



Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

**Escritura en el umbral: el sujeto femenino en el poema en
prosa de cuatro escritoras del Cono Sur**

Tesis para optar por el grado de Magíster en Literatura

Luz América Alvarado Morales

Profesora patrocinante: Dra. Alicia N. Salomone

ÍNDICE

Preliminares.....	4
Capítulo 1 Subjetividad y sujeto femenino	
1.1 El sujeto femenino en la modernidad.....	9
1.2 Nomadía y descentramiento del sujeto.....	16
1.3 Cartografía del deseo.....	22
Capítulo 2 El poema en prosa	
2.1 El poema en prosa en Latinoamérica.....	26
2.2 Del margen hacia el umbral.....	35
2.3 Poema en prosa en el Cono Sur: memoria y nomadía.....	37
Capítulo 3 La subjetividad múltiple: <i>Buena travesía buena ventura pequeña Uli</i> , de Diana Bellessi.	
3.1 Travesía germinal.....	43
3.2 La feminización del viajero.....	47
3.3 El viaje de la memoria como espacio poético.....	54
3.4 La huella.....	61
Capítulo 4 El sujeto en dispersión: <i>A teus pés</i> , de Ana Cristina Cesar	
4.1 Un navío en el espacio.....	67
4.2 Biografismo y plasticidad.....	70
4.3 En busca de bliss.....	74
4.4 Entre la bitácora y el hipertexto.....	79

Capítulo 5. El sujeto en metamorfosis: *Mesa de esmeralda*, de Marosa Di Giorgio.

5.1 Rara sustancia.....	83
5.2 Escribana de misterios.....	87
5.3 Poética de la transmutación.....	95
5.4 Sujeto y universo en movimiento perpetuo.....	99

Capítulo 6 La reconstrucción del sujeto: *La perla suelta*, de Paula Ilabaca.

6.1 Un signo fronterizo.....	102
6.2 Desdoblamiento y flujo de identidad.....	104
6.3 La elección de una forma híbrida.....	113
6.4 El discurso polivalente.....	115
6.5 El movimiento del texto.....	117

Conclusiones.....	121
-------------------	-----

Bibliografía.....	123
-------------------	-----

Preliminares

Existe en la literatura latinoamericana contemporánea una voz poética femenina que ha emergido lenta pero decididamente a partir de la década de 1960. Se trata de una voz que habla desde una modalidad poco explorada en nuestra tradición, el poema en prosa¹. He decidido acercarme a ella porque encuentro que su flexibilidad formal y su posición fronteriza respecto a los géneros literarios, han posibilitado la emergencia de una subjetividad femenina que me resulta muy cercana. Atribuyo esta cercanía a la construcción de un umbral que permite a la mirada transitar por distintos caminos de la experiencia vital. Si bien la poesía femenina contemporánea en verso libre también ha explorado nuevas subjetividades e imágenes de mundo, considero que el poema en prosa de mujeres instala una modalidad de fronteras flexibles en las que se integran distintos registros del habla –lo poético, la memoria, el mito, la epístola, el canto, la reflexión filosófica, el mundo emotivo, la anécdota– que a su vez hacen visibles distintas identidades e intensidades de la experiencia humana.

Otro de los motivos por los que he elegido acercarme a este género, muchas veces llamado “menor”, es la forma en que la industria editorial, de la mano de la reseña periodística, nos presentan al poema en prosa. Las notas en los suplementos culturales y las solapas de los libros se refieren de manera recurrente al poema en prosa como una “rareza”, cuyo autor o autora resulta “inclasificable” debido a su “excepcionalidad”. Curiosamente, si uno pone a dialogar las obras descritas, resulta que no son tan excepcionales, que su rareza no es un rasgo exclusivo y que si no se les ha clasificado como corresponde es porque la industria cultural, que en estos tiempos se mueve con los parámetros acomodaticios del mercado, no ha sabido hacerse cargo de dicha singularidad. Por un lado, es posible que bajo el prejuicio de que “la poesía no vende”, a editores y críticos no les corra ninguna prisa por hacer visibles modalidades no convencionales de la poesía. Por otro lado, me parece que los adjetivos con los que se intenta definir al poema en prosa de mujeres no sólo

¹ Existen antecedentes en los poemas en prosa de Alfonsina Storni y Gabriela Mistral, pero no se habían explorado desde el punto de vista del género sino hasta hace un par de décadas.

están emitidos desde una pereza epistemológica, sino también desde una posición que se esmera, consciente o inconscientemente, en borrar el potencial subversivo o transgresor de dichas expresiones. Mi intención en destacar la hibridez discursiva del poema en prosa de mujeres se ve reforzada por la necesidad de ubicarlo en el mapa poético de nuestro continente literario y en la agenda de los estudios de género.

La elección del corpus que analizaré se dio de manera orgánica, paralelamente al planteamiento del problema. Mientras realizaba lecturas sobre género, subjetividad y literatura femenina, fueron llegando a mis manos los textos de varias poetisas del Cono Sur. Elegí aquellos que a mi parecer establecen una sororidad poética y construyen un diálogo productivo estética y éticamente, es decir, en términos de literatura y estudios de género. La decisión de trabajar con una poeta de cada país (Uruguay, Argentina, Brasil y Chile) fue secundaria, pero no está desprovista de intenciones. En primer lugar, para estudiar el Magíster obtuve una beca del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes en México (FONCA)². Por tanto, al terminar el posgrado estoy comprometida a realizar un trabajo de retribución social, que consiste en la difusión de mi investigación a partir de talleres, conferencias o cursos. Al elegir el corpus me pareció interesante contar con una representante de cada país de la región; el diálogo que establezca entre ellas puede funcionar como un panorama y un puente entre ambos lados de nuestro continente. Por otro lado, este trabajo de investigación también forma parte del Proyecto FONDECYT 1110083: Memoria y escritura poética de mujeres en el Cono Sur de América, 1972-2010. Ambas instancias, la beca del FONCA y la investigación para el proyecto FONDECYT, influyeron en la elección de las obras con las que trabajaré a lo largo de esta tesis.

El corpus de análisis lo conforman *Buena travesía buena ventura pequeña Uli* (1974), de la argentina Diana Bellessi, los poemarios *Cenas de abril*, *Correspondência completa* y *Luvás de pelica*, publicados en *A teus pés* (1982), de la

² Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Programa de Becas para Estudios en el Extranjero, 2010-2012.

brasileña Ana Cristina Cesar, *Mesa de esmeralda* (1985), de la uruguaya Marosa Di Giorgio, y *La perla suelta* (2009), de la chilena Paula Illabaca. El criterio para seleccionar las obras fue el siguiente: ni verso libre ni versículo, sino un poema de estructura prosaica cuyo sentido total se diera por continuidad y contigüidad. Los poemas comparten una acumulación anecdótica susceptible de leerse como una historia, pero ésta es secundaria. Es un pretexto que sirve de trama, un tejido que hace posible el flujo de la voz poética a través de umbrales e intersticios.

En el primer capítulo, “Subjetividad y sujeto femenino”, mostraré cómo el concepto cartesiano de sujeto ha contribuido a esencializar la identidad del sujeto femenino, manteniéndolo al margen de los espacios de representación simbólica. Posteriormente, y como una opción para desmontar la fetichización del sujeto, retomaré la idea deleuziana del sujeto nómada, la cual permite visibilizar *otras* subjetividades y relocalizar sus producciones en los mapas discursivos. Por último, abordaré la escritura femenina como un ejercicio de memoria nómada que permite reconstruir la identidad bajo una genealogía no patriarcal.

En el segundo capítulo, “El poema en prosa”, abordaré el poema en prosa en América latina desde los planteamientos de Jesse Fernández. Posteriormente haré un cruce de dichos postulados con las ideas de Alicia Genovese acerca de la poesía contemporánea. En la última parte del capítulo me enfocaré en mostrar por qué el poema en prosa es una modalidad escritural propicia para el cuestionamiento y la reformulación de sujetos y subjetividades femeninas no falogocéntricas.

En el capítulo 3, “La subjetividad múltiple: *Buena travesía buena ventura pequeña Uli*, de Diana Bellessi”, me enfocaré en demostrar que el poema de Bellessi inaugura una genealogía no patriarcal a partir de la feminización de la figura del viajero. A través de la escritura, la autora construye una odisea de la psique desde un posicionamiento subjetivo y literario que denuncia el orden falogocéntrico. El yo del sujeto cuenta el viaje memorioso de Nadia o la mujer D, y muestra cómo el sujeto femenino, que en los espacios de representación simbólica se mantenía

pasivo e inmóvil a la espera de ser nombrado por el signo, se corre del lugar de la pérdida y asume un rol activo de la mano de Uli, la memoria deseante. El yo de *Buena travesía...* ya no busca un signo que la represente, sino que va al encuentro de todos aquellos sujetos que tampoco han sido considerados como productores de discurso. Finalmente, mostraré que, en ese encuentro, Bellessi traza líneas de parentesco no falocéntricas para fundar una genealogía femenina basada en la multiplicidad.

El cuarto capítulo lleva por título “El sujeto en dispersión: *A teus pés*, de Ana Cristina Cesar”. En él exploraré los poemas en prosa de la autora brasileña, principalmente aquellos en los que se mezclan el diario, la epístola y las memorias, para tomar la forma de una escritura híbrida que puede considerarse un poema en prosa. Mostraré que para la autora, las palabras no lograban comunicar la complejidad de su experiencia vital, de ahí que recurriera al montaje de distintos registros escriturales que, a su vez, refieren a otros lenguajes (visual, escénico, cinematográfico, musical). A través de esa estrategia, la autora lograría construir escenas poéticas para describir procesos de subjetivación nomádica.

En el penúltimo capítulo, “El sujeto en metamorfosis: *Mesa de esmeralda*, de Marosa Di Giorgio”, me concentraré en mostrar cómo la escritura marosiana elabora una genealogía personal ajena a los parámetros de la modernidad. Parto de la idea de que el sujeto que se vislumbra en la escritura de Di Giorgio construye un sistema autónomo donde no opera la diferencia negativa que establece el pensamiento binarista, conformando una realidad en sí misma en donde se vuelve a escuchar el latido premoderno del mito y lo matricial, suspendiendo así el dominio falogocentrista del patriarcado.

En el último capítulo, “El sujeto en reconstrucción: *La perla suelta*, de Paula Ilabaca”, describiré cómo la autora chilena desmonta la idea del amor como narrativa de subordinación femenina, desafiando la representación tradicional de la mujer “enamorada” para enfatizar la agencia femenina frente a la violencia y la

dominación patriarcal. Al establecer el montaje de su propio drama subjetivo, el sujeto femenino logrará desprenderse de la dependencia y la domesticación que supone la institución del amor totalitario.

Capítulo 1. Subjetividad y sujeto femenino

1.1 El sujeto femenino en la modernidad

Quise comenzar este estudio trazando algunas conceptualizaciones sobre el sujeto en la modernidad. Después de varias batallas perdidas, que incluyen la exploración de la postura posmoderna acerca de la muerte del sujeto, entiendo que el sujeto no es una definición filosófica del ser humano sino una condición problemática de la existencia sobre la cual se ha construido la modernidad. Es en la Ilustración cuando Descartes planteó que el sujeto, y no Dios, es el protagonista de la historia. “Desde Descartes”, señala Marta-Cecilia Betancur³, “el yo que piensa es el ser por excelencia. De lo único que se tiene certeza es de que 'yo pienso'; todas las cosas y los conocimientos, en principio, no son más que contenidos de mi conciencia”. El sujeto cartesiano del *Cogito ergo sum* se proyectó sobre el horizonte como la medida de todas las cosas, como un demiurgo capaz de construir su realidad, un ente autocentrado, incondicionado y predominantemente racional. La razón se instaló como la cualidad fundamental del sujeto, sobre la cual se construiría la cultura moderna en Occidente. El sujeto que se piensa a sí mismo tiene a su propio dios: la conciencia. Bajo este esquema, todos aquellos seres sin razón o conciencia se convirtieron, por diferencia negativa, en objetos de conocimiento, explotación y apropiación.

³ Betancur, Marta-Cecilia. “De la metafísica de la subjetividad al sujeto como persona” en Revista Aleph, año XLI, No. 143, octubre/diciembre de 2007. Disponible en <http://www.revistaaleph.com.co/component/k2/itemlist/category/13-edición-no-143.html> Consulta del 12/01/2013

El establecimiento de la razón como eje de la condición humana no fue un invento posterior a la medioevo, sino que encuentra su origen en la tradición metafísica griega, que afirma que la cualidad humana está determinada por el *logos*, el pensamiento que se transforma en palabra, palabra que nombra al mundo y organiza la realidad. El logocentrismo es la base metafísica que respalda el saber científico clásico occidental y su manera de ordenar el mundo material. La orientación intelectual logocéntrica busca entender el mundo a partir del descubrimiento de sus fundamentos esenciales o puros, sobre los cuales se construye todo un sistema de conocimientos. El develamiento de dichos elementos esenciales exige definir aquellos que no lo son. Para ello, la metafísica recurre al establecimiento de categorías binarias opuestas. Así lo explica Amalia Quevedo⁴:

“Según Derrida, Platón y la entera filosofía occidental se basan en oposiciones binarias. De los dos opuestos, uno es siempre privilegiado; es el término positivo al que se da prioridad, es el fundamento, el principio, el origen, que está del lado del *logos*. El segundo término de la oposición ha de ser por fuerza negativo, derivado; es carencia, deficiencia: es el enemigo del *logos*. Todos los metafísicos parten de un origen que es visto como simple, intacto, normal, puro, idéntico a sí mismo. Lo bueno está sobre lo malo, lo puro sobre lo impuro, lo simple sobre lo complejo, lo positivo sobre lo negativo, etc. Este privilegiar no es un simple gesto metafísico entre otros; es la exigencia metafísica por excelencia, el procedimiento más constante, profundo y potente.”

Como bien apunta Derrida, es a partir de Descartes que el ordenamiento del mundo se apuntala en una serie de binarismos: presencia/ausencia, identidad/diferencia, cultura/natura, civilización/barbarie, orden/caos, luz/oscuridad, hombre/mujer, miembro/membrana... El primer término sería considerado positivamente como constructor de cultura y discurso: lo uno, lo propio, lo humano, lo universal; mientras que el segundo término sería relegado a un sitio inferior y negativo: lo otro, lo ajeno, lo monstruoso, lo incompleto, lo fallido.

⁴ Quevedo, Amalia. “Logocentrismo o metafísica de la presencia”, en *De Foucault a Derrida. Pasando fugazmente por Deleuze y Guattari, Lyotard, Braudrillard*, Navarra: Ediciones Universidad de Navarra, 2001. Edición digital disponible en: <http://www.jacquesderrida.com.ar/comentarios/quevedo.htm>, Consulta del día 26/12/2012

El logocentrismo no habría adquirido tal fuerza en el pensamiento occidental si no hubiese estado atravesado y afinado por los valores de la cultura patriarcal, cuya base parte de la premisa que el hombre, el macho poseedor del falo, es superior a la mujer. El varón es quien ordena el mundo, ya sea por la fuerza o por la razón. Y en ese esquema la mujer, en tanto que “otro”, no tiene más remedio que acatar dicho orden.

A partir de la Revolución Francesa, con el triunfo de los ideales del Iluminismo, el hombre racional, el varón ilustrado es quien se coloca en el sitio del sujeto de conocimiento y productor de discurso. Desde ahí, en nombre de la razón y la superioridad genérica, se adjudica la autoridad para organizar el mundo de acuerdo con las jerarquías del falocentrismo. Esta organización supuso, en primer lugar, la definición del sujeto. Aquellos que se encontraban del lado superior de los binarismos, el lado masculino, adquirieron la condición de “iguales” y por lo tanto, la posibilidad de ostentar derechos, tomar decisiones y crear discurso. El resto (mujeres, niños, animales, indios, homosexuales, esclavos, la naturaleza misma) quedó en el polo femenino del mundo, en el sitio de la diferencia negativa, en una suerte de penumbra ontológica; proyecto de sujeto, entidad cuya “carencia” lógica y diferencia fisiológica debía ser transformada a favor del proyecto universal, de la civilización, el progreso, la ciencia y la productividad.

La idea de sujeto en la modernidad resulta, desde su base, una condición problemática de la existencia puesto que está ligada a un ejercicio de poder desigual. La modernidad, construida sobre las bases del falocentrismo, ha articulado y puesto en marcha una compleja red de prácticas religiosas, económicas, culturales y políticas, que bajo el nombre de “civilización” han recurrido a la anulación, el ocultamiento, la represión y el silenciamiento de aquellos sujetos que no cumplen con los requisitos del proyecto modernizador.

Paralelamente a este silenciamiento y a través de la imposición de distintas estrategias de racionalidad, la identidad del sujeto femenino premoderno fue transformada y remplazada por una más *ad hoc* al proyecto iluminista, civilizador y colonialista. Estereotipos como la madre abnegada, la solterona, la loca de la casa, la histérica, la puta, la “femme fatale” se constituyeron como representaciones de “lo femenino”, articuladas desde la mirada masculina con un doble propósito: reducir la multiplicidad de identidades femeninas u “otras” a un puñado de opciones “legítimas” para hacerlas más controlables y justificar los procesos de dominación, uso y abuso de su energía vital.

Es preciso insistir que este largo proceso histórico de exclusión y dominio encuentra su origen en la antigüedad, donde, por ejemplo, las mujeres eran consideradas seres más cercanos al ganado que al varón de la polis griega, por lo que su participación en la vida pública era nula. En los discursos hegemónicos de la alta Edad Media esta condición no se modificó sino que se reforzó gracias a los dogmas de la religión católica, de corte patriarcal. Así, nadie cuestionaba la condición “inferior” o la “fragilidad” de la mujer porque era una idea que se había legitimado desde muchos flancos discursivos, empezando por la Biblia, de tal forma que dicha diferencia aparecía como una falla de origen insondable. Es en la modernidad donde esta jerarquía, aparentemente inamovible y antediluviana, encuentra su primer quiebre. Cuando se plantea el principio de igualdad a todos los individuos se supone que la mujer tiene la misma posibilidad de participar de la vida pública y las decisiones políticas y, por ende, la misma oportunidad de decidir y actuar libremente. Sin embargo, esta igualdad queda problematizada cuando la mujer trata de llevarla a la realidad; estructuras culturales como la religión, la economía y la política, cuyos ritmos son monolíticos, tardarían más de tres siglos en comenzar a abrir los espacios y mecanismos que posibilitaran la integración equitativa de la mujer en la vida pública.

En este largo proceso histórico de exclusión y dominio han habido tensiones, conflictos, crisis, desvíos y revoluciones. Sobre todo después de las Guerras

Mundiales y la implantación de regímenes dictatoriales en América latina, el proyecto iluminista burgués entró en una profunda crisis de la cual todavía no ha podido levantarse. De las fracturas, los escombros y los márgenes de los círculos de poder, surgieron voces pidiendo un cambio de paradigma que permitiera visibilizar lo otro y lo diverso para poner freno al totalitarismo que la racionalidad había instalado. Entre esas voces encontramos a los críticos de la deconstrucción, el feminismo y los estudios poscoloniales. Entre esas voces encontramos a Michel Foucault, Jacques Derrida, Hélène Cixous y Gilles Deleuze. Herederos del existencialismo y compañeros en situación de colonialismo y marginalidad, estos pensadores articularon una crítica con un claro compromiso político libertario que destaca la importancia de visibilizar aquello que durante tanto tiempo ha permanecido negado a través de la violencia.

