
la sobriedad borgiana:  
«si él llama nuevamente por teléfono  
le dices que no insista, que he salido»  
escribió con un pie en el mar  
porque parece ser que lo que empieza como poesía  
está destinado a terminar como novela.

6.

Yo siempre quise recuperar en el tango  
la lírica ronca del amor  
pero también la novelas que les bailarines dibujan  
sin soltar el ritmo implacable  
de sus historias propias.  
Y sin embargo y sin embargo  
abusar de lo personal no me sirve  
y abusar de lo político menos.  
«Hoy vas a entrar en mi pasado»  
dice el tango como recordando  
que si el divorcio llegó por correo  
ningún poema lo va a poder enmendar.  
Entonces me pregunto a esta altura de mi edad

) 39 (





si es posible sortear las tachaduras del amor  
o si es posible –como poeta como poetisa  
o como lo que sea que fui soy o por suerte seré  
por un tiempo más–  
seguir escribiendo.

Porque si todo lo que empieza como poesía  
irremediamente va a terminar como novela  
me debo estar pasando de moda  
cuando creo que mi irrelevante vida  
es un novelón, una de esas sagas  
que leemos sólo  
para poder llegar al final.

Y sin embargo y sin embargo concluyo ahora  
que lo que empieza como poesía  
debería poder terminar también como poesía  
porque si no hay nada más para contar  
después de haberlo contado todo  
cuando él me deje un mensaje de voz  
yo voy a poder darme el lujo  
de no contestar.

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

Agustini, Delmira, *Los cálices vacíos*, ed. crítica e introducción de Rosa García Gutiérrez, Point de Lunettes, Atarfe, 2013.

Butler, Judith, «Variaciones sobre sexo y género. De Beauvoir, Wittig y Foucault», en Seyla Benhabib y Drucilla Cornella (eds.), *Teoría feminista y teoría crítica*, Alfons el Magnanim-Generalitat Valenciana, Valencia, 1990.

Castagnino, Raúl H., «Discurso de recepción. De las poéticas a la metapoética»,





- Boletín de la Academia Argentina de Letras*, n° 153-154, 1974, pp. 289-321.
- Cunéo, Ana María, «Hacia la determinación del “arte poética” de Gabriela Mistral», *Revista Chilena de Literatura*, n° 26, 1985, pp. 19-36.
- Donoso Galdames, Cristian Alberto, *Arte poética: Construcciones desde Chile*, Universidad de Chile, 2007 (tesis de máster).
- Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, trad. de Elsa Cecilia Frost, Siglo XXI, Buenos Aires, 1968.
- Garrido Donoso, Lorena, *No hay como una contadora para hacer contar. Metapoesía y mujer poeta en la obra de Gabriela Mistral*, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2010 (tesis doctoral).
- Genovese, Alicia, *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*, Biblos, Buenos Aires, 1998.
- Gilbert, Sandra y Gubar, Susan, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, Yale University Press, New Haven y Londres, 1979.
- Kamenszain, Tamara, «Bordado y costura del texto», en *Historias de amor (Y otros ensayos sobre poesía)*, Paidós, Buenos Aires, 2000, pp. 207-211.
- , *Chicas en tiempos suspendidos*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2021.
- Ludmer, Josefina, «Tretas del débil», en Patricia Elena González y Eliana Ortega (eds.), *La sartén por el mango. Encuentro de Escritoras Latinoamericanas*, Huracán, Puerto Rico, 1984, pp. 47-54.
- Martín-Estudillo, Luis, «Hacia una teoría de la metapoesía», *Revista de Estudios Hispánicos*, n° 2, 2003, pp. 141-150.
- Méndez de Penedo, Lucrecia, «Estrategias de la subversión: poesía feminista guatemalteca contemporánea», *Ístmica*, n° 5-6, 2000, p. 53.
- Mignolo, Walter, «La figura del poeta en la lírica de vanguardia», *Revista Iberoamericana*, n° 118-119, 1982, pp. 131-148.
- Onís, Federico de, *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, ed. y estudio introductorio de Alfonso García Morales, Renacimiento, Sevilla, 2012 (1934).
- Reisz, Susana, *Foces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*, Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos y Edicions de la Universitat de Lleida, Lleida, 1996.





Rodríguez Gutiérrez, Milena, «Una mujer escribe este poema: Las poetas hispanoamericanas: poéticas y metapoéticas», en *Poetas hispanoamericanas contemporáneas: poéticas y metapoéticas (Siglos XX-XXI)*, De Gruyter, Berlín, 2021, pp. 1-30. Disponible en el siguiente enlace: <<https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783110736274-001/html>>.

Romano, Marcela, «De la Poética a las “artes poéticas”: un recorrido posible». *I Jornadas de Teoría Literaria y Práctica Crítica*. Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar de Plata, 2015, s. p. Disponible en el siguiente enlace: <<http://humadoc.mdp.edu.ar:8080/handle/123456789/316>>.

Romano Sued, Susana, «Metapoéticas», en Romano Sued, Susana; Bertí, Agustín y Vera, Tomás, *Exposiciones. Metapoéticas de literatura argentina: Martínez Estrada-Lamborghini-Saer-Tizón*, El Emporio; Epoké, Córdoba (Argentina), 2011, pp. 11-18.

Sánchez Torres, Leopoldo, *El poema en el espejo de la poesía. La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1993.

Scarano, Laura, «Escribo que escribo: de la metapoesía a las autopoeéticas», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n° 2, 2017, pp. 133-152.

Showalter, Elaine, «Feminism and Literature», en Peter Collier y Helga Ge-  
yer-Ryan (eds.), *Literary Theory Today*, Cornell University Press, Ithaca y  
Nueva York, 1990.

Sucre, Guillermo, *La máscara, la transparencia*, Fondo de Cultura Econó-  
mica, México, 2001 (1975).

Trilling, Lionel y Bloom, Harold, *The Oxford Anthology of English Literature. Volume IV. Romantic poetry and prose*, Oxford University Press, Oxford, 1973.

Valdés, Adriana, «Escritura de mujeres: una pregunta desde Chile», en *Com-  
posición de lugar. Escritos sobre cultura*, Editorial Universitaria, Santiago de  
Chile, 1995.

Violi, Patrizia, *El infinito singular*, Cátedra, Madrid, 1991.

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», en *Literatura Mexicana*, vol. 22, n° 1, 2011, pp. 159-188.