Dentro de ese grupo de pensadores también encontramos a Pierre Bourdieu, que en su obra *Dominación masculina*⁵ se refiere a este ejercicio de poder desigual con el concepto de violencia simbólica. Ésta tendría su origen en la primera gran dicotomía que coloca al sujeto masculino en un sitio superior al resto: el hombre (*vir*) es un ser particular que se ve como ser universal (*homo*), que tiene el monopolio, de hecho y de derecho, de lo humano (es decir, de lo universal), que se halla socialmente facultado para sentirse portador de la forma completa de la condición humana. En este contexto, el sujeto femenino, por oposición negativa, aparece incompleto, fallido, anómalo e incapaz de crear discurso. El proyecto de la modernidad, señala Bourdieu, está fincado precisamente sobre la violencia simbólica. Siguiendo el pensamiento de Michel Foucault y Jacques Derrida, se encarga de mostrar que tras el triunfo de la Revolución Francesa y la hegemonía de la economía burguesa se comenzó a problematizar la dicotomía masculino/femenino como criterio para organizar los espacios, los afectos, el conocimiento, el trabajo y los derechos de los individuos. En este contexto, el sujeto masculino actúa en desmedro de todos aquellos que no son sus “iguales”, empezando por la mujer. “El principio de estas disposiciones radica en el estatuto que le es asignado a la mujer en la división del trabajo” (101) y que Kant describió en un lenguaje falsamente contestatario, el de

⁵ Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2000.

una moral teórica disfrazada en ciencia de las costumbres: “Las mujeres no pueden defender personalmente sus derechos y sus asuntos civiles como tampoco pueden hacer la guerra; no pueden hacerlo más que por medio de un representante.” (101)

De entonces a la fecha, el sistema androcéntrico ha implementado una serie de prácticas discursivas en donde el sujeto femenino, debido a la “irresponsabilidad legal” o la “debilidad natural” que se le adjudicaba, fue objetualizado con la finalidad de poner su energía al servicio de un sistema político y económico. En su obra *Vigilar y castigar*⁶, Michel Foucault define dichas prácticas discursivas con el concepto de microfísicas del poder, las cuales consisten en una serie de técnicas de sujeción para hacer del ser humano un nuevo objeto de conocimiento y control:

“Este objeto nuevo es el cuerpo natural, portador de fuerzas y sede de una duración; es el cuerpo susceptible de operaciones especificadas, que tienen su orden, su tiempo, sus condiciones internas, sus elementos constitutivos. El cuerpo, al convertirse en blanco para nuevos mecanismos de poder, se ofrece a nuevas formas de saber. Cuerpo del ejercicio, más que de la física especulativa; cuerpo manipulado por la autoridad, más que atravesado por los espíritus animales; cuerpo del encauzamiento útil y no de la mecánica racional, pero en el cual, por esto mismo, se anunciará cierto número de exigencias de naturaleza y coacciones funcionales”. (159)

Dice Michel Foucault que todo ejercicio de poder va acompañado de su respectivo saber, y en la modernidad esto se manifiesta a través de conocimientos técnicos ordenados científicamente, constituyendo una tecnología. El sujeto se convierte en el eje del conocimiento y el objeto de dominación en la modernidad, sujeto que se enuncia a sí mismo como un yo. De acuerdo con Foucault, las *tecnologías del yo* se refieren a las prácticas a través de las cuales los individuos se constituyen como sujetos dentro de un sistema atravesado por relaciones de poder. Las tecnologías del yo entran en acción cuando, en la aplicación de una tecnología política, el individuo es conducido a tomar conciencia de su “anormalidad” o “falta”, mientras que de forma paralela es inconsciente de aquello a lo que se le induce. Una *tecnología política* implica el despliegue de determinadas técnicas de intervención

⁶ Foucault, Michel. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI, 2005.

con el propósito de modificar la vida, tanto de individuos como de poblaciones. Es decir, es una forma aplicada de conocimientos, saberes y prácticas dirigidas a cambiar la conducta de los individuos con el objetivo de tener un control regulado de los mismos al interior de la sociedad. La tecnología política tiene el objetivo de corregir la “anomalía” de los individuos y ajustar sus campos de acción a lo socialmente deseable y adecuado.

Las tecnologías del yo que rentabilizan, manipulan, encausan, vigilan y controlan la fuerza de los cuerpos, toman una forma específica en el caso del sujeto femenino. Al objetualizarlo, la microfísica del poder parte de la idea del sujeto femenino como la encarnación de una anomalía innata o fisiológica: la carencia del falo. Esta anomalía se traduciría, a nivel simbólico, como una incapacidad para crear discurso. Como si se tratase de un objeto o un recurso explotable, la tecnología política moderna “cosifica” al sujeto femenino y usufructúa de su energía a través de dos estrategias, mismas que se desarrollaron paralelamente a los procesos de industrialización. Por un lado, concentra los cuerpos en espacios cerrados, diseñados para su control y vigilancia, espacios tanto reales como simbólicos (la casa, la cocina, lo privado, lo cerrado, lo oculto). Por otro lado, fragmenta el cuerpo de los sujetos para su conocimiento, disciplinamiento y productivización. A través de la ginecología, por poner solo un ejemplo, se emprende el largo camino de la expropiación de la sexualidad femenina previamente patologizada como anómala, oscura o sucia. Con la calistenia, los tratamientos de belleza y el dogma de la virginidad, se procede a la domesticación de la mujer “salvaje” e incluso surgen manuales de buenas maneras, revistas “femeninas”, escuelas técnicas especializadas en el hogar, entre otras estrategias.

Paradójicamente, mientras que la Revolución Francesa aporta los elementos teóricos para que la mujer luche por alcanzar la igualdad, las estructuras económicas y religiosas rearticulan sus discursos para confinar a la mujer al espacio doméstico, limitando su identidad a los estereotipos, centrándola en torno a la maternidad como destino y sentido vital. Así, el sujeto femenino es puesto

contradicción y se ve orillado a renunciar a sus deseos para dedicarse a cumplir las expectativas del otro masculino. En el caso de los negros o los indios, su deber es dedicar su vida a alcanzar la categoría de “seres civilizados” y/o contribuir con su trabajo al progreso de la civilización. En lo que toca a los homosexuales, los enfermos, los vagabunos, los ancianos o los discapacitados, el sistema de salud se encargaría de articular una categoría patológica para “curarlos”, “reformularlos” o confinarlos en una marginalidad asceptizante. Y en el caso de la mujer, su deber para con la sociedad quedaría limitado a concebir, parir y educar hijos capaces de dar continuidad al proyecto moderno civilizatorio –productivo, ordenado, burgués y androcéntrico—. De manera que cualquier pensamiento o actividad que contraviniese dicho proyecto, expulsa al sujeto femenino hacia la marginalidad y la rebeldía, posiciones subjetivas que la microfísica del poder castiga con el repudio o la violencia.

1.2 Nomadía y descentramiento del sujeto.

La modernidad nos ha presentado la idea de un sujeto cerrado en sí mismo, un ente unitario cuya esencia no cambia: se nace hombre o se nace “otro”: mujer, indio, negro, homosexual, etc. La esencialización del sujeto es inherente a la episteme moderna, puesto que el racionalismo no admite la posibilidad de construir conocimiento con base en una entidad diversa, múltiple o en constante transformación, como el de la cultura premoderna. Así, el pensamiento enciclopedista, emblema intelectual de la microfísica del poder moderno, procedió a describir y jerarquizar a los sujetos como si se tratase de las láminas de un muestrario de entomología. Posteriormente, la revolución industrial los estandariza y estereotipa como si hubiesen surgido de una línea de producción en serie; a menor cantidad de diferencias entre los individuos, más eficiencia en el proceso de control y vigilancia. Estos criterios fueron aplicados en los procesos de conquista y colonización emprendidos por los países europeos a partir del siglo XVII; el indio, el negro y el aborígen aparecían como una diferencia radical cuya humanidad se puso en duda usando sofismas como la carencia de alma o la inferioridad racial; al

considerarlos más cerca de los animales de carga que de los seres humanos, se legitimaba su explotación y esclavitud. Más tarde, el colonizador asumió la tarea de domesticarlos, como a la mujer, “humanizándolos” con la religión y la moral, y “civilizándolos” con la palabra o el látigo.

Lo que justifica el uso desigual del poder en el modelo de la Ilustración es una posición epistemológica que establece una frontera aparentemente incuestionable, la dicotomía sujeto-objeto. Sin embargo, Foucault señala que esta episteme, lejos de marcar un posicionamiento subjetivo que determina una esencia identitaria, señala un ejercicio de poder. Pero el poder para Foucault no es la institucionalización de una episteme sino un proceso que fluye incesantemente y que está entrelazado con las fuerzas internas y externas que nos atraviesan. En este esquema, el discurso hegemónico que asume una posición moral superior y exterior al sujeto, y que se pronuncia como un “correctivo” del alma, en la praxis ejerce sus efectos sobre los cuerpos domesticados y docilizados a través del disciplinamiento y la vigilancia. Foucault desplaza el ejercicio del poder desde las ideas hacia el cuerpo. Así, deconstruye la idea del sujeto como una identidad centrada en el abstracto de la conciencia para relocalizarlo en su dimensión corpórea, puesto que es en los procesos corporales (y no en el alma) donde se materializan los saberes y se ponen en marcha los mecanismos disciplinarios de poder. A partir de Foucault, el sujeto deja de ser una entidad abstracta para convertirse, como señalarían más tarde Deleuze e Irigaray, en un sujeto encarnado, es decir, localizable y localizado biológica, cultural, histórica, geográfica, social y políticamente. Al evidenciar las coordenadas de cada sujeto (coordenadas que implican una situación de género, raza, sexualidad, lengua), Foucault hace visibles las diferencias y variaciones particulares que cuestionan la idea de un hombre “universal”. Bajo esta mirada, el “hombre universal” creador –o impositor– de discurso es, dice Rosi Braidotti⁷ parafraseando a Foucault, “un hombre-varón-heterosexual-blanco-urbano-hablante de una lengua estándar” (94).

Ahora bien, la constitución específica del sujeto mujer bajo el esquema de la

⁷ Braidotti, Rosi. Braidotti, Rosi. *Sujetos Nómades*. Buenos Aires: Paidós, 2000.

Ilustración se lleva a cabo a través de un proceso muy complejo que tiene lugar en la psique. De acuerdo con el psicoanálisis, la separación o la pérdida de la madre es un paso crucial en el proceso de constitución del sujeto. Para la niña, la pérdida del cuerpo de la madre implica una carencia fundamental del narcisismo primario, dejando una cicatriz en la herida fruto de la separación. Esta pérdida originaria, señala Braidotti, cancela el acceso a la madre como primer objeto de deseo, privando al sujeto femenino de las bases ontológicas fundamentales de la confianza en sí misma. Esta pérdida es reforzada a lo largo de la vida a través de los valores de la sexualidad heteronormativa, que en algunas culturas toma incluso la forma de la misoginia. El niño, en cambio, es “compensado” de la pérdida de la madre viendo su deseo aplazado y desplazado hacia otra mujer. Dice Rosi Braidotti en *Metamorfosis*⁸:

“(El niño) pierde el objeto de deseo original pero, a cambio, hereda la tierra. Los hombres obtienen todo tipo de ventajas de su posición de representantes del significante fálico. Sin embargo, para la niña, únicamente queda la miseria económica y simbólica. (...) la integridad de la subjetividad y del erotismo femeninos, la totalidad de su cuerpo es cortocircuitada en el proceso (de constitución del sujeto). Como diría Deleuze, a la niña le es 'robado' su cuerpo en el momento en que toda su sexualidad es forzada a someterse al régimen falocéntrico”. (65)

En este secuestro, la materialidad específica de la carne femenina es eliminada por el régimen fálico. “A partir del secuestro de su energía libidinal”, continúa Braidotti, “se da el resto de los secuestros simbólicos e incluso ontológicos, pero este secuestro simbólico no elimina lo que está inscrito en la carne, somática, psíquicamente, como un banco de datos genético que precede a la entrada en la representación lingüística”. (67)

A diferencia del sujeto cartesiano, esencializado y centrado en la conciencia, el sujeto foucaultiano aparece como “un ensamblaje de relaciones constitutivas que se apoyan sobre convenciones sociales y estructuras de poder”. (68) Como señalaría

⁸ Braidotti, Rosi. *Metamorfosis: hacia una teoría materialista del devenir*, Madrid: Akal ediciones, 2005.

más tarde Jacques Derrida en *Márgenes de la filosofía*⁹, dichas convenciones son susceptibles de ser deconstruidas y reconstruidas bajo *otro* criterio. Para ello se requiere una episteme que rompa con el paradigma antropológico de la razón, es decir, que supere los binarismos heteronormativos y falogocentristas inscritos en los procesos de simbolización. El desmontaje más importante, insiste Derrida, se da a partir del lenguaje, puesto que ahí se localiza la raíz psíquica de la subjetividad. Para el psicoanálisis, el sujeto entra al mundo cuando pierde a la madre y aprehende el lenguaje; el lenguaje es el vehículo a través del cual el sujeto trata de satisfacer su deseo, este último entendido como una carencia o una ausencia simbólica. Para gracia de unos y desgracia de otras, este deseo nunca será satisfecho porque no es más que una nostalgia por el origen, una nostalgia que para Lacan se remite al falo simbólico que ostenta la figura del padre. Así, el falo aparece como el marcador de la pérdida pero también como símbolo de la plenitud.

Luce Irigaray, al igual que Deleuze y Guattari¹⁰, critica esta idea pero señala que no es en el falo sino en el cuerpo materno donde debe ubicarse la destitución y la recuperación de la subjetividad: “si la eliminación de lo femenino es el signo del repudio de la totalidad de la subjetividad de las mujeres, entonces lo femenino, como lugar repudiado, se convierte en el signo de todos los restantes tipos de exclusiones”. (70) El sujeto femenino expropiado de su cuerpo tiene una subjetividad que ha sido moldeada por las tecnologías del yo. Para poder funcionar en este esquema de dominación, dice Hélène Cixous, a la mujer se le ha enseñado a odiarse a sí misma, a rechazar su cuerpo bajo el supuesto de que éste es origen de la culpa y el principio de toda anomalía: “Les han colonizado el cuerpo del que no

⁹ “La estrategia deconstructiva consiste en 'invertir' el proceso con el que se ha 'construido' un texto, en 'desmontarlo' pieza por pieza mediante la *différance*, en 'invertir' las oposiciones 'jerárquicas' que hay en todos los textos de la metafísica de la presencia. Pero esta estrategia no es 'ingenua', no se limita a individuar oposiciones, ni a absorberlas hegelianamente en una síntesis superior. La deconstrucción desenmascara las oposiciones, señala su estructura jerárquica, la invierte. Esta inversión es necesaria, pues en las oposiciones filosóficas tradicionales no se trata nunca de un *vis-à-vis*, sino de una jerarquía violenta: uno de los términos de la oposición gobierna siempre al otro lógicamente y axiológicamente, y está por encima de él”. Jacques Derrida, citado por Amalia Quevedo, en *De Foucault a Derrida. Pasando fugazmente por Deleuze y Guattari, Lyotard, Braudrillard*, Navarra: Ediciones Universidad de Navarra, 2001. Edición digital disponible en <http://www.jacquesderrida.com.ar/comentarios/quevedo.htm>, consulta del día 26/12/2012.

¹⁰ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos, 1994.

se atreven a gozar. La mujer tiene miedo y asco de la mujer” (21), dice en “La joven nacida”¹¹. El asco y el miedo han sido instalados en la psique a través de los mecanismos de la violencia simbólica (la patologización, la anomalía, la incompletud), cuyo propósito ha sido mantener a la mujer en una situación inferior. Esta situación sería fuertemente cuestionada después de las Guerras Mundiales, cuando el modelo modernizador y el sujeto esencializado han entrado en su mayor crisis. Entonces, el llamado *giro subjetivo* que se da a mediados de la década de 1960, instala una ruptura sin retorno: desde distintos flancos, como el feminismo, el posestructuralismo y los estudios del subalterno, se comienzan a desmontar los paradigmas del falogocentrismo y a proponer otras opciones de sujetos y subjetividades no jerárquicas, horizontales e incluyentes. Beatriz Sarlo¹², citando a la historiadora Anette Wieviorka, explica la trascendencia del llamado giro subjetivo:

“Se trata, de algún modo, de una democratización de los actores de la historia, que da la palabra a los excluidos, a los sin título, a los sin voz. En el contexto de los años posteriores a 1968, se trató también de un acto político: Mayo del 68 fue una gigantesca toma de la palabra; lo que vino después debía inscribir este fenómeno en las ciencias humanas, ciertamente, pero también en los medios –radio o televisión– que comienzan a solicitar más y más al hombre de la calle”. (161)

Una de las propuestas más creativas y recientes es la que hace Rosi Braidotti, filósofa deleuziana que ha dirigido su trabajo hacia los estudios de género. Braidotti toma la propuesta del sujeto nómada de Gilles Deleuze y el concepto de “lo divino” en Luce Irigaray, y elabora en *Metamorfosis*¹³ lo que ella misma denomina una teoría materialista del sujeto: el materialismo de la carne. Aunque Michel Foucault ya había reinstalado el cuerpo en el mapa de la subjetividad, es Braidotti quien retoma las ideas foucaultianas para realizar una síntesis de la propuesta de Deleuze e Irigaray, haciendo énfasis en la idea del sujeto femenino nómada, una idea de subjetividad que se contrapone a la idea del sujeto cartesiano (fijo en la conciencia).

¹¹ Cixous, Hélène. “La joven nacida” en *La risa de la medusa*. Puerto Rico: Anthropos.

¹² Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo*. México: Siglo XXI Editores, 2006.

¹³ Braidotti, Rosi. *Metamorfosis: hacia una teoría materialista del devenir*, Madrid: Akal ediciones, 2005.

Para elaborar su idea del materialismo de la carne, Braidotti parte del concepto racionalista de subjetividad cartesiana, construido con base en la conciencia de un sujeto cerrado en sí mismo. Este concepto ya había sido desmontado por Foucault¹⁴ al señalar que el sujeto no es producto de una esencia sino de un proceso mediado por la sociedad. La propuesta de Braidotti en *Metamorfosis* retoma la idea foucaultiana del sujeto y sostiene que éste es “un efecto de constantes flujos o interconexiones que se producen a un nivel intermedio” (20). Además, el sujeto no es un proceso terminado sino que se trata de “una entidad plenamente inmersa en relaciones de poder, saber y deseo, lo que implica una visión positiva del sujeto como estructura afectiva, positiva y dinámica”. (21). La aportación de Braidotti está en su enfoque deleuziano, desde el cual señala que lo que puede decirse sobre el sujeto no refiere a su esencia sino a sus trayectorias en un mapa de posiciones situadas, inscritas o encarnadas. En el esquema de Braidotti, “el *Desidero ergo sum* sustituye al viejo *Cogitum*, de manera que la misma actividad de pensar se expande y abarca una serie de facultades cuya fuerza motriz está constituida por el afecto, el deseo y la imaginación”. (36)

La base material o corporal de la subjetividad deleuziana exige establecer una diferencia entre el cuerpo del proyecto iluminista y el cuerpo de la filosofía nómada de Braidotti. Para Braidotti, el cuerpo no es una esencia, mucho menos una sustancia puramente biológica, tampoco es el mapa de inscripciones semióticas y códigos impuestos por la cultura, como señalaría el psicoanálisis. El cuerpo de la filosofía nómada es una superficie de intensidades, una interacción compleja de fuerzas sociales y simbólicas sofisticadamente construida; es transformador, punto de transmisión de un flujo de energías. Es un haz de contradicciones –parte animal, parte máquina– “que habita de modo simultáneo diferentes zonas temporales y que está animado por diferentes velocidades, además de diversidad de relojes internos y externos no necesariamente coincidentes”. (37)

¹⁴ Foucault, Michel. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI, 2005.

En los estudios de género fue Luce Irigaray quien puso en juego al cuerpo como “batería móvil de diferencias”. (41) El cuerpo para Irigaray es una interfaz, un umbral, un campo de intersección de fuerzas materiales y simbólicas; una construcción cultural que capitaliza energías de naturaleza heterogénea, discontinua e inconsciente. Antes que decir “Pienso, por lo tanto existo”, el sujeto femenino con Irigaray sitúa su fundamento en la materialidad para afirmar: “Soy un cuerpo, soy deseo, existo”. Este cuerpo umbral es la estructura multifuncional y compleja de la subjetividad. De acuerdo con Braidotti, si “la subjetividad nombra el proceso de ensamblar las instancias reactivas (*potestas*) y activas (*potentia*) en la ficticia de un 'yo' gramatical” (38), entonces el sujeto es un proceso hecho de desplazamientos y de negociaciones constantes entre diferentes niveles de poder y deseo, es decir, “entre elecciones voluntarias (activas) e impulsos inconscientes (reactivas). Toda apariencia de unidad responde a la coreografía ficticia de múltiples niveles de un yo socialmente operativo”. (38) Por lo tanto, no se es sujeto sino que el sujeto está constantemente deviniendo. Al entender al sujeto como un proceso también se desmonta la idea de la identidad como la coincidencia invariable del sujeto cartesiano con su conciencia. Desde una perspectiva de género, esto se traduciría de la siguiente manera: la identidad del sujeto nómada femenino no está marcada por la diferencia negativa del “Yo no soy el otro”, sino que, al contrario del modelo iluminista, la identidad nómada se funda precisamente en la no coincidencia del sujeto con su propia conciencia, en la disonancia interna, las contradicciones y las paradojas.

1.3 Cartografía del deseo

Para construir una sexualidad y una subjetividad no fálicas, Braidotti propone en *Metamorfosis* desplazar el sentido de la pérdida y la plenitud desde el falo hacia la madre: “El sujeto lacaniano, falocéntrico, se entiende como una entidad herida que persigue eternamente eso que le da la espalda en el acto preciso de constitución de su lugar de enunciación. 'Yo' significaría: estoy constituido de manera simultánea por el deseo y el fracaso de éste” (78). La alternativa de Braidotti ante esta tragedia

ontológica es repensar el deseo no como una carencia eterna sino como un “sustrato libidinal que se origina cuando el sujeto se reconoce sexuado o perteneciente a un género, cuando manifiesta su fuerte vínculo con lo femenino materno, sin dejar de lado las inscripciones que el falogocentrismo y el patriarcado han dejado en su subjetividad”. (79) ¿Cómo lograr que el sujeto abraze lo femenino materno que por tanto tiempo ha sido repudiado e identificado con la anomalía? Citando a Irigaray, Braidotti anota que es necesario desmontar la patologización de lo femenino:

“Si logramos despatologizar todo aquello asociado con las mujeres constituyendo una lógica y un lenguaje de fluidez, todas aquellas palabras que son tan desagradables porque expresan el cuerpo de la mujer –lo uterino, lo vulvar, lo clitoreidal, lo vaginal, lo placentar, o el propio cuerpo luminoso de la mujer– entonces, tal vez y por primera vez, entre a formar parte de nuestra esfera de conocimiento”. (81)

Este reconocimiento simbólico del sujeto femenino, como señala Braidotti, devuelve a la corporeidad las condiciones de posibilidad para alcanzar cambios en nuestras condiciones tanto simbólicas como materiales, pues implica repensar el espacio, el tiempo, la naturaleza, la tierra y lo divino. Este proceso constituye la recomposición del narcisismo primario de las mujeres al establecer un vínculo amoroso, afectivo, sensible con la mujer, de una manera activa y creativa, pues “la relevancia estructural del amor por el propio sexo, por el igual sexual, es un elemento vital de la propia autoestima”. (82) El narcisismo primario femenino, al ser recompuesto, se convierte en “un umbral esencial de la sostenibilidad que permite al sujeto femenino emprender, primero, el proceso de autoafirmación y, después, el de transformación”. (82) Devolver al sujeto femenino su condición de sujeto deseante instala en el proceso de devenir sujeto un erotismo que desvincula el deseo de la carencia y la negatividad, para pensarlo como plenitud y abundancia. Y este proceso reverbera en todos los demás sujetos femeninos que históricamente han sido negados o silenciados por el sistema falocéntrico y patriarcal.

Ahora bien, si como se planteó antes, la identificación de la conciencia con el yo

deja de ser la base de la subjetividad, ¿entonces qué fuerza puede sostener al sujeto nómada en la existencia? Precisamente, la voluntad de saber, el deseo de decir, el deseo de hablar. El deseo, que partió como una carencia, se convierte en abundancia y permite el reconocimiento de lo afectivo maternal, poniendo en marcha la desidentificación del sujeto con la conciencia. Esta desidentificación sería el primer paso para descentrar al sujeto de sí mismo y articular una episteme dispuesta a asumir la nomadía, entendida como lo opuesto a la fijeza, al encerramiento, al determinismo del sujeto cartesiano. Un sujeto nómada es móvil, fluctuante, posicionado en el umbral, está abierto a devenir mujer. ¿Por qué insistir en el devenir particularmente mujer? Como señalamos al inicio, la mujer es *el otro* de base; a partir del reconocimiento de eso *otro* que habita en sí mismo, el sujeto puede reconstruir su identidad ética y libremente.

Para este estudio resulta de suma importancia la operación de la desidentificación. Ésta opera abriendo intervalos, instalando una especie de distancia interna que permite a alguien hacer un balance de la posición que ocupa en el mapa de representación simbólica. La desidentificación es un instante de éxtasis, dice Braidotti, una pausa entre la predecibilidad de los modelos sociales y las negociaciones con el propio sentido del yo:

“Estos espacios intermedios, estos puntos de transición temporal y espacial, son cruciales para la construcción del sujeto y, no obstante, difícilmente pueden traducirse en pensamiento y representación dado que son en lo que se apoya primeramente el proceso del pensar. Los intervalos o los puntos y procesos intermedios, son facilitadores y, en esa medida, pasan desapercibidos, a pesar de que marcan los momentos decisivos en todo el proceso de devenir un sujeto”. (60)

Al reflexionar sobre los espacios intermedios, que Braidotti considera de difícil representación, pienso en los poemas en prosa que elegí para este estudio. Considero que dichas obras dan cuenta de los distintos procesos de devenir sujeto femenino y, por tanto, merece la pena visibilizarlos y difundirlos, haciendo énfasis no sólo en su trascendencia como obras literarias sino también como elementos de transformación, como espacios de representación simbólica donde la imaginación,

el afecto y el deseo permiten la emergencia de otras subjetividades. En un mundo donde el lenguaje ha sido mercantilizado y enajenado para servir a los fines de la economía política, la literatura, particularmente la poesía, y especialmente el poema en prosa, habla desde una marginalidad e instala una pausa a la aparente continuidad discursiva del mundo. El corpus de este estudio da cuenta de una modalidad discursiva que además de relativizar las fronteras de lo literario, abre en su escritura y su recepción, un intervalo propicio para experimentar la desidentificación del sujeto y cuestionar los marcadores identitarios del género sexual.

Capítulo 2. El poema en prosa

¿Quién de nosotros no ha soñado, en sus días ambiciosos, con el milagro de una prosa poética, musical, sin ritmo ni rima, lo suficientemente flexible y dura como para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño y a los sobresaltos de la conciencia?

Charles Baudelaire, *Pequeños poemas en prosa*.

2.1 El poema en prosa en Latinoamérica

Al inicio de este estudio planteé que el poema en prosa en Latinoamérica ha sido considerado como un género “menor”. Si bien no se ha hecho explícitamente, se puede inferir a partir de la escasez de estudios que se le han dedicado en nuestra tradición, así como de su nula inclusión en los programas de estudio de literatura. Muestra de ello es que al realizar mi investigación bibliográfica no hallé más que un par de volúmenes dedicados a este género. Uno de ellos, el de mayor interés para esta tesis, es *El poema en prosa en Hispanoamérica: Del modernismo a la vanguardia*¹⁵, estudio crítico y antología elaborada por Jesse Fernández. En dicho trabajo se incluyen como principales figuras de la tradición del siglo XX a Rubén Darío, Juana de Ibarbouru, Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Julio Torri, Ramón López

¹⁵ Fernández, Jesse. *El poema en prosa en hispanoamérica: del modernismo a la vanguardia*. Madrid: Hiperión, 1994.

Velarde, Cesar Vallejo y Vicente Huidobro, entre los más importantes. La inclusión de estos autores nos habla, por un lado, del lugar que el poema en prosa ha ocupado en la producción de los principales poetas de nuestra literatura. Por otra parte, creo que esta selección está hecha desde un lugar muy ceñido al canon tradicional. Esto último, sospecho, correspondería a una estrategia de legitimación del género, que se daría no a partir de las obras mismas sino a través del prestigio de los autores.

Para sentar las bases de lo que aquí entenderemos como poema en prosa estableceré un diálogo con los postulados de Fernández, enriqueciéndolos con la visión de Alicia Genovese sobre la poesía contemporánea y matizándolos con la perspectiva de Braidotti. El origen del poema en prosa “moderno” puede ubicarse en Francia a mediados del siglo XIX, cuando su precursor, Aloysius Bertrand, plasma en *Gaspard de la Nuit* un nuevo registro poético cuya intención inicial era interrelacionar la poesía y las artes visuales. Como señala Jesse Fernández en su estudio preliminar, la innovación de Bertrand consiste en que “cada sección (del poema) representa una unidad autónoma en la cual los recursos formales y la agudeza conceptual se combinan para crear imágenes fantasmagóricas y alucinantes del mundo de los sueños.” (18) El poema en prosa de Bertrand recurre a una organización en párrafos que semejan coplas, baladas o canciones populares, conformando una suerte de artefacto autónomo cercano a la viñeta pero mucho más potente conceptual y poéticamente hablando. La belleza de la forma preocupa a Bertrand, sin embargo, se halla al servicio de un universo poético nuevo “basado en el encantamiento de un lenguaje afectivo y sugerente”. (18)

El poema de Bertrand fue fundamental para Charles Baudelaire, a quien se considera el primer representante del poema en prosa como género. Baudelaire se propuso describir los elementos abstractos de la vida moderna, ese mundo “desolado y a la vez fascinante” (21), como señala Fernández. Ya desde el título de su obra más conocida, *Pequeños poemas en prosa*, Baudelaire consigue otorgarle prestigio como género autónomo e instalar una nueva función social y política para

el poeta; éste ya no busca agradar sino “perturbar, conmover, producir agitación en el lector al mostrarle los aspectos negativos de una sociedad afectada prematuramente por el 'progreso' del mundo moderno en tránsito al futuro”. (21) Mallarmé, Ghil y Rimbaud contribuyeron posteriormente a fijar las bases teóricas del poema en prosa, una de las cuales es la diferencia entre la prosa lírica o artística y el poema en prosa, que estaría dada por el tenue hilo narrativo que acerca a la primera con el relato breve o la viñeta.

En el ámbito hispanoamericano, además de Baudelaire, Lautréamont y André Gide son las principales influencias que marcarían la obra de los escritores modernistas, como Martí o Darío. Fernández considera que esta influencia no entró en nuestra literatura a través de la tradición española, ya que a fines del siglo XIX e inicios del XX la presencia de “lo francés” dominaba el panorama literario. Muestra de ello es la recepción que tuvieron en los simbolistas, parnasianistas e impresionistas latinoamericanos las obras de Jacob, Apollinaire, Cocteau, Bretón y Ponge. La influencia de estos autores fue muy tímida en España, si acaso se puede rastrear en Bécquer y Valera, pero como señala Fernández, estos autores no lograron “rebasar los límites 'del buen gusto' de filiación clásica”. (23)

Fernández se pregunta si el poema en prosa es una estructura, una “forma” poética específica, o una manifestación lingüística cuyo desarrollo temático, tono emocional, ambiente sugestivo y técnicas formales le confieren una dimensión genérica más abarcadora. En una primera respuesta, advierte que la disposición gráfica del poema en prosa no es un rasgo distintivo de otros géneros más fluctuantes –como la crónica, el ensayo lírico, la viñeta o la microficción–, sino que hace falta indagar en “aspectos internos” del proceso creativo que no se encuentran en las otras categorías. La clave estaría, entonces, en el desprendimiento de la realidad empírica que el poeta consigue al comunicar una emoción; para ello debe darle al lenguaje un tono subjetivo, casi confesional, sin descuidar los elementos formales y expresivos del texto poético, como son el ritmo, las aliteraciones, metáforas, anáforas, perífrasis, etcétera.

Fernández no elude la cualidad híbrida del poema en prosa, sin embargo, afirma que ello lo hace susceptible a los “peligros de la ambigüedad genérica”. (25) Este punto me parece importante para renovar la discusión sobre el lugar que ocupa el poema en prosa en la literatura latinoamericana contemporánea. Si la ambigüedad resulta peligrosa para Fernández, quien escribe su estudio en 1994, esto se debe quizás a que conserva cierto prejuicio frente a la ambigüedad misma. Me pregunto si actualmente la ambigüedad, ese sitio intermedio e indefinible, aún está estigmatizado como peligroso, ¿no es ese peligro donde precisamente se halla la posibilidad de producir una grieta que conduzca hacia una perspectiva más abierta sobre la literatura actual? Para fines de este estudio, lanzo otra pregunta: ¿no es la ambigüedad un punto intermedio propicio para cuestionar y repensar productivamente la subjetividad?

Si Fernández no se hace cargo de la “peligrosidad” de lo ambiguo, es quizás porque no logra distanciarse lo suficiente del canon como para trabajar sobre el potencial transgresor del género. En su lugar, opta por resolver el asunto de la ambigüedad a partir de la supuesta contradicción inscrita en el nombre mismo del género. La oposición real, señala el autor, no estaría entre prosa y poesía sino entre prosa y verso, porque se trata de formas métricas y no métricas. La tesis de Fernández es que la poesía no está reñida con la prosa siempre y cuando el escritor se proponga compartir un estado anímico, provocar una emoción más que comunicar un concepto. Fernández declara que su intención es “fijar los límites fluctuantes del poema en prosa y establecer las bases teóricas que determinan su existencia como género literario autónomo”. (27) Considero que la proposición no es muy afortunada, ya que “fijar límites fluctuantes” resultaría un ejercicio conceptualmente contradictorio. Me arriesgo a decir que el autor no pretende tanto fijar como señalar o visibilizar los límites fluctuantes del poema en prosa con respecto a otros géneros, y lo hace al abordar la confusión entre prosa poética y poema en prosa. A nivel de análisis, la confusión está entre el procedimiento y la forma. El poema en prosa es una forma, pues está determinado a partir de un conjunto de relaciones al interior de

un sistema y funciona como objeto lingüístico reconocible mediante ciertos rasgos característicos que le otorgan fisionomía o entidad propia. La prosa poética sería un procedimiento dentro de una narración, o como señala Enrique Anderson Imbert, citado por Fernández: “un momento fugaz engarzado en un texto mayor. (...) El poema en prosa, en cambio, funciona como un artefacto lingüístico que se sostiene por sí solo”. (28) Lo “poético” en este artefacto, concluye Fernández, “no se encierra en una estructura externa, sino en una 'tonalidad' que construye una 'forma' adecuada de expresarse” (30).

Esta afirmación coincide con lo que Alicia Genovese plantea en su libro *Leer poesía*¹⁶, cuando explica que en la poesía contemporánea, la diferencia entre verso libre y verso medido no es tan tajante como suele pensarse. Pues el verso libre, cuya tonalidad o voluntad lírica es semejante a la del poema en prosa, exige un “surfeo más atado al devenir circunstancial del lenguaje (...) La libertad del verso libre podrá ser mucha, pero queda restringida, en esa primera oleada de sentido, a esa salida que es su inicio y que actúa como un diapasón, como referente rítmico y tonal del poema”. (42) Citando a Tomás Navarro Tomás, Genovese señala que “la percepción del ritmo en el verso libre requiere un ensanchamiento de los conceptos y moldes comunes en la métrica ordinaria, un sentimiento más suelto y flexible respecto a la medida y al compás”. (43) Genovese reconoce en el modernismo hispanoamericano la intención de Valéry de dejar que el centro formal del poema, ubicado en la métrica, se deslice de manera más fluida hacia la musicalidad, “con mayor flexibilidad de movimientos a través de espacios ensanchados (...) con una rítmica que se independiza de sus moldes para abarcar zonas más extensas y variadas donde se recogen las voces sueltas de la calle y se escucha el pulso propio, a veces desmarcado y arrítmico”. (44) En este sentido, es posible considerar al poema en prosa como un espacio ensanchado, una forma extensa cuya flexibilidad permite jugar con independencia rítmica y multiplicidad de registros, conservando la poeticidad que da tono al artefacto¹⁷.

¹⁶ Genovese, Alicia. *Leer poesía: lo leve, lo grave, lo opaco*. Buenos Aires: FCE, 2012.

¹⁷ Cuando me refiero a artefacto tomo varias de las definiciones que aporta la RAE porque todas describen literal o metafóricamente al poema en prosa: 1. m. Obra mecánica hecha según arte. 2. m. Máquina, aparato. 3. m. Carga explosiva; p. ej., una mina, un petardo, una granada, etc. 4. m. En los

Al igual que Fernández, Genovese reconoce las dos cualidades preponderantes en la poesía contemporánea: la tonalidad y el ritmo. El ritmo del poema, dice Genovese, es un pulso, “un sistema nervioso armado con el lenguaje. Es movimiento y, como tal, una dinámica; el tono, en cambio, es una química, una densidad que permea las palabras, un aire, una atmósfera: un vapor o un fluido”. (41) El tono se encarga de transformar las palabras: “revierte, amplía, debilita sus significados; es la voz que adquieren las palabras, su modulación, su relativo desplazamiento de significado crudo o de diccionario. (...) El tono es un lugar de cruce, una intersección entre la secuencia de palabras y la emoción. El tono produce la fantasmización o subjetivización de las palabras”. (57)

Fernández también relaciona tonalidad con subjetividad en el poema en prosa. Citando a Mary Ann Caws, señala que “al prescindir tanto de estructura como de metro, el poema en prosa tiene que organizarse él mismo desde el interior y encontrar ahí su propio centro de gravedad, su propio foco de energía, su propia e íntima profundidad de comprensión”. (32) Es decir que, al desprenderse de la realidad empírica, el centro de gravedad del poema en prosa queda depositado en la subjetividad del poeta.

Los “aspectos internos” del proceso creativo mencionados por Fernández pueden identificarse con la propuesta de Alicia Genovese en torno al ritmo y al tono, aspectos internos que sostienen al poema en prosa contemporáneo:

“Tono y ritmo tienden también, o sobre todo, un puente hacia lo que María Zambrano consideraba como ese “oscuro fondo originario” (p.73), reserva humana sin desciframiento, lugar de las preguntas que no tienen una única respuesta. Un fondo que es origen de lo sagrado a través de los tiempos, muchas veces manifestado en el canto y la danza ritual, y sobre el que la razón cartesiana no ha dado demasiadas respuestas. Zambrano ubica en ese fondo indiferenciado, al que los presocráticos daban el nombre de *ápeiron*, el lugar en el que confluían

experimentos biológicos, formación producida exclusivamente por los reactivos empleados y perturbadora de la recta interpretación de los resultados obtenidos. 6. m. Med. En el trazado de un aparato registrador, toda variación no originada por el órgano cuya actividad se desea registrar.

filosofía y poesía. Pero mientras la filosofía respondía metódicamente y se alejaba, la poesía permanecía más cerca, alimentada de ese fondo primitivo donde la mirada sobre las cosas se mantiene recubierta de ambigüedad. Zona de lo indescifrable donde lo humano parece renacer o cuestionarse". (40)

A partir de esta afirmación, se puede establecer un diálogo con la propuesta de Fernández. El autor señala que si bien el poeta en prosa recurre a aspectos estilísticos definidos –alarde imaginativo en la expresión, estructuras rítmicas y lenguaje metafórico–, son los elementos afectivos, léase subjetivos, los que hacen que el poema en prosa se oriente más hacia la poesía que hacia la narrativa, lo que a su vez abre una nueva perspectiva sobre el género literario. Al desprenderse de la realidad empírica, el poeta en prosa elabora un texto en el cual puede proyectarse afectivamente sin el obligado sometimiento a las imposiciones técnicas que los cánones formales del verso implican, algo muy similar a lo que Genovese plantea acerca del ritmo. Así, existe un esfuerzo lingüístico que busca intensidad lírica, es decir, densidad temática y expresiva, a través de la musicalidad y la creación de un ambiente altamente sugestivo, un tono que se interioriza y genera una imagen sensorial y dinámica, una zona difusa y móvil.

A partir de lo anteriormente expuesto, esbozo una primera definición del poema en prosa contemporáneo. Más que una estructura, se trata de un espacio genérico intermedio, una modalidad discursiva que se sustenta en un ritmo y un tono, donde la proyección afectiva permite un encuentro entre pensamiento y afecto, filosofía y poesía, un puente donde dialogan lo ético y lo estético para dar cuenta de una subjetividad. Como se dijo en el capítulo anterior, los espacios intermedios, los puntos de transición temporal y espacial, son cruciales para la construcción del sujeto y, no obstante, difícilmente pueden traducirse en pensamiento y representación dado que son en lo que se apoya primeramente el proceso del pensar. Sin embargo, el poema en prosa como una zona intermedia nos presenta la posibilidad de un texto-plano de intersección donde la subjetividad nómada puede emerger con todo su potencial afectivo.

En este punto es preciso recordar lo que Braidotti entiende por subjetividad: un proceso mediante el cual el sujeto ensambla las instancias reactivas (*potestas*, el poder en sentido coercitivo) y activas (*potentia*, el poder en sentido capacitador y positivo) en la ficticia unidad de un “yo” gramatical. Dichas instancias están constituidas como una red coextensiva de interconexiones a partir de las cuales el sujeto comunica lo que se ha dado en llamar mundo “interior” y mundo “exterior”. Si tomamos esta idea para hablar de la subjetividad en el poema en prosa, el proceso sería el siguiente: el poeta inscribe su subjetividad en el texto como si se tratase de un plano de composición donde fluyen y se ensamblan el imaginario, las tensiones del lenguaje y los registros del habla, la memoria, el material sensible y conceptual asimilado consciente e inconscientemente, todo aquel material subjetivo que en la escritura el poeta lleva hasta la página y que Genovese llama “el arrastre subjetivo”.

La subjetividad en el poema contemporáneo se construiría, siguiendo a Alicia Genovese, de la siguiente manera:

“En la creación poética contemporánea hay un sentido de afinación que se enlaza a una subjetividad, a su capacidad de entrega y a la relación siempre única que cada persona establece con las palabras. En la poesía contemporánea, el ritmo y el tono del poema reproducen subjetivamente ritmos y tonos de transmisión imprecisa, alojados en la memoria y el inconsciente (...) Esa reproducción de ritmos y tonos en el poema tiende puentes en muchos sentidos, por ejemplo, entre lengua poética y lengua coloquial; permite salir de la oposición entre lo artificiosos y lo comunicacional. Un puente en el que persiste la desfamiliarización”. (39)

Este último término, el de la desfamiliarización, es crucial para comprender el potencial transgresor del poema en prosa. “Lo cotidiano que se desfamiliariza, un instante ínfimo que se privilegia, una escena que se vuelve a mirar desde otro lugar y se resignifica, un detalle que se enfoca para decir y adquiera ambigüedad, espesor u otra dimensión. Con actos preceptivos de este tipo se teje la escritura de poesía” (23), señala Genovese, actos preceptivos que remiten a una subjetividad. La ambigüedad característica de la poesía en prosa se debe en buena parte a que mezcla registros discursivos e imaginarios híbridos que generan extrañeza. Esta

ambigüedad, señala Genovese, hace que el yo poético se vuelva “a la vez signo lingüístico e irradiación subjetiva, signo lingüístico y referencia de sí cuando hace referencia a lo real, construcción verbal y presencia muchas veces poco controlable de la subjetividad. El yo del poema es una instancia constructiva (...) también construye un campo de experiencia (semejante a) una zona de impregnación de contenidos ideológicos, de los contenidos inconscientes y, en ese sentido, subjetiva.” (94)

Esta desfamiliarización es semejante al *unheimlich* heideggeriano. *Heimlich* es un término que la psicología freudiana aportó a la filosofía y a la estética para definir el territorio de lo conocido, lo íntimo, lo doméstico, ahí donde no hay ambigüedad, y que también refiere a aquello en donde se mantienen secretos y se resguardan tabúes. El *unheimlich*, como variante u opuesto a lo familiar, sería todo aquello que por alguna circunstancia se había mantenido reprimido y que alguna estructura simbólica o subjetiva ha traído a la luz; es algo que provoca rechazo y atracción al mismo tiempo, es ambiguo, genera una disonancia conceptual que impide en primera instancia su racionalización, pero provoca un extrañamiento productivo. Según apunta Julio Ortega Bobadilla en su artículo “Lo siniestro”¹⁸, el arte de hoy juega con el mecanismo de la desfamiliarización en muchos sentidos. Por ejemplo: “ha jugado a convertir el dolor en placer, produciendo una aporía curiosa, su efecto final es siempre benéfico, liberador y en la exploración de los límites de lo soportable produce intensificación de la vida, catarsis y cura”.

Esta desfamiliarización también coincide con lo que Braidotti define como la desidentificación del sujeto cartesiano con la conciencia, es un descentramiento de sí mismo, una apertura, una relocalización de la subjetividad en un plano compuesto por la imaginación, el afecto y el deseo. En una lectura desde el género, necesaria para fines de este estudio, la desidentificación permite traer de vuelta la corporalidad femenina que había sido largamente patologizada, negada o silenciada

¹⁸ Ortega Bobadilla, Julio. “Lo siniestro” en *Revista Carta Psicoanalítica*, núm 9. Disponible en <http://www.cartapsi.org/spip.php?article105&PHPSESSID=cc270628586abdfd1fe1d4e2cf6e9efb>. Consulta del día 15/11/2012

por el pensamiento falocéntrico. El proceso de desfamiliarización –estética– ocurre de manera simultánea a la desidentificación –filosófica u ontológica–, permitiendo al sujeto multiplicar, cuestionar, desarmar, armar, ampliar y multiplicar, junto con el yo del poema, las zonas estables e inestables por donde transita la subjetividad. En un ejercicio imaginario, si pusiera en pausa este proceso para mirarlo, diría que la desfamiliarización coloca al sujeto en un umbral cuyas conexiones se multiplican infinitamente en todos los sentidos posibles, ubicándolo en una especie de aeropuerto subjetivo, una encrucijada de mil rutas probables. Así, la poesía en prosa como espacio intermedio, como zona de ambigüedad privilegiada, funcionaría en la psique como el umbral desde el cual el sujeto puede emprender el proceso de desidentificación, facilitando la emergencia de una subjetividad nómada capaz de transgredir la identidad asignada por el discurso hegemónico.

2.2 Del margen hacia el umbral

La literatura francesa de fines del siglo XIX dictó buena parte de los criterios para construir el canon de la poesía latinoamericana moderna. Pero, curiosamente, dicha influencia no se ha visto reflejada en el caso del poema en prosa, ya que éste género se ha mantenido en un sitio marginal o “excepcional”, a saber: el lugar de los inclasificables. Esto puede deberse en buena medida a que no hay una preceptiva actualizada sobre este género. El poema en prosa no “hace escuela”, prácticamente no hay ramos o cursos en las universidades, no hay talleres en los centros culturales (como sí los hay de cuento, de poesía erótica o de haikú), no hay proyectos de investigación dedicados a su estudio y difusión. Su revisión también es escasa en el ámbito académico, posiblemente porque la lectura de textos se hace desde los sitios tradicionales de enunciación genérica. Por otra parte, al revisar la antología hecha por Jesse Fernández, parece que el poema en prosa –como a veces ocurre con el ensayo– se ubica en el programa escritural de los autores seleccionados como un lugar de pasaje, una modalidad por la que el poeta transita

antes o después de haber experimentado con las formas legitimadas de la poesía o la narrativa.

Esta percepción general me lleva matizar la definición de poema en prosa anteriormente expuesta. El poema en prosa es un lugar (espacio y tiempo), un intersticio, un punto intermedio en donde caben un sinfín de matices enunciativos, hibridaciones poéticas y genéricas cuya proyección afectiva facilita la emergencia de una subjetividad *otra*. Dentro del programa poético de un autor, es probable que el poema en prosa tenga una función conectiva, un puente o un umbral desde el cual el autor se permite conectar distintos registros, imaginarios y modalidades discursivas que no podría ubicar en otro género, modalidades que hablan de un estado subjetivo impreciso o ambiguo. Su elección no correspondería, como algunos críticos afirman, a una incapacidad para versificar o narrar, sino a la necesidad del autor por construir una voz o un artefacto poético que lo lleve hacia otro sitio, como si fuese un medio de transporte o un puerto de conexión. En el caso de algunas de las autoras que analizaré en los capítulos siguientes, el umbral mismo es lugar de partida y llegada.

Quisiera hacer un último alcance para terminar de movilizar al poema en prosa fuera del casillero de la marginalidad. Parto de la idea que el poema en prosa es una obra escrita desde la nomadía, se trata de una escritura en tránsito que arrastra un bagaje de afectos y efectos en su desplazamiento. En el polvo de los zapatos sintácticos, en el ropaje de su imaginario, todos los elementos de su arrastre subjetivo se hallan en tensión. Más que obras desplazadas hacia la marginalidad, los poemas en prosa son obras en desplazamiento, máquinas conectivas en movimiento. Al igual que la condición de viajante no demerita la cualidad humana del viajero, tampoco puede decirse que en estos desplazamientos subjetivos el poema en prosa tenga una calidad literaria menor o que sea marginal. El enfoque, como señalé antes, no debe ponerse en los límites fluctuantes, sino que, tal y como sucede en la danza, la mirada crítica debe ubicarse en el oficio con que logran intersectarse los elementos movilizados y los efectos desfamiliarizadores que

presenta el poema, ya que en ellos radica precisamente su potencial político, ético y estético. Cuando pienso en sacar del margen al poema en prosa pienso también una desterritorialización con respecto al centro del canon. Más que ubicar al poema en prosa como una orilla, lo pienso como un umbral, como un nodo rizomático al modo de Deleuze, que permite a autores y obras ensancharse, conectarse y reformular su poética de la mano de la subjetividad.

En el caso de las escritoras con las que trabajaré el análisis, el poema en prosa como escritura desde el umbral responde a una elección muy precisa, relacionada con la reconstrucción de la memoria y la elaboración de una genealogía antipatriarcal, cuestiones que abordaré en detalle en el siguiente apartado.

2.3 Poema en prosa en el Cono Sur: memoria y nomadía

A fines de los 60, haciendo eco de los movimientos postestructuralista, feministas y ecologistas que movilizaban Europa y el noreste de los Estados Unidos, las escritoras sudamericanas comenzaron a articular una literatura crítica que desmontaba las bases del sistema patriarcal. Este proceso fue violentamente interrumpido por las dictaduras de las décadas del 70 y 80. La delgada franja en la que de por sí se movían las escritoras, quedó reducida a su mínima expresión, ampliándose poco a poco desde el exilio o al volver la democracia, gracias a un ejercicio de memoria.

La escritura de mujeres en el Cono Sur (1970-2010) adquirió una función doble en los procesos sociales y estéticos de la posdictadura. Al reapropiarse del lenguaje, no sólo ha reterritorializado al sujeto femenino dentro de los mapas de representación simbólica, sino que también ha contribuido a reconstruir la memoria colectiva. El alcance de esta apropiación es bastante amplio cuando pensamos que el sujeto femenino no se limita al sujeto mujer sino que se extiende a ese *otro* que de base ha sido colocado del lado femenino de los binarismos por el discurso

hegemónico. El *otro* es la mujer, pero también el colonizado, el salvaje, el bárbaro, el indio; y en los regímenes totalitarios o autoritarios, esta otredad se aplica con mayor tensión al homosexual, al opositor al régimen, al torturado, al exiliado, al desplazado, al silenciado, a la viuda, los huérfanos, los detenidos desaparecidos... En este contexto, la escritura se convirtió en un espacio de tensión y resistencia desde el cual las escritoras han buscado un lenguaje propio para burlar al totalitarismo. En esta búsqueda, el testimonio, la crónica, la epístola y otros géneros llamados “menores”, dentro de los cuales también podemos ubicar al poema en prosa, han sido cruciales en la reconstrucción de la memoria colectiva, pues al ser modalidades híbridas o fronterizas, logran captar experiencias subjetivas aglutinantes y desestabilizadoras que escapan a los paradigmas del modelo falocéntrico, patriarcal y totalitario. “Al transitar zonas de olvido y de opresión”, señala Ana Forcinito¹⁹, “la práctica de la memoria constituye subjetividades no sedentarias que están en constante movimiento de reinterpretación, atravesando las fronteras impuestas por las normas de la territorialidad”. (14)

Del periodo antes mencionado, he elegido cuatro obras que dan cuenta del potencial estético y político del poema en prosa en tanto modalidad transgresora del género literario y del género sexual: *Buena travesía buena ventura pequeña Uli* (1974), de la argentina Diana Bellessi, los poemarios *Cenas de abril*, *Correspondência completa* y *Luvás de pelica*, publicados en *A teus pés* (1982), de la brasileña Ana Cristina Cesar, *Mesa de esmeralda* (1985), de la uruguaya Marosa Di Giorgio, y *La perla suelta* (2009), de la chilena Paula Ilabaca. Aunque las autoras no corresponden a la misma generación ni al mismo país o grupo artístico, tienen en común una escritura femenina que bien puede considerarse dentro de los trabajos de la memoria.

En *Memorias y nomadías*, Ana Forcinito distingue dos tipos de memorias en la escritura de mujeres en Latinoamérica: “por una parte, las memorias feministas que intentan establecer genealogías antipatriarcales y, por otra parte, las memorias que

¹⁹ Forcinito, Ana. *Memorias y nomadías: Géneros y cuerpos en los márgenes del posfeminismo*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2004.

denuncian los mecanismos de violencia estatal e intentan revertir las prácticas autoritarias en nuestros países latinoamericanos”. (13) Los poemas en prosa que he elegido están más bien emparentados con las memorias de la genealogía antipatriarcal, aunque la dimensión socio-política también subyace en ellos. Es preciso decir que las obras trabajan en una tensión permanente con los géneros literarios, lo que les permite explorar un discurso que transgrede o ensancha el género poético. Por otra parte, la subjetividad que aparece en el poema en prosa pone en evidencia las tensiones entre el falogocentrismo y el feminismo, que si bien no se resuelven, al menos elaboran una escritura que desmonta y cuestiona la idea del género sexual.

Los poemas que he elegido han sido destacados por su “excepcionalidad” o su “rareza”, conceptos que como una niebla invisibilizan su potencial transgresor y complican su localización en el mapa literario. En respuesta, este trabajo interroga la supuesta “rareza” de estas escrituras no para fetichizarlas dentro de una clasificación, sino para dar cuenta de su potencial político, esfuerzo que también se traduce en una reterritorialización del sujeto femenino en los espacios de representación simbólica. Mi propuesta, en fin, es leer los poemas en prosa en código nómada para mostrar que el proceso de construcción del sujeto femenino está fuertemente relacionado con un ejercicio de memoria feminista.

Los poemas en prosa de Bellessi, Cesar, Di Giorgio e Ilabaca están escritos en un código que Ana Forcinito ha llamado la memoria nómada. Basándose en la síntesis que Rosi Braidotti hace del trabajo de Luce Irigaray y Gilles Deleuze, Forcinito considera que las memorias de la mujer latinoamericana sobre la represión pueden ser concebidas como: “zonas en constante transformación que ponen en cuestionamiento la (i)legalidad del discurso hegemónico, sea éste el discurso patriarcal, heterosexista, (neo) colonial, euro/anglocéntrico, clasista, racista o dictatorial”. (14) La característica de estas memorias es su potencialidad disruptiva y su constante fluir por “un devenir que se opone al recuerdo sumiso y que sirve para desterritorializar la memoria, es decir, producir una ruptura con el lugar fijo impuesto

por el recuerdo oficializado” (15).

Leer estas obras en código nómade instala una base de análisis tanto ética como estética. Tomando las palabras de Forcinito: “La relación que propongo entre las memorias y las nomadías concierne a un ejercicio deleuziano del recuerdo (ya sea literario, ensayístico, teórico, testimonial, artístico, cotidiano o político, pero en todos los casos 'menor') que intenta deshacer territorios, subvertir normas, es decir, descodificar los discursos hegemónicos”. (14) La memoria nómade, siguiendo a Forcinito, implica una ficción interpretativa, una estrategia de análisis que puede permitirnos examinar su potencial desestructurante. Por tanto, supone mirar al sujeto no como una esencia sino como una conciencia en devenir, un deseo encarnado y móvil que reconstruye la subjetividad que había sido silenciada por el discurso homogenizador.

Alicia Genovese plantea, en *Leer poesía*, una lectura similar al código nómade. En primer lugar, señala que la poesía contemporánea “exige como registro el descondicionamiento del lenguaje de los usos instrumentales habituales de la comunicación.” (16) Las obras que he elegido hablan precisamente desde una zona ambigua y desestabilizadora que está en constante tensión con el lenguaje instrumental. Siguiendo a Genovese, estas obras se encuentran en ese punto fronterizo donde el exceso, la suciedad y el silencio hacen evidentes las pulsiones, lo primario y lo instintivo pre-individual, ese *bios* que ha escapado al usufructo del lenguaje instrumental –fenómeno que se radicalizó a partir de las dictaduras en el Cono Sur y con el modelo neoliberal característico de la vuelta a la democracia–. En segundo lugar, Genovese señala que, para acercarse al yo de la enunciación sin esencializarlo, es necesario observar los movimientos del sujeto lírico como “una sombra moviéndose en la casa del lenguaje”. (78)

Al leer dichos poemas en prosa lo primero que aparece ante nosotros es una escritura que provoca desconcierto –desfamiliarización o desidentificación– no sólo por su forma sino también por el punto de enunciación, pues el sujeto lírico parece

escapar, multiplicarse, desaparecer y reaparecer en los intersticios de la acción poética. Esta cualidad desestabilizadora instala en el lector una disposición distinta ante el lenguaje; al no haber una lógica lineal, el inconsciente va atrapando el sentido a partir de sensaciones e imágenes que crean una suerte de campo semiótico, esa zona inestable de la que habla Genovese, donde el lector poco a poco aprende a moverse y a conectarse con la experiencia del texto. Rosi Braidotti señala que la potencia del pensamiento nómada, lejos de ser la expresión de una interioridad profunda o la puesta en práctica de modelos trascendentales, “es una tendencia, una predisposición que expresa la naturaleza conectiva del sujeto. Pensar es una forma de establecer conexiones con una multiplicidad de fuerzas impersonales”. (93) Si el pensamiento y la memoria nómades son actos conectivos, entonces, al materializarse en el poema en prosa, estarían movilizando fuerzas impersonales de las cuales el lector también forma parte.

Al revisar la obra de Michel Foucault podemos afirmar que el autor no se planteó como objetivo descubrir sino rechazar lo que somos como individuos y como sociedad, para después imaginar y construir lo que podríamos ser. El objetivo: liberarnos de lo que llamó la “doble coerción” política: la individualización y la totalización simultáneas de las estructuras de poder moderno. En su introducción a *Tecnologías del yo*²⁰, Miguel Morey señala:

“la sujeción al paradigma antropológico es (...) tan cómplice con el orden presente como el etnocentrismo en el dominio de la etnología: la imposibilidad misma de pensar lo otro. Y recuérdese que la consigna con la que Foucault identificó el pensar, poco antes de morir, fue precisamente: *penser autrement*. No es necesario añadir que, en una sociedad como la nuestra y en un momento histórico como el presente, el ejercicio de tratar de pensar de otro modo está bien lejos de ser un mero deporte intelectual, antes al contrario, es la condición de posibilidad misma para la creación de libertad.” (30)

Precisamente, la escritura de estas autoras exige de nosotros un pensar “*autrement*”. Sus textos nos hablan de esta otredad como posibilidad misma para la

²⁰ Foucault, Michel. *Tecnologías del yo*. Barcelona Paidós, 1990.

creación de libertad.

El poema en prosa permite a las autoras construir un punto de resistencia, desviación y reconfiguración del sujeto femenino²¹, haciendo visible un discurso de polifonías y multiplicidades. A su manera, cada autora encuentra en su propio cuerpo un punto de partida para religarse con el mundo desde un lugar-discurso distinto al que han marcado los esquemas hegemónicos, entregando a los lectores una relación otra con la palabra, la imagen, la memoria, el cuerpo y el mundo. Los sujetos femeninos que se construyen en los poemas elegidos habitan el espacio poético, no como conceptos fijos, sino como sujetos encarnados, fluctuantes, abiertos, múltiples o en devenir. Considero que el poder político de estas escrituras radica en la creación de un umbral desde el cual, autor y lector pueden asomarse y transitar en y hacia una experiencia que les permita imaginarse a sí mismos de otra forma. La posibilidad de transitar por en ese mundo puede resultar reconfortante para los sujetos femeninos que pocas veces pueden ver su complejidad reflejada en los espacios de representación simbólica. Pero la experiencia también puede resultar perturbadora y provocar rechazo para un lector poco osado, puesto que las obras trabajan desde la desfamiliarización. Así, este estudio apunta a despatologizar la “rareza” con que se ha calificado a estos poemas, de manera que el lector no se sienta amedrentado por el caudal de la escritura femenina. En la medida en que el lector se abra a imaginar una subjetividad distinta en el devenir mujer de la escritura, entonces este estudio estará contribuyendo realmente a visibilizar el potencial político, y por tanto ético y estético, que las autoras han sembrado en su tránsito por la literatura latinoamericana.

²¹ La desterritorialización del sujeto femenino, en todas sus acepciones, también implica la movilización y el cuestionamiento del sujeto masculino. Aunque no es el tema de este trabajo, es necesario tener en cuenta que las identidades, como los géneros literarios, no funcionan como sistemas separados sino que están inmersos en un mismo aparato teórico analítico, mismo que se traduce, como señala Foucault, en una praxis de poder-saber que atraviesa todas las subjetividades.

Capítulo 3. La subjetividad múltiple: *Buena travesía buena ventura pequeña Uli*, de Diana Bellessi

3.1 Travesía germinal

“El poeta es un escritor muy específico, dentro de un género muy específico que tiene sus exigencias y sus necesidades, pero que además tiene dos características. Primero: que el poema aparece siempre muy centrado en el yo lírico, lo cual diferencia esta escritura de otras escrituras, en su brevedad, en su asalto al tiempo y en su absoluta certeza de que nadie va a obtener fama y dinero y nadie va a entrar en un mercado en la industria del libro por ser poeta. En segundo lugar: hay una sensación de independencia descomunal, quizás después con los años uno pueda irritarse con esta circunstancia. Uno cuando empieza a escribir, empieza desde un sitio de deseo, de independencia, de transgresión, más que estar pensando si se va a volver famoso de escribir”.

Diana Bellessi, Entrevista para la Audiovideoteca de Buenos Aires. Mayo del 2005²².

El párrafo que, a manera de epígrafe, he elegido para abrir este capítulo, corresponde a una entrevista que Diana Bellessi dio en el año 2005 a la Audiovideoteca de Buenos Aires. Sus palabras no sólo hacen eco de su obra sino también de su congruencia y su posición en el mundo. Además, denuncian la aspiración que la industria editorial ha sembrado en los escritores noveles, la fama y la fortuna, pero lo hace para distinguir que ni la poesía ni el poeta pueden responder a los usos mercantiles de la lengua. Estas certezas no le vienen gratuitamente. En incontables ocasiones Bellessi ha declarado que desde muy pequeña se llamó a sí misma poeta. La asunción de este lugar también obedeció a la apropiación, o mejor dicho, a la construcción de una mirada, una percepción poética de un mundo que

²² Disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=9pTEVwBxfYM>. Consulta del día 31/10/2012

adquiere sentido en el encuentro con los otros.

Nacida en 1946 en Zavalla, provincia de Santa Fe, hija de inmigrantes italianos, agricultores arrendatarios de tierras patronales, desde niña impregnó su mirada con una multiplicidad de rostros y registros del habla que después se ensancharían convirtiéndose en las voces que cantan en su poesía. Los giros del habla, las canciones y los relatos populares se fueron mezclando en su memoria con las obras clásicas que leyó en la infancia. Tras estudiar filosofía en la Universidad Nacional del Litoral, entre 1969 y 1975, recorrió a pie el continente americano. Este viaje marcaría su vida y su poética de manera germinal. Como un viajero que colecta a su paso semillas de todos los sitios por donde pasa, Diana Bellessi recogió cantos, mitos, leyendas, rostros y miradas en el seno de su experiencia, materiales poéticos que después crecerían hasta convertirse en las voces de su obra.

En 2011, Adriana Hidalgo editora publica la poesía reunida de Diana Bellessi en el volumen *Tener lo que se tiene*²³. Esta publicación recorre la poesía de Bellessi desde 1974 hasta 2010 y permite mirar, más que un programa, un mapa donde se mueven y se conectan los temas, las voces y las búsquedas que la poeta ha emprendido hasta hoy. Dos textos abren el volumen: a manera de prólogo, el ensayo de Jorge Monteleone, “Utopía del habla”; y el poemario *Buena travesía buena ventura pequeña Uli*, fechado en 1974, pero publicado por primera vez en 1991. El poemario se compone de siete apartados, a lo largo de los cuales Diana Bellessi realiza un viaje memorioso que desmonta la idea del sujeto femenino pasivo y pone en marcha su potencial político de la subjetividad nómada. “En sepia”, título que remite a una foto antigua, traza un bosquejo, “un dibujito”(55), un mapa de recuerdos que la conectan con los momentos e imaginarios que conforman su identidad. En ese territorio subjetivo, Uli aparece como una especie de hada o demonio femenino que la empuja a emprender un viaje memorioso. En “La sordomuda”, el yo del poema denuncia la miseria simbólica del sujeto femenino y confronta a Uli: “podés irte al carajo porque escucharte me da una grande, total

²³ Bellessi, Diana. *Tener lo que se tiene: poesía reunida*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora: 2011.

vergüenza” (71), denunciando que el conflicto está enraizado en la insuficiencia del lenguaje: “¿Cómo voy a nombrarte si no me enseñás a nombrarlo?”. (72) En “Tortuga del cielo”, el yo del poema continúa su viaje de la mano de Uli, internándose en los espacios, cuerpos y momentos de distintos personajes subalternos para recordar “la visión de la fe y la desgracia”. (83) En este fragmento se instala explícitamente el deseo de reescribir su historia y la de los otros sujetos femeninos en los que se ha reconocido en su viaje, pero desde otro sitio. “La sombra del círculo/Nadia cuenta/pequeña saga de amor”, rompe con la patologización de lo femenino desde la sororidad y el erotismo e instala una base amorosa sobre la que continuará su viaje fundacional. “Rosa come Back” traza un nuevo dibujo, pero esta vez no es el dibujo secreto sino que remite a un graffitti que grita desde los muros invocando lo sagrado femenino. Finalmente, en “Viaje a la antigua tierra de Una”, el yo se despide de Uli y, siguiendo el canto de Una (un canto que denuncia, reivindica y sacraliza a la vez), asume un nuevo posicionamiento subjetivo.

A mi parecer, tanto el texto de Monteleone como *Buena travesía...* funcionan, desde la crítica y desde la poesía respectivamente, como espacios discursivos a los que se puede volver como quien vuelve a las puertas de un parque para comenzar un nuevo paseo, porque en ellos se transparentan los principales nodos de la poética bellessiana.

Lo primero que encontramos en *Buena travesía...* es una escritura continua, sin signos de puntuación, donde el sujeto lírico se escapa o, mejor dicho, se multiplica en un coro de voces que hablan desde puntos de enunciación móviles. Esta complejidad puede ser una de las razones por las cuales el poemario ha sido poco abordado por la crítica. Jorge Monteleone no le dedica en el prólogo más de cuatro párrafos, en los que explora someramente las tres figuras más importantes del poemario: Uli, Nadia y Una. De ahí en más, hasta el momento no he encontrado estudios que indaguen más sobre este poema. Más que una desventaja, esta sequía resulta sintomática y provechosa. Sintomática de la posición que el poema

en prosa ocupa en el canon de la literatura hispanoamericana, y provechosa, porque existe una gran libertad para interpretar y analizar la obra. Ello no quiere decir que se pueda partir de la nada. Es preciso acercarse a los trabajos que se han hecho sobre los poemarios posteriores de Bellessi, como *Sur* o *Crucero Ecuatorial*, ya que en ellos se encuentran algunas constantes sobre la poética de la autora que en *Buena travesía...* ya se proyectaban. El estudio preliminar de Monteleone, por ejemplo, hace acopio de dichas constantes, entre las que destacan el viaje latinoamericano, la escritura femenina, el rasgo nómada “vinculado a la presencia del paisaje y la restauración poética del hecho vivido” (6), y las condensa en torno a una aspiración poética a la que denomina “utopía del habla”:

“La utopía del habla en el poema funda, en primer lugar, ese espacio suplementario donde las voces subalternas se reúnen en la ilusión de una voz imaginaria que torna a hacerlas circular, que las convoca, las repite, mientras aspira a volverse una más entre ellas. En segundo lugar, proyecta el poema como un espacio donde las voces reaparecen en el espejismo de una escritura que 'escucha' sus ritmos, sus cadencias, sus iteraciones. En tercer lugar, transforma el poema escrito en canto cuando se vuelve, a la vez, memoria, ritmo y vocablo que imanta una música comunal”. (11)

Monteleone recurre a la figura de la utopía para señalar ese espacio poético donde es posible la confluencia de múltiples voces y sujetos. Dicho espacio sería equiparable a lo que en este trabajo hemos denominado el umbral, ese topos poético cuya ambigüedad genera la desfamiliarización y posibilita la emergencia de una subjetividad femenina. La desfamiliarización en *Buena travesía...* parte de la materialidad misma del lenguaje: la ambigüedad del poema en prosa se potencia con la falta de puntuación y los saltos que la voz hace de un imaginario, desde un espacio tiempo y de un sujeto lírico a otro. Este “desordenamiento” del lenguaje es en Diana Bellessi un punto de partida hacia la construcción de su poética. Como ella misma diría en *La pequeña voz del mundo*²⁴: “Sin duda es una lectura de resistencia, una lectura exigente que demanda atención, en su brevedad y gesto preciso reclama creación de parte de quien lee”. (20) Y esta demanda responde a la tarea del poeta: desestabilizar la lengua, dudar de su materia o su ordenamiento.

²⁴ Bellessi, Diana. *La pequeña voz del mundo*. Taurus: Buenos Aires, 2011.

(20) En el acto de trastocar los espacios, los tiempos y la puntuación, Bellessi desterritorializa el habla de su uso instrumental y descentra el yo poético. Terreno movedizo, voces en desplazamiento, ambigüedad genérica. Nos encontramos, pues, ante la posible emergencia de una subjetividad nómada.

La estrategia de Bellessi correspondería a una búsqueda común en las poetas de su generación, búsqueda que Sonia Scarabelli²⁵, al igual que Jorge Monteleone, consideran fundamental para comprender el impulso ético en Bellessi. Durante la segunda mitad de los años ochenta y principios de los noventa, las poetas argentinas se plantearon de manera aguda y consciente la cuestión de una voz femenina, que no puede reducirse únicamente a una “poesía femenina” o a una escritura de mujeres. La búsqueda, más bien, se dirigió hacia la configuración de un sujeto poético nuevo en cuya posición enunciativa se fundase “otra forma de la visión, otro deseo soberano y otra historia donde todo recomienza”, dice Monteleone. Según Scarabelli, en Bellessi la búsqueda del sujeto poético nuevo se manifiesta como un gesto de autosuficiencia, una disposición a tomar y dejarse tomar por lo que la misma poeta ha llamado “las pequeñas voces del mundo”, las del habla cotidiana y popular que en su poesía van más allá del coloquialismo. Esas voces, continúa Scarabelli, son las de los otros sujetos de la escena del mundo, aunque no únicamente humanos, la naturaleza, los objetos que nos rodean también tienen sus propias voces, y entre ellas, la autora no pretende dirigir la orquesta sino formar parte del concierto.

3.2 La feminización del viajero

La falta de puntuación, los saltos espacio-temporales y el tono ambiguo del poema forman parte de la desfamiliarización que coloca al lector ante un sujeto poético distinto. Cuando intentamos “apresararlo” o definirlo, nuestra lectura cartesiana se tensiona, pues el sujeto lírico se multiplica en un superposición de voces que, a

²⁵ Scarabelli, Sonia. “Reinvenciones de la voz”, *Revista Todavía*, Abril 2007. Disponible en: http://www.vendavalsur.com.ar/d_bellessi/3_arch/estudios%20criticos/scara.htm Consulta del día 15/10/2012.

manera de coro, canta y cuenta “todas las vidas de las mujeres de la historia” (Monteleone, 12). Al leer las primeras dos partes del poemario, nos preguntamos quién o qué es Uli, ¿por qué la voz lírica se dirige a ella de formas tan distintas, como si se tratase de una presencia ubicua, un espíritu que habla desde el lado intangible de la realidad? ¿Uli es un demonio, un dios, la muerte, la poesía, una figura mitológica? Podría ser ninguna y todas las anteriores. Hace falta volver al inicio, asociar el título con la función de Uli en el poemario: travesía, ventura, Uli, Ulises, el viajero por antonomasia. De todos los Ulises de la literatura, me parece que Bellessi toma al de la *Divina Comedia*. Ahí la astucia del viajero aparece bajo la forma de un deseo de conocimiento desbordado, un deseo de explorar el mundo más allá del límite señalado por los dioses.

Cabe preguntarse si existe alguna relación entre *Buena travesía...* y el *Ulises* de Joyce. De existir, no podría afirmar que Bellessi teje esta relación de manera consciente, si acaso es parte de un procedimiento interno que obedece a la figura de una odisea de la psique, una conciencia nómada que en su periplo arrastra, al igual que Joyce, un sinfín de registros discursivos. Bellessi y Joyce recurren al collage verbal, las viñetas, los monólogos interiores, la dislocación del espacio interior/exterior, la disolución de la frontera entre lo poético y lo real, la musicalidad del habla popular, así como a una serie de referencias a la situación política de su tiempo. María Segarra Bonet²⁶ señala que, para Joyce, las construcciones del pasado y las relaciones de poder manifiestan su inevitable presencia en el lenguaje, y en el caso del *Ulises*, al igual que Bellessi, Joyce “fuerza la mirada en el espejo distorsionado del lenguaje para cuestionar las estructuras que crean los textos y levantar las capas de la realidad nunca exploradas de forma consciente”. (485) En ese sentido, el viaje a través del lenguaje, tanto en *Ulises* como en *Buena travesía...*, constituye un ejercicio de memoria nómada que permite explorar eso otro que se había mantenido oculto o silenciado.

²⁶ Segarra Bonet, María. “El discurso ideológico en Ulises de James Joyce: narrativas de dominio y opresión”. Universidad Complutense de Madrid. Tesis de Doctorado. Madrid, 2007. Disponible en: <http://www.ucm.es/BUCM/tesis/fl/ucm-t30257.pdf> Consulta del día 23/10/2012

Aunque el conocido monólogo de Molly Bloom tiende un puente hacia la Uli de Bellessi, en ningún caso podría decir que la autora pretenda realizar una reescritura de Homero o Joyce. Las referencias a la Odisea se pueden encontrar, si acaso, como un subtexto muy profundo que resuena a modo de arquetipo. En relación al *Ulises* de Joyce, Bellessi podría coincidir en el planteamiento de la condición del sujeto frente a las contradicciones de la modernidad. Si se lee a Leopold Bloom como la figura de un Ulises en su condición de hombre errante, desplazado de su hogar, sometido a peligros y burlado, esa misma situación desplazada se puede encontrar en Nadia, la mujer D y el resto de las figuras femeninas o subalternas en las que Uli encarna en su devenir. Pero leer esta coincidencia como una reescritura por parte de Bellessi sería un análisis errado. Si acaso, el punto de coincidencia más importante se puede leer, como se señaló antes, a nivel arquetípico. Lo que pone en relación al Ulises homérico, al *Ulises* de Joyce y a *Buena travesía...* es quizás la figura del viajero en cuyo desplazamiento físico ocurre el encuentro con lo otro y la toma de conciencia del yo, entendiéndolos en su respectivo contexto histórico.

Esta exploración no tiene otro propósito que señalar uno de los puntos de tensión a partir de los cuales se puede abordar el poema en prosa de Bellessi. La odisea de la psique, desde la subjetividad femenina que plantea *Buena travesía...* hace acopio de los referentes culturales del viajero y los transgrede al optar por una estrategia de descentramiento del sujeto femenino. Por un lado, permite visibilizar a los sujetos femeninos que habían permanecido silenciados por la memoria oficialista, y por otro, funda una genealogía antipatriarcal al reestablecer, como señala Braidotti, “el vínculo con lo femenino materno, sin dejar de lado las inscripciones que el falogocentrismo y el patriarcado han dejado en su subjetividad” (79).

Bellessi rompe el modelo del viajero en la literatura al feminizarlo tanto desde el punto de vista del sujeto lírico como desde las figuras poéticas que moviliza. Pero a la voz poética no le interesa contar su travesía sino la de Uli, es así que se repliega, colocándose en la retaguardia, en un punto de enunciación que permita mostrar la

travesía de Uli; se ubica en un umbral desde el cual puede moverse rizomáticamente para seguir las trayectorias impredecibles de Uli. Este lugar se describe de varias formas a lo largo del poemario:

“Pero hay una ventana de vidrio grueso en cuya distancia paisaje exterior y paisaje del dibujito crecía Uli”. (55)

“En los acuarios se regocija, creando sus propias claves intermedias el silencio”. (55)

Y en otro pasaje, Uli crece en el corazón de la mujer D, uno de los desdoblamientos de la voz poética:

“Extrañamente esta nueva persona amaba los verbos en condicional y los adjetivos absolutos. Tal vez porque en la dimensión del cuerpo humano estaba pasando por el sitio desde el cual es posible mirar muerte y nacimiento” (64).

El procedimiento interno que permite la movilidad de la voz lírica se construye a partir del desordenamiento del lenguaje, los saltos en el tiempo y los imaginarios híbridos. La mirada de la voz lírica está imantada a los movimientos de Uli:

“Para caer en espiral y vernos en constantes apariciones de lo que no es Uli pero Uli manifiesta” (72).

Al mismo tiempo que da cuenta de la travesía, interpela a Uli constantemente:

“¿Y quién te dijo a vos que yo era la que andás buscando? Para sobrevivir en tu multiplicidad Uli, de a ratitos tenés que hacerte una conmigo”. (78)

La voz lírica no es una simple cronista pasiva, sino que reconoce en Uli la figura de su yo deseante, una potencia que habita en sí misma y en todo lo que aparece ante su mirada. Para hablar de ella y con ella, la voz poética recurre a todos los elementos de la subjetividad: cuerpo, deseo, memoria, y sobre todo al lenguaje como vehículo privilegiado de la comunicación. La voz lírica que construye Bellessi

en *Buena travesía...* da cuenta de una responsabilidad poética irrenunciable y conflictiva a la vez:

“Decime qué hay allí Uli allí donde te rozo y el tiempo sigue allí donde no puedo entrar y hay luz alrededor de los cuerpos Vos entre Flores y Tucanes gigantes vos/en la materia inorgánica de las enormes constelaciones ¿Qué, Uli? ¿Cómo voy a nombrarte si no me enseñás a nombrarlo?”. (72)

La cualidad inefable de Uli recuerda a lo que Gilles Deleuze denomina la virtualidad de la vida. En su ensayo *La inmanencia: una vida*²⁷, Deleuze afirma que la dimensión de lo vivo que la modernidad política incorpora para normalizar, para optimizar y controlar, es también uno de los problemas claves del arte y la literatura moderna en su exploración de los límites del lenguaje. Los experimentos más radicales de la modernidad literaria, entre los que sin duda se puede ubicar al poema en prosa de Bellessi, no son sino el reencuentro, por medio de un lenguaje llevado más allá de sus posibilidades “representativas”, con esa vida desconocida que rebasa los límites de un cuerpo, *mutatis mutandi*, en el umbral de su virtualidad. La virtualidad es inherente a la vida y refiere no a lo que se es sino a lo que se podría ser, al potencial de devenir que subsiste bajo la forma de promesas y posibilidades de vida traicionadas o no cumplidas por la historia, esperando ser realizadas. La virtualidad es eso que nunca puede ser reducido a un sujeto u objeto, eso que desafía al pensamiento y a los lenguajes, al mismo tiempo que los produce. En este contexto, *Buena travesía...* es un texto que construye un espacio de virtualidad –una utopía, como diría Monteleone– en donde Bellessi va al encuentro de ese potencial devenir femenino que ha subsistido a pesar de la historia. Siguiendo a Deleuze, la literatura tiene lugar ahí donde las palabras y los cuerpos se enfrentan en su contigüidad, entre el ruido de los cuerpos y el evento del sentido. Ahí, el lenguaje no es un mecanismo de representación ni de intencionalidad, no es fuerza de significación expresiva ni experiencia vivida, sino umbral de exterioridad. La mirada poética de Bellessi se ubica en ese umbral y construye la figura de Uli para dar cuenta de la potencia vital encarnada en todo lo que existe. En este

²⁷ Deleuze, Gilles. “La inmanencia: una vida”, *Ensayos sobre biopolítica*. Rodríguez, Fermín y Gorgi, Gabriel (comp). Buenos Aires: Paidós, 2007.

contexto, la estética bellessiana no se entiende sin la intención ética. De ahí que la voz poética ponga especial énfasis en los cuerpos y sus relaciones de poder.

Desde la retaguardia, la voz lírica de *Buena travesía...* se encarga de presentarnos a Uli como la figura del deseo, potencia vital, encarnado en la multiplicidad de subjetividades femeninas. Éstas no aparecen como imágenes de una foto fija, sino como figuras en movimiento atravesadas por relaciones y deseos en conflicto con el mundo.

“Uli vuela en redondo Cuidado Uli piensa borrar cicatrices que la recuerdan y partir dejando un cuerpo de dolor, objeto dolor entre ceja y ceja estómago, lado izquierdo del pecho sobre tu seno más sensitivo Cuidado Que no guardará memoria de dónde de cuándo llegó a instalarse en esta chica con piernas de bluyins y seguirá girando su sistema de lunas y planetas hasta envejecerte y desaparecer (...) Ella mete su cabeza entre los árboles ve una columna de humo que contiene todos los lenguajes los sopla los voltea al sol para sacarles un brillito dorado los soba como si fueran gatos esquivos los evade, aburrída ya de su tecnicolor textura Te mira y ve en tu cara la domesticación de una hormiga que construye hormigueros durante diez mil años Prefiere a esa chica que se prueba sombreros de colores abrazada al motociclista Prefiere los tiernos ojos de una obrera subiéndose al colectivo por Corrientes y San Lázaro (...) Vivir furiosa cada grito y no quedarse escuchándolos Cuidado dulzura, si ella se va no te alcanzarán los triciclos para alcanzarla” (75)

Uli es una especie de espíritu que a ratos se posa y a ratos se interna en distintos sujetos femeninos: niñas en su paso a la adolescencia, amantes en vulnerabilidad, antiguas leyendas actualizadas a partir de vivencias contemporáneas, figuras anfibias o fantásticas fusionándose con la realidad tangible, hombres, mujeres y animales migrantes, travestis, personajes afroamericanos irrumpiendo en la cultura hegemónica de su tiempo, seres marginados, la naturaleza misma en su condición explotada, entre muchos otros. La mirada de la voz poética los nombra no para esencializarlos o “rescatarlos”, sino para dar cuenta de su devenir. Al localizar las subjetividades subalternas en el mapa de la travesía de Uli, Bellessi da un lugar a las pequeñas voces del mundo. Uli, esa fuerza vital que podríamos equiparar con el

deseo, aparece pequeña y personal al inicio, pero se complejiza y ensancha conforme avanza el poema.

Recurro a las palabras de Rosi Braidotti en *Metamorfosis* para describir esta estrategia:

“Resonancias, armonías y tonalidades se entremezclan para dibujar un paisaje completamente diferente de un yo, que, siendo Uno, funciona como un punto de transmisión para muchas series de interconexiones y de encuentros intensivos con múltiples otros. Además, al no soportar el peso de ser Uno, este sujeto puede vislumbrar formas de resistencia y de acción política multiestratificadas y complejas”. (98).

Esta interconexión es posible en el poema gracias a que la mirada de la voz lírica se ubica en un umbral, en este caso la memoria, que le permite y venir, incluso volverse hacia sí misma:

“Fondo de los cuerpos, Uli supo que en tu comarca reside la sabiduría. Después, no hay lugar de mañana para encontrar a Uli Después, pequeños pájaros y flores seguirán tu cabeza Después, una postal antigua con niñitas abrazadas en azul (Después, viví a veces en un sueño y a veces fuera de él: en ambos grito)”. (80)

En este fragmento se ve cómo también la subjetividad de la voz lírica va construyéndose en ese vaivén de tensiones y afectos. Incluso toma distancia en relación a sí misma para ver su propio devenir: quien enuncia la voz poética no se refiere a sí misma acudiendo a la figura autoral sino que realiza un desdoblamiento ficticio del yo, construyendo las figuras de Nadia, acrónimo de Diana, y la mujer D, “con tanta fragilidad expuesta a la errancia” (74). Ambas funcionan como ejes corpóreos cuya apariencia de unidad responde a lo que Braidotti llama la coreografía ficticia de múltiples niveles de un yo socialmente operativo. En esa coreografía ficticia, en ese vaivén de potencias activas y reactivas, el sujeto lírico va deconstruyendo y reconstruyendo la subjetividad.

3.3 El viaje de la memoria como espacio poético

La feminización del viajero, como se vio en el apartado anterior, no es una simple sustitución de personajes: Uli por Ulises. Este procedimiento implica la instalación de otro sistema de relaciones, tanto literarias como políticas. Lo que Bellessi hace es ir hasta el origen, tomar el arquetipo del viajero y plantear una odisea de la psique desde un posicionamiento subjetivo y literario que denuncia el orden patriarcal. El sujeto femenino, que en los espacios de representación simbólica se mantenía pasivo e inmóvil a la espera de ser nombrado por el signo, se corre de ese lugar y asume un rol activo. No va en busca de un signo que la represente, sino que va al encuentro de todos aquellos sujetos que tampoco han sido considerados como productores de discurso. En ese encuentro, hacia el final del poemario, trazará líneas de parentesco no falocéntricas para comenzar a fundar una genealogía propia.

En una lectura no académica del poema resulta intrascendente mirar cómo se entreteje la figura de la viajera con la experiencia vital de la autora. Sin embargo, para fines de este análisis es interesante puesto que ayuda a comprender los referentes que siembran en el poema los anclajes emotivos de su potencial político y ético. El poemario está fechado en 1974, que correspondería al último año de viaje que la autora realizó por vía terrestre desde Sudamérica hasta los EEUU. Esta experiencia no sólo habla de una aventura personal sino que se engarza con la búsqueda de un nuevo sujeto poético que, como antes se dijo, la autora compartía con otras escritoras de su generación. La escritura, señala Forcinito en *Memorias y nomadías*, es para las escritoras latinoamericanas una forma de refundar el lenguaje y el género desde una genealogía antipatriarcal. En el contexto de la época, el que una mujer emprendiera un viaje tan largo y azaroso no era un hecho común. En el caso de Bellessi este viaje es insoslayable, ya que además supone la apertura de un horizonte de experiencias que se refleja en un ensanchamiento de los registros poéticos proyectados en toda su obra. Si bien Diana ya se asumía como poeta, su posicionamiento frente al lenguaje poético a partir de los hallazgos que tiene en su

travesía se define con más claridad. Como veremos más adelante, en *Buena travesía...* se plantea una ampliación, o mejor dicho, el estallido de la identidad. En su ensayo *La pequeña voz del mundo*, Bellessi deja en claro que nunca ha buscado asumir el gesto demagógico del poeta que va “al rescate” de tradiciones o culturas condenadas, y dice: “Como si me picara una víbora salto y digo: ellos me rescatan a mí. En realidad, me han construido, no habría, si no, identificación emocional posible y la lengua del poema sería lengua muerta (...) todos trabajamos con la recuperación de migajas emocionales y la invención flexible de alguna identidad”. (44) Hay en la posición de Bellessi una ruptura con la posición patriarcal y paternalista del poeta que habla por los otros, y asume una pertenencia desde la retaguardia: “Prefiero pensar que me empujan, que mis parientes de sangre y mis parientes de elección a los que supuestamente rescato, son la auténtica vanguardia, y yo, una figurita demorada por allá atrás, medio sorda, en el proceso de ligar el pasado con una noción de futuro”. (44)

La ligadura con el pasado y el empuje emotivo se encuentran desde el inicio en *Buena travesía...* El primer fragmento, titulado “En sepia”, instala la idea de una foto antigua, un recuerdo de antaño. El tono mismo con el que abre el poema nos pone en el punto de partida del viaje de Uli, en el origen. La voz lírica nos introduce al poema como si se tratase de un relato en tercera persona. Nos cuenta el momento en que Uli nació en el corazón de la niña Nadia: en el momento de la primera soledad, “a la hora de la iniciación en la desesperanza”. (55) La voz en tercera persona se funde en la memoria con la voz de la niña Nadia, no así con la de Uli, que le envía mensajes ardorosos a través de distintas figuras alegóricas y fantásticas para advertirle: “de ahora en adelante por otros senderos buscarás la gracia”. (58) Nadia se lanza en un viaje y ve aparecer a Uli en las figuras superpuestas de un paisaje ecléctico que mezcla genealogías e imaginarios. Figuras de los cuentos de hadas, del ajedrez y el tarot se funden con la imagen de Cleopatra, James Dean y otros “personajes ondulados” de la modernidad. Nadia reconoce a Uli:

“saltando de un grano de polen a otro bajo el cielo mugroso de smog

por la tarde, sobre los escombros de un millón de almas y ansias aparece Uli agitando su pañuelo mientras canta una balada (...) hasta hacerse invisible bajo los dulces labios de Marilyn cuya foto desteñida cuelga en la pared de un cafetín: propietarios cubanos por Hollywood boulevard”. (59)

Mientras el relato del viaje se teje y desteje en un recuerdo no lineal, vemos a Uli manifestarse en todo lo que para Nadia es un núcleo de sentido, motivo de dolor y también de amor. Uli es esa fuerza que al mismo tiempo la empuja a moverse y a recodar, esa voz que la llama “dulce monótonamente y cuando puede apresar una palabra se vuelve polvo de inmediato Sin contarme nada para no dejarme quieta ni un instante de los años”. (62) A través del recuerdo materno, Uli se acerca al corazón de Nadia y ambas se transforman: Nadia la mujer niña, deviene mujer D, un yo melancólico y errante; Uli deja de ser la curiosidad inicial para encarnarse como “Uli Hostigante de la aurora”. (64) Hasta entonces aparece la voz de Uli. Se distingue su intervención no sólo por estar impresa en cursivas, sino también por un tono hostil: “(*clausurado, no está permitido volver a susurrar su ausencia*)” (65) o “Voy a recordar el día en que empecé a recordar los días”, dice la voz lírica, “–*Este juego no te salva*”, responde Uli. Entonces la mujer D le deja claro a Uli su lugar en el conflicto:

“Mirá, vos y yo estamos en campos de guerra, en campos helados desde Neandertal o atrás todavía desde el recuerdo primero cuando modulé el primer aullido y tenés toda la misteriosa belleza del mundo pero yo la lengua real, para desenmascararte mejor”. (65)

Esta tensión, esta “guerra” entre el deseo y el lenguaje, es expuesta por Rosi Braidotti desde el nomadismo filosófico con un enfoque poslacaniano que hace énfasis en la materialidad del cuerpo, la cual se redefine como un ejercicio de memoria prerreflexivo experimentado por la materia encarnada, dimensión vitalista, materia viva anhelando devenir y continuar deviniendo. En el caso de la escritura de Bellessi, el devenir pasa por un ejercicio de memoria que leva a la voz lírica al espacio matricial de la psique: “Yo siento al mundo nuevamente oscuro y frío: es el momento del origen, el retorno. Entonces fue, la noche de nochebuena y para

acabar con la Bestia Triste de la recién nacida/niñez sin niña Nadia se tomó una pastilla de ácido lisérgico”. (58) La Bestia Triste podría entenderse como la miseria simbólica en la que está sumido el sujeto femenino: “el día en que ellas lloraron en silencio y nadie pudo darse cuenta” (57). Lo que Nadia desea en su viaje al origen es “encontrar razón de permanencia razón de nacimiento” (56) pero ya no desde la carencia lacaniana. La travesía que nos cuenta la voz lírica es el viaje de la memoria personal y colectiva, un proceso mediante el cual el sujeto femenino busca reconstruir su subjetividad desde otro sitio que no sea el asignado por el discurso falocéntrico. Y ante la duda de emprender el viaje, la voz lírica dice: “Crear la decisión era crear la libertad” (61)

¿Cómo es que este viaje memorioso puede conducir a la transgresión del género literario y sexual? La transgresión literaria se da en la medida en que Bellessi desordena el lenguaje. Por un lado, dinamita las fronteras del género poético tradicional y hace una especie de tabla rasa para después apropiarse de las palabras que den cuenta de su subjetividad. Pero esta subjetividad no es como la del sujeto cartesiano esencializado, no está encerrada en la dinámica espacio-temporal de la realidad empírica. El tiempo cronológico, lineal e histórico, se desordena para dejar que el deseo memorioso se movilice en función de afectos, efectos y potencias. Lo mismo ocurre con los espacios; los efectos del mundo “exterior” están entretnejidos en los afectos del mundo “interior” y viceversa, venciendo así el abismo epistémico entre sujeto y objeto. Por otra parte, este yo no se aferra a la identidad unitaria y fija sino que se abre a la experiencia de lo otro permitiendo que otras identidades (humanas, animales, vegetales) lo contaminen y lo transformen. Al reconocer que su experiencia vital está construida simultánea y conflictivamente por la experiencia de esos múltiples otros, el sujeto bellessiano se nomadiza y asume la multiplicidad como una condición de la existencia. Al cuestionar las fronteras espacio-temporales y la episteme sujeto-objeto, desmonta las jerarquías y las dicotomías que dan lugar a la diferencia negativa, paradigmas que plantean una idea fija de género sexual y género literario. Este posicionamiento subjetivo inaugura en la poesía de bellessi una plataforma ética sobre la cual se

mueve la memoria. Cuando el yo escribe su travesía se asume conformado múltiples subjetividades: las pequeñas voces del mundo. La conformación de la subjetividad, como vimos en el segundo capítulo de este trabajo, implica en todo momento una negociación entre las innumerables tensiones que existen entre el lenguaje y la identidad. Esta negociación no tiene la intención de disolver al sujeto en un big bang sino de suscitar una toma de conciencia en la que el sujeto se reconoce, como señala Braidotti, “como una entidad plenamente inmersa en relaciones de poder, saber y deseo. Esto implica una visión positiva del sujeto como estructura afectiva, positiva y dinámica” (2005: 21)

Bellessi muestra en *Buena travesía...* a un sujeto femenino que toma conciencia de las relaciones de poder que lo atraviesan, pero este conflicto no paraliza sino que moviliza, multiplica y expande tanto al sujeto como al deseo: “Cuando Uli quiso ser persona se encontró que máscara o que yo. Cuando Uli haciendo un esfuerzo sobreuli trascendió hacia el nosotros, encontraba que yo más amplio. [...] Y Uli vuelve a Uli, pero se mete en el corazón de Rara, unicornia para no ser ni de un mundo ni de otro”. Esta toma de conciencia ocurre en el paréntesis del *unheimlich* que instala el poema en prosa, un mapa de virtualidad que podría visualizarse como un mundo hecho de vasos comunicantes: “en el jardín de las delicias no existen caminitos Por la uña de los torturados podés entrar a una guitarra Por los hambrientos de la Tierra al fresco más glorioso del renacimiento Por los obreros de la sociedad norteamericana y su electrónico computador al libro más terrible de poemas...” (66)

En el segundo pasaje, “La Sordomuda”, la voz lírica hace un collage de momentos para mostrar lo que está ocurriendo en el mismo instante en distintos puntos del continente americano. Su mirada capta escenas tan disímiles como un beso al fondo de un autobús en San Francisco, los vagabundos durmiendo en una calle de Oakland, “Chick Corea detiene el piano en dos notas y dentro de ellas extiende, desolado a Nueva York” (71), o en los militares torturando a un muchacho en Chile. En el umbral donde se suceden vida, amor, violencia y muerte, la voz lírica instala

aquello que Monteleone denomina “la ética de la mirada”, y que consiste en nombrar el mundo teniendo presentes las tensiones que generan las relaciones de poder, pero haciendo énfasis en sus múltiples manifestaciones y devenires potenciales. La ética de la mirada, dice Monteleone, es una relación entre sujeto y objeto donde no hay fijeza en ninguno de los polos. Esta sería una mirada no objetivista (cartesiana) sino inmanentista (deleuziana). Al respecto, Monteleone explica:

“El ojo de Bellessi no ve las cosas como objetos, sino como rostros vueltos hacia su atención. La mirada construye ese campo de sentido y, en la medida en que lo realiza como imagen, lo confirma en el mundo, lo comparte en lo humano y lo celebra en lo santo. 'La mirada inmanente [...] –escribe Bellessi– coloca al yo del que escribe abierto en su vulnerabilidad, participante en la naturaleza, afectándola y afectado por ella –y este es quizás el misterio del diálogo–, entra al espacio del detalle, de las pequeñas cosas’”. (18)

Deleuze, en *La inmanencia: una vida*, ubica ese posicionamiento de la mirada en un plano de inmanencia²⁸: “La inmanencia absoluta es ella misma y sólo ella misma: no está en ninguna cosa ni pertenece a ninguna cosa. No depende de un objeto ni pertenece a un sujeto”. En otras palabras, es una mirada oscilante y siempre dinámica. Un campo de inmanencia, además, también es un espacio de virtualidad, ahí donde se reúnen el lenguaje y esa fuerza vital inasignable; eso que desde el rumor incesante de lo vivo desarticula la fijeza de la identidad y remite al universo de lo singular.

En el tercer fragmento del poema, Bellessi nos muestra los movimientos, encarnaciones y devenires de Uli:

“(Uli) piensa borrar cicatrices que la recuerdan y partir dejando un cuerpo de dolor, objeto de dolor entre ceja y ceja estómago, lado izquierdo del pecho sobre tu seno más sensitivo”. (75)

Uli se multiplica para devenir vegetal y mujer:

²⁸ Deleuze, Gilles. “La inmanencia: una vida”, *Ensayos sobre biopolítica*. Rodríguez, Fermín y Gorgi, Gabriel (comp). Buenos Aires: Paidós, 2007.

“tuvo ojos de vegetaciones salvajes y nadó en los arroyuelos y escribía cartas de amor al mediodía [...] Uli se hace invisible y visible otra vez en cada Hermosa que arrasó la pasión cada chica poseída por el deseo de ser el mundo en cada otra que descubre la destrucción o tu adiós”. (80)

Pero también se reinventa en lo micro y en lo macro:

“Habiéndolo visto todo Uli inventa sus Quasars microscópicos Ella puede ser a veces agujero y a veces estrella Y en último caso concretizarse como gusanito mariposa persona y todas las personas caminando hacia su Quasar”. (81)

Pero cuando Uli deviene lenguaje, la voz lírica reconoce en él la impronta del logos patriarcal y la identidad fundada en la presencia del signo:

“Del mismo modo que resulta imposible desprenderse de las adherencias de Uli Uli en cambio es tan intacta como el terror Puede atravesar paisajes o la ausencia de paisajes [...] lo que supimos es que Uli no podrá transformar al mundo ni amarlo”. (82) “Uli es una mentirosa y Uli tiene toda la verdad”. (84)

Jorge Monteleone señala que en la obra de Bellessi hay una constante indagación en los vínculos de lo individual con lo social, puesto que dicha búsqueda transforma la radical subjetividad de lo lírico en un escenario cambiante de donde las voces colectivas lanzan ecos y resonancias: “En la figura de un sujeto imaginario femenino no unificado ni jerárquico, sino diseminado y plural, otra enunciación. Esta enunciación divergente toma a menudo el lugar del que se halla fuera de la ley. Ya sea de la ley del padre, de la ley dominante, de la ley consuetudinaria, entre otras: mujer, outsider, oprimido” (9) Esa versatilidad, dice Scarabelli, pone en juego un narrador cuyos desplazamientos se orientan a un encuentro con los otros y a un acercamiento de sus vínculos con lo real, y en tanto lírica y lengua de la intimidad, su poética no deja de ser política.

El penúltimo apartado, “Rosa come back”, anuncia el retorno a lo femenino

originario que se dará en el último pasaje, “Viaje a la antigua tierra de Una”. La voz lírica se despedirá de Uli, ese deseo que nació a partir de la desesperanza y la soledad, para imantar su mirada en la búsqueda de la tercera figura del poemario: Una. Desde otro posicionamiento subjetivo, la figura de Una hará que se escuchen las pequeñas voces del mundo, pero ya no desde la resignación o la melancolía sino desde la denuncia. Con Una, la voz lírica emprende el camino de regreso hacia el lugar (espacio-tiempo) matricial, desde el cual Bellessi confronta al sistema de valores y plantea la posibilidad de refundar una genealogía antipatriarcal.

3.4 La huella

En su travesía, la voz poética ha mostrado las distintas encarnaciones de Uli para localizar en el mapa a las pequeñas voces del mundo. Pero cabe hacer un matiz: hasta ahora, la mirada de la voz poética nos ha presentado a los sujetos femeninos en su vulnerabilidad y también en su potencialidad, pero en la enunciación hay cierto tono de melancolía. Uli es un tipo particular de deseo que Jamaica Kincaid describe con precisión en su novela *Autobiografía de mi madre*²⁹: “Desear lo que nunca tendrás y darte cuenta demasiado tarde que nunca lo tendrás equivale a una vida aplastada por la melancolía”. (67) Si bien Uli es un tipo de deseo poderoso, también arrastra cierta melancolía en la medida en que hace evidente la derrota innata asignada al sujeto femenino por el pensamiento falocentrista. Esa sería la primera parte del desmontaje del sujeto fetichizado. La segunda se daría en el desprendimiento de la melancolía y la fundación de una genealogía antipatriarcal. El pasaje titulado “A la sombra del círculo Nadia cuenta pequeña saga de amor”, que incluye el apartado “Rosa come back”, da cuenta de una mutación en el deseo a partir del amor carnal:

“vamos volando en la estación de South Ferry a medianoche 5 mujeres de grandes pelos negros voces pañuelos haciendo crochet juntas y separadas juntas y separadas hunde sus manos entre las piernas lee una carta de enorme caligrafía con margaritas en los pantalones y soquetes y rogue brillando en sus bocas fuertes erres de

²⁹ Kincaid, Jamaica. *Autobiografía de mi madre*. Santiago de Chile: LOM ediciones, 2007.

ojos de tierra lejos de inmigrantes abuelas hermanas que nos vamos dentro de sus voces (...) senos como naranjas senos hemisféricos senos en calotte de sphère senos cónicos senos élargies senos pequeños los tuyos con pezones para chupar hasta el fin de los días bajo la arena bajo el bajo vientre mis dedos y los dientes corriendo a tu costado mi vida perdurable tu culo mi religión mi cara entrando del clítoris al ano a la humedad al regocijo lúbrico a la vulva mar a los peces y los gritos vamos volando tótem de lagarto con cuernos de buey y la mujer del niño la grácil mujer con sus dos pájaros en la cabeza: te danzamos Nimba te cantamos te dormimos dulcemente con las piernas enlazada con los pechos que se parientan haciendo frutas redondas con los labios en las orejas vamos volando dentro de la noche los animales celestiales rondan el olor de su vagina y la mía entreabiertas como los labios de las mujeres Sara Djingé” (91)

En este pasaje la voz establece la despatologización de lo femenino en dos momentos: primero, al reconocerse parte de un grupo de mujeres inmigrantes y muy distintas entre sí, reconocimiento que da paso al reconocimiento gozoso de lo vulvar, lo clitoreidal, los flujos, emanaciones y mutaciones de lo femenino. Este es un punto de partida que después, haciendo referencia a la inscripción Rosa come back, se convierte en una apropiación del lenguaje distinta: “No sé si es mentira la beatitud de la rosa porque estoy cansada, he andado demasiado y sufrido demasiado, también en honor del poema. Por tanto, me importa poco la rosa, mi querida, y en cambio me importa la frase que la alude”. Y al final del pasaje vuelve al umbral “A un instante de vigilia, al sueño otra vez” (95) para dar paso a un nuevo viaje que esta vez no será melancólico sino contestatario.

El último pasaje del poema, “Viaje a la antigua tierra de Una”, se inaugura con un canto de María Sabina, donde la afirmación “*Soy la mujer que...*” se enuncia repetidamente, seguida de variaciones que hablan de la mujer en sus múltiples rostros y condiciones: que llora, que habla, que golpea, que grita, mujer de la victoria, del pensamiento, creadora, doctora, luna, mujer de luz, mujer pájaro, mujer Jesús, etc. La inclusión de este canto refuerza la idea de una genealogía fundada en la multiplicidad de la identidad que recuerda el concepto de lo “divino” en Luce Irigaray³⁰; lo divino permite que el sujeto femenino pueda reconocer y dar vida a su

³⁰ Irigaray, Luce 1978 *Speculum: espéculo de la otra mujer* (Madrid : Editorial Saltés).

especificidad, otorgando importancia simbólica a su vínculo con otras mujeres como mediadoras fundamentales entre ella misma y el mundo: lo femenino universal no aparece como una esencia sino como un vehículo de mediación.

La voz poética inicia un recorrido hacia el pasado para reconstruir la historia, pero no a partir de las gestas heroicas, las guerras o los héroes masculinos con los que se han armado historias oficiales. El viaje de la voz poética es un ejercicio de memoria nómada cuyos hitos son momentos en las vidas de mujeres, escenas si bien se suceden rizomáticamente, están empujadas por una pregunta:

“... dónde. tu grito redondo dónde (*Solo en una celda con los ojos vendados escuché los gritos de una mujer que estaba siendo torturada*) La plusvalía de cacerolas tiznadas y culos de niños mano de obra futura barata y la escoba ardiendo y el puchero nuestro de cada día adónde. Un río se abre aquí. Sus orillas juegan la dialéctica de amas y esclavas.” (101)

La pregunta por el lugar es seguida por la apertura de un río que en su caudal arrastra y hace aparecer un sinfín de mujeres en distintas condiciones de explotación y subalternidad. Están Juana de Arco y Marilyn Monroe, pero también Luci la soldadora en Nueva York, Carmen cargadora en una mina, una obrera asesinada, una cocinera, Conchita, una niña catalana de 6 años que huye para no ser vendida por su padre, Zunil la vendedora ambulante, Taoh torturada en una iglesia en Guatemala, Samira, una chica árabe a quien le arrancan el clítoris... Y entre todas ellas, la voz poética destaca la figura de Una: “En la nota grave de la izquierda que reaparece siempre entre los ruidos Una canta”. Y montada en ese canto, la voz poética se mueve a un pasado cada vez más remoto, pasando por escenas que condensan siglos de evolución, incluso hasta el origen de la humanidad: “Una ha caminado en cuatro patas dos patas y sin ellas con plumaje de puma serpiente desde sus nalgas a la espina dorsal encrespando los cabellos Una no se abate en retirada”. El canto de Una es una denuncia contra la Historia y el “multiplicado dios de las falocracias”. (104)

Su canto hace presentes sonidos, cuerpos y rostros de mujeres y pueblos

sometidos que se manifiestan “en todas las vírgenes de América y España”. El canto de Una trae la materialidad de los cuerpos de vuelta a la escena de la historia, porque en ellos hay un dolor que no ha sido reconocido:

“Que los pueblos se construían con materia de sueños y risas sí con huesos de apaleados y tuberculosos los cimientos con matanzas colectivas en muelles minas y plantaciones con una fábrica de cartílagos y pupilas (...) las huellas están tatuando el cuerpo de Una con infinitas historias de desgracia”. (104)

Estas huellas de dolor y sujeción se quedan como tatuajes en el cuerpo de Una y como anclajes emotivos en la voz poética que, movida por un sentido religioso (de re ligare), en una especie de letanía pide a la divinidad de la mujer trabajadora que le enseñe a ser “la boca” capaz de crear la “voz de la victoria”. Para ello debe encarnarse ella misma y así que vuelve a Nadia, la mujer viajera, que va dibujando todo lo que Una canta “en un garabato clandestino sobre su nuca tan unida ya al destino de las mujeres y los hombres de la Tierra que en ninguna parte estará, Una, extranjera”. (109)

Me arriesgo a decir que Bellessi calculó en el efecto que la enunciación de “Una” produce en su recepción: al poner a “Una” como sujeto de la acción, el lector asume el canto como si fuese propio y se ubica en un punto de enunciación feminizado, volviéndose parte de la construcción de una subjetividad nómada. Esta estrategia tiene un potencial político que es señalado por Rosi Braidotti:

“El sujeto nómada significa un devenir potencial, una apertura que se concreta en el poder transformador de todos los explotados o explotadas, marginados o marginadas y minorías oprimidas. Esta minoría es un punto de partida. Lo que es crucial para el devenir nómada es deshacer los dualismos opositivos entre mayoría/minoría y suscitar una pasión y un deseo afirmativos por los flujos transformadores que desestabilizan todas las identidades”. (2005: 109)

Desde otro punto de vista, se podría asociar esta estrategia con lo que Jorge Monteleone describe como la mutualidad en la poesía de Diana Bellessi: “el 'yo es

tú', el 'yo son los otros' (...) en su utopía el habla, y toda experiencia mística que aluda el poema no sólo no niega la simultánea rebelión social y el sueño de mutualidad sino que, por el contrario, estas son sus condiciones de posibilidad, la tierra verdadera donde se levanta lo sagrado del mundo". (42)

Subjetividad nómada o mutualidad, ambas refieren a un descentramiento subjetivo, un salir de sí mismo hacia el encuentro productivo con los otros. Esta intención será desarrollada por Bellessi en su poética posterior, pero es en *Buena travesía...* donde queda asentada de manera germinal, la apuesta por una poesía ética que explora, denuncia y dinamiza dos conflictos vinculados con el género y el lenguaje: la borradura del habla femenina y el silenciamiento de la voz popular. La posición intermedia permanece a lo largo de su obra.

Coincidentemente, Sonia Scarabelli también ubica a la poesía de Diana Bellessi en una especie de umbral. En su poética, dice Scarabelli, Diana se agencia los espacios intermedios que el arte ha sabido brindar en los momentos más duros de nuestra historia, "al precio de no permitirse desviar nunca la mirada, sino de sostenerla lúcida y fija en la herida. Ésta es la única manera de lograr que los 'pedazos vivos' conformen un nuevo cuerpo que quizás alguna vez tenga la oportunidad de experimentar, finalmente, una vida más libre y más gozosa". Al igual que Scarabelli, creo que Bellessi en *Buena travesía buena ventura pequeña Uli* construye un espacio intermedio, un plano de virtualidad o de inmanencia que le permite plantear la posibilidad de otra subjetividad en un momento tan complejo de la historia latinoamericana. Es posible que el poemario no se haya publicado en su momento por la instalación de la dictadura militar en Argentina. Sin embargo, se puede leer dentro de dicho contexto como una voz que anuncia el conflicto social y la urgencia de establecer relaciones de la mutualidad. Como señala Monteleone, "la lírica de Bellessi no ignora que tiempo y lenguaje están atravesados de poder y de historia, que el poema es una crítica de lo real cuando en él se inaugura lo imaginario". (19) El habla femenina en tanto lengua materna y punto de comunión de la subalternidad, se amplifica y toma la forma de una aspiración utópica que

reconoce las condiciones materiales y a la vez trascendentales de la enunciación poética de la belleza en el tiempo.

Búsquedas comunes con su generación: redescubrimiento de la materia y una epifanía de lo concreto; exploración del pasado y la historia a partir de los vínculos familiares; adhesión a la lengua en la palabra maternal; apelación a la memoria como fundación de la especie y no como nostalgia; una experimentación verbal muchas veces radicalizada, porque en ello va la autonomía de un decir, la inscripción de un deseo divergente de los patrones patriarcales o de las oposiciones cristalizadas del género. En este último punto la poesía femenina se vuelve política, señala Monteleone, porque no sólo debe postular una nueva subjetividad, sino hacerlo con un lenguaje que durante siglos fijó un conjunto de valores, comportamientos, atribuciones y roles que definieron el estado subalterno de la mujer:

“Voz femenina enunciada en el espacio neutral que abandona el poder viril de la ley en el sitio excéntrico de la verdad entredicha pero no impuesta: lugar del decoro o de la distancia. Voz matricial que no excluye al hombre sino que propone una conciliación nueva, por la cual el dualismo genérico se trascienda en la identidad de lo puramente humano”. (12)

Capítulo 4. El sujeto en dispersión: *A teus pés*, de Ana Cristina Cesar.

4.1 Un navío en el espacio

Geração mimeógrafo es el nombre con el que se identificó a un grupo de artistas brasileños en la década 1970 cuyas producciones se distinguían por encontrarse al margen del canon o del discurso oficial del arte. En plena dictadura militar, esta generación estuvo formada por músicos, dramaturgos, cineastas y escritores que distribuían sus obras en fanzines y fotocopias, o que se presentaban en foros independientes. La poesía que se produjo en dicho contexto fue llamada “poesía marginal”: marginal, en tanto que se alejaba tanto de las formas clásicas de versificación como de las vanguardias heredadas por los poetas concretos; marginal, porque recurría al coloquialismo y la fuerte presencia de la subjetividad, cualidades que serían criticadas en su tiempo; marginal, también por sus ideas y su forma de distribución. Pasados más de treinta años, esta marginalidad es sólo un referente histórico, ya que algunos de los poetas del grupo han alcanzado gran reconocimiento y difusión dentro y fuera de Brasil, como es el caso de Ana Cristina Cesar.

A pesar de su posicionamiento, la poesía de la generación mimeógrafo no dejó atrás la influencia del tropicalismo ni de la poesía concreta, sino que trabajó con ella en oposición y ausencia, tendiendo más al coloquialismo y la poesía del instante. Estas cualidades respondían a una necesidad expresiva que daba cuenta de las tensiones culturales y políticas generadas en la dictadura militar, que duraría hasta finales de la década de 1980. De manera similar a lo que aconteció en Argentina, Chile y Uruguay, la poesía marginal brasileña cuestionó la función social de la literatura, pues el asunto no era si se podía escribir poesía durante o después del terrorismo de Estado. Más que necesaria, en ese momento la poesía se había vuelto urgente.

La censura y la falta de libertad de expresión habían despertado entre los artistas una conciencia del lenguaje muy distinta a la de las generaciones anteriores. Si al instrumentalizar el lenguaje el totalitarismo había roto los vínculos entre la poesía y la comunidad, los poetas tomaban la responsabilidad de hurgar en el habla cotidiana, en los acontecimientos de la vida íntima, para imantar de nuevo a las palabras y dotarlas de una función que no fuese la de la represión o el panfleto. Dentro de esa búsqueda, la poesía de Ana Cristina Cesar vino a ocupar un sitio tan importante como solitario.

Nacida en Rio de Janeiro en 1952, se tiene noticia de que Ana Cristina empezó a componer sus primeros poemas a la edad de cuatro años. Como no sabía escribir, su madre se encargó de transcribirlos y fueron publicados tres años después. En 1961 Ana Cristina escribió otra serie de poemas que aparecieron publicados bajo el título de *Poetisas de vestidos curtos*. Gracias a un intercambio, en 1969 estudió en Inglaterra, donde comenzó a involucrarse con la literatura inglesa y a hacer sus primeras traducciones. Tras su vuelta a Brasil en 1971, participaría en antologías y lecturas junto con otros poetas marginales en Río de Janeiro. Sin embargo, al terminar la universidad, en 1975, su obra dio un giro mucho más subjetivo que la fue apartando de la *geração mimeógrafo*. En 1979 volvería a la Universidad de Essex a realizar un Master of Arts, especializándose en teoría y práctica de la traducción literaria. Entre 1979 y 1980 publicaría desde Inglaterra *Luvras de pelica*, *Correspondência completa* y *Cenas de abril* en ediciones independientes. Un año antes de su muerte, en 1982, Ana Cristina publicó *A teus pés*, volumen en el que se reunía toda su poesía adulta escrita hasta entonces. Sus artículos y ensayos sobre arte y literatura fueron recopilados por su madre y publicados de manera póstuma en *Escritos da Inglaterra*, al igual que un tercer poemario, *Inéditos y dispersos*.

El distanciamiento que Ana Cristina Cesar tuvo con respecto a su país y a los poetas de su generación parece estar marcado por una suerte de exilio voluntario. Ya desde 1975 Ana Cristina se asume como una voz hiperconsciente de los riesgos de la poesía en su tiempo. Riesgosa no sólo por la situación política del país sino

también por una cuestión estética que, en el caso de Ana Cristina, se cruza con una búsqueda existencial. La dictadura y el arte moderno habían puesto en duda a la poesía y al yo lírico. Consciente de esa crisis, Ana Cristina dice en el primer poema de *Escenas de abril*³¹: “siempre es más difícil anclar un navío en el espacio”. (95) Ese yo que busca un sitio donde anclar su palabra aparece en otros poemas a bordo de otros medios de transporte, tanto físicos como simbólicos: trenes, aviones, bicicletas, taxis, autos, dibujos, collages, postales, cartas, diarios, fotografías. Y en todos se trata de un yo que al mismo tiempo es lírico y corpóreo, o mejor dicho, pulsional; se trata de un sujeto que vive a través de la escritura, bregando el mundo para hallar un lugar donde radicar su existencia.

¿Quién escribe cuando escribo? Esa parece ser la pregunta inscrita en el umbral del laberinto poético de Ana Cristina. ¿Dónde anclar el navío, qué puede servir de asidero a un sujeto en dispersión, como el que aparece en sus poemas? Trataré de responder estas preguntas realizando una lectura nómada de *A teus pés*, antología publicada en São Paulo en 1982. Los textos que citaré en este capítulo serán tomados de la reedición³² que hizo el Instituto Moreira Salles en conjunto con Editorial Ática en 1998.

A teus pés reúne cuatro poemarios: *A teus pés* –que da nombre al volumen– *Cenas de abril*, *Correspondência completa* y *Luvras de pelica*. Es Florencia Garramuño quien señala, en su ensayo “Los secretos de la Esfinge”³³, que *A teus pés* (el libro) funciona como una articulación de poemas-suplementos: “como poemas que se suman a un cuerpo poético pre-existente, pero que al sumarse, reescriben y transforman esas otras escenas de la escritura y de la vida”. (67) Siguiendo esa línea, exploraré con más detalle los últimos tres poemarios porque en ellos Ana Cristina vierte una poesía en prosa que oscila entre el diario de viaje, la epístola, la confesión y la crónica. No dejaré de recurrir a *A teus pés*, ya que el volumen entero

³¹ Cesar, Ana Cristina. *Album de retazos: antología crítica bilingüe*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2006.

³² Cesar, Ana Cristina. *A teus pés*. Sao Paulo: Editora Ática: 1998

³³ Garramuño, Florencia. “Ana Cristina Cesar: Los secretos de la Esfinge”, publicado en la *Revista Grumo*, no. 2, octubre 2003. Buenos Aires, pp 66-73. Disponible en: http://www.salagrupo.org/download/grumo_02.pdf Consulta del día 5/12/2012

funciona como una casa de espejos donde escenas, personajes y obsesiones se reflejan y resemantizan cuando se leen como un todo.

4.2 Biografismo y plasticidad

El primer encuentro con la poesía de Ana Cristina Cesar resulta desestabilizador por diversos motivos. Los más evidentes son la forma prosaica, el tono confesional y la yuxtaposición –aparentemente inconexa– de imágenes, escenas, recuerdos y reflexiones. Los poemas están saturados de distintos registros de la experiencia, acciones y descripciones subjetivas que se suceden unas a otras como en un montaje o un pastiche, donde el título anuncia una modalidad escritural “menor” (Diario íntimo, Guía semanal de ideas) para reafirmar la intención subjetiva e íntima del poema. A primera vista podría calificarse como una escritura automática cuya única finalidad es el desahogo. Sin embargo, en el poema *Este libro* la poeta dice lo siguiente:

“Meu filho. Não é automatismo. Juro. É jazz do coração. É prosa que dá prêmio. Um tea for two total, tilintar de verdade que você seduz, charmeur volante, pela pista a toda. Enfie a carapuça. E cante. Puro açúcar branco e blue.” (56)

Ana Cristina no se refiere solo al poemario *A teus pés* sino a su obra poética en general, pues escribe con la conciencia de que su poesía puede ser considerada como un simple flujo del inconsciente. Es por ello que hace la precisión: “un jazz del corazón”. El jazz improvisa sobre una estructura musical; hay una partitura de base pero en los segmentos donde cada músico improvisa se reescribe la melodía, cada músico le imprime la emoción del instante, pero los sonidos que se escuchan son fruto de un conocimiento profundo del sonido, el instrumento y, en el caso de Ana Cristina, del oficio de poeta.

Si pudiera hacer un símil contemporáneo a la obra de Ana Cristina, diría que su estructura es lo más parecido a un blog, a una bitácora virtual llena de hipertextos,

videos insertos, imágenes robadas, viñetas del instante, variaciones y superposiciones cronológicas, reescrituras y actualizaciones de otros textos (como ocurre, literalmente, en *Cenas de abril* con el texto de Jack Kerouac y en *Luvras de pelica*, con el de Katherine Mansfield). La utilización de estos recursos no sólo obedece a un capricho estilístico vanguardista sino que lleva una doble intención. Por un lado, tal como ocurre en un blog, el lenguaje aparentemente coloquial de sus transcripciones, así como el tono de confidencia, diluyen la división entre lo público y lo privado, lo propio y lo ajeno. Por otro lado, la mezcla de reflexiones poéticas con géneros “menores” diluye la frontera entre literatura y experiencia, arte y vida. El resultado es una escritura que apuesta por el biografismo y la plasticidad cuya intención está en construir un mundo emotivo y reflexivo a la vez. Dice en “21 de fevereiro”:

“Não quero mais a fúria da verdade. Entro na sapataria popuar. Chove por detrás. Gatos amarelos circulando no fundo. Abomino Baudelaire querido, mas procuro na vitrina um modelo brutal. Fica boazinha, dor; sábia como deve se, não tao generosa, não. Recebe o afeto que se encerra no meu peito. Me calço decidida onde os gatos fazem que me amam, juvenis, reais.” (106)

La voz lírica nos trae, con un lenguaje coloquial, una escena donde se entretajan un acto frívolo con una experiencia emotiva y una referencia literaria. Las tres están presentadas con el mismo tono confesional, de manera que el yo se mueve “aleatoriamente” por distintas capas de lo que consideramos como el afuera o lo exterior (la calle, la zapatería) y lo que entendemos como adentro o mundo interior (emociones como dolor y amor). El tono confesional e íntimo del texto crea un sitio de enunciación ambiguo, un umbral desde el cual el yo lírico se dirige a un otro como si se tratase de un confidente o un cómplice con quien puede moverse en la intimidad plástica que ha construido en el texto:

“O manequim de dentro, reflexo do manqueim de fora. Se você me olha bem, me vê também no meio do reflexo, de maquina na mão”. (128)

Ese sitio ambiguo de enunciación que aquí defino como el umbral, es descrito por Delfina Muschetti³⁴ como “un mapa saturado en el que confluyen lo público y lo privado en el cuerpo expuesto del poema. Lo inconfesable se confiesa, sustrayendo así a la confesión panóptica todo su poder”. (106) El poema en prosa de Ana Cristina Cesar se vuelve un artefacto de precisión que rompe con el binarismo dentro/fuera y, por tanto, con la idea de la conciencia cerrada del sujeto frente al objeto:

“Quero te passar o quarto imóvel com tudo dentro e nenhuma cidade fora com redes de parentela. Aqui tenho máquinas de me distrair, tv de cabeceira, fitas magnéticas, cartões-postais, cadernos de tamanhos variados, alicate de unhas, dois pirex e outras mais. Nada lá fora e minha cabeça fala sozinha, assim, com movimento pendular de aparecer e desaparecer. Guarde bem este quarto parado com máquinas, cabeça e pêndulo batendo. Guarde bem para mais tarde. Fica contando ponto”. (127)

Para su funcionamiento, este artefacto requiere un minucioso trabajo de selección; las piezas que lo componen son recursos de los llamados géneros menores (diario, crónica, cuasi-relato, epístola, poema breve), cuya principal virtud es mostrar una experiencia subjetiva, que Ana Cristina mezcla produciendo un efecto desestabilizador. Por ejemplo: el sujeto “protagonista” del poema describe tres acciones distintas que constituyen por sí mismas pequeños poemas del instante, sin embargo, cuando se yuxtaponen dan cuenta de una trayectoria emotiva. Si uno se aleja de la página y ajusta la mirada para ver el poema como una obra plástica, se pueden ver los movimientos del sujeto que por encima de las anécdotas, va dejando un rastro, una huella.

Cada collage de escenas o estados subjetivos está guiado no por el azar o el automatismo sino por una inteligencia textual y visual que elige fragmentos, momentos, referentes, elementos que al ser yuxtapuestos crean un plano de composición similar a un mapa de desplazamientos subjetivos, como ocurre en el

³⁴ Muschietti, Delfina. “Ana Cristina Cesar/Alejandra Pizarnik: Dos formas de utopía”, en revista *Travessia*, n.o 24, 1992, pp. 105-112. Disponible en: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17095/15640>. Consulta del 3/12/2012

poema “Fogo do final”. El texto adquiere linderos inciertos –su sentido está disperso en los cuatro poemarios, como en los cuadros de una serie– en el que coexisten objetos encontrados y resignificados, pero no desde el discurso del arte por el arte sino desde una conciencia nómada. El sujeto lírico en la poesía de Ana Cristina Cesar no es aquel que habla desde el binarismo afuera/adentro, sujeto/objeto, autor/lector, arte/vida, sino que su lenguaje está compenetrado en el movimiento pulsional de un cuerpo-conciencia en distintos niveles de la experiencia vital.

El biografismo y la plasticidad en la obra de Ana Cristina no deben confundirse con una exposición narcisista o pornográfica del yo lírico, porque ello supondría la asunción de una subjetividad cartesiana cerrada que busca abrirse y mostrarse como una identidad unitaria. Lo que se lee en Ana Cristina no es una afirmación ni una provocación, sino una pregunta que se repite desde distintas modalidades discursivas que muestran a un yo consciente de la imposibilidad del lenguaje para representar la complejidad de la experiencia vital.

El biografismo de Ana Cristina no debe entenderse como el resultado de una compulsión (*não e automatismo*), tampoco como la búsqueda de un signo que represente su paso por el mundo. Este biografismo es, como señala Garramuño en el prólogo de *Álbum de retazos*, una suerte de travestismo.

“Tudo que eu nunca te disse, dentro destas margens.
A curriola consolava.
O assunto era sempre outro.
Os espões não informavam direito.
A intimidade era teatro”. (80)

Y en otro fragmento de *A teus pés* dice: “Sou fiel aos acontecimentos biograficos. Mais do que fiel, oh, tão, pressa!” (38). Aunque Ana Cristina confiesa estar presa de los hechos biográficos, la intimidad que vemos en el texto es teatral, o mejor dicho, performativa. El sujeto lírico recurre al juego de la memoria y construye un yo en pastiche de yuxtaposiciones, fragmentos a veces interrumpidos por digresiones, trazando distintas trayectorias temporales, espaciales, emotivas y conceptuales. Se

trata, pues, de un sujeto descentrado de las categorías tradicionales de la representación. No estamos ante un sujeto diluido, porque esto supondría un abandono de sí que se traduciría en una poesía del automatismo. Se trata de un sujeto nómada que se expande y se retrae, y en su movimiento da cuenta de las tensiones que lo atraviesan, de los ámbitos o niveles de realidad por los que transita. En la poesía de Ana Cristina se hace evidente un proceso de subjetivación muy complejo donde el yo no es una construcción sino una coreografía.

4.3 En busca de bliss

¿Por qué recurrir a estas estrategias para representar al yo? ¿Por qué Ana Cristina Cesar opta por un descentramiento subjetivo de esta naturaleza? Rosi Braidotti describe la conciencia nómada como una forma de resistencia a la asimilación u homologación con las maneras dominantes de la representación del yo. Tomando esa idea como base interpretativa, se puede decir que el biografismo y la plasticidad en el poema en prosa de Ana Cristina son estrategias de resistencia mediante las cuales la autora trata de responder a la pregunta por el sujeto lírico que atravesó a los poetas de su tiempo, ubicándolo, ubicándose en ese punto ambiguo donde lengua y cuerpo, arte y vida se encuentran para borrar sus linderos. Esta estrategia no sólo violenta lo que hasta entonces se considera lenguaje poético sino que también implica un estallido del yo. Este conflicto aparece dolorosa y repetidamente en *A teus pés*, aunque ya había sido planteado desde *Escenas de abril*:

“...ai que outra dor súbita, ai que estranheza e que lusitano torpor me atira de braços abertos sobre as ripas do cais ou do palco ou do quartinho. Qusiera dividir o corpo em heterônimos – medito aqui no chão, imóvel tóxico do tempo.” (91)

Ese deseo por fragmentarse no responde a una imposibilidad de autorepresentación sino a la necesidad de mostrar cómo el sujeto se halla compenetrado en distintos niveles de la existencia. Pero esa necesidad surge de un cuerpo que se duele emocional, física y psíquicamente. Ana Cristina reconoce que el lenguaje de un sujeto cartesiano no puede transmitir dicha complejidad, por eso recurre a varios

lenguajes artísticos: lo plástico, el cine, las postales, las referencias a la música y la televisión, y parece comprender que cada medio supone un acercamiento distinto, pues el yo que habla en una postal no es el mismo que escribe en un diario, así como la voz que describe un estado subjetivo desde un avión no es la misma que habla sobre sus fantasías en una carta.

El recurso de la enunciación a través de múltiples lenguajes se complementa con la multiplicación del sujeto en heterónimos. Este deseo, que se había gestado en *Cenas de abril*, se pone en marcha en *Luvras de pelica*. Al inicio de este poemario nos encontramos con un poema en prosa que recuerda al diario, la postal y sobre todo la epístola (comienza con un “Dear Me”). Pero hacia la mitad del poemario nos enteramos del por qué de estos distintos registros:

“Imaginei um truque barato que quase dá certo. Tenho correspondentes em quatro capitais do mundo. Eles pensam em mim intensamente e nós trocamos postais e novidades. (...) Chega uma carta da capital do Brasil que diz: 'Tudo! Tudo menos a verdade'. 'Os personagens usam disfarces, capas, rostos mascarados; todos menten e querem ser iludidos. Querem desesperadamente'.” (130)

La estrategia escritural se evidencia: una supuesta correspondencia con otros yo ficticios y así, en un descentramiento subjetivo, logra mostrar distintos niveles de experiencia. Pero en esta estrategia sólo conocemos la versión de la voz lírica, las respuestas de la Ana Cristina en su personaje epistolar o confesional dan cuenta de una certeza: la única realidad cognoscible es la del sujeto, pero se trata de un sujeto complejo, atravesado por tensiones y conflictos: “Esses planos e truques fui eu que inventei dentro do trem. 'Trem atravessando o caos'? –qual o quê.” (130). El sujeto de este experimento poético no es el de una consciencia cerrada y quieta, sino de un sujeto nómada consciente de los saberes, poderes y deseos que tensionan caóticamente su subjetividad. El truco queda totalmente expuesto en el “Epílogo” de *Luvras de pelica*, donde la voz lírica, en una suerte de escenario íntimo, se quita los guantes y abre una maleta de la que saca todo el material emotivo (postales, fotografías, recuerdos) con el que ha construido los poemas. Este desnudarse

vuelve a poner la pregunta sobre la escena: ¿quién escribe cuando escribo?, ¿es posible separar la figura de la autora y su voz lírica de la persona de carne y hueso? La muerte del autor, planteada por Roland Barthes, se radicaliza; la autora da cuenta de una subjetividad dispersa y multiestratificada, pero también localizada y encarnada conflictivamente en el mundo. La escritura de Ana Cristina no sólo pone en duda el binarismo arte/vida sino que abre la puerta al retorno del yo en toda su complejidad.

Si lo que caracteriza al yo del sujeto lírico es su nomadía en tanto que sujeto descentrado, ¿qué lo sostiene, qué es lo que moviliza su búsqueda? En *Luvras de pelica* dice lo siguiente: “Porque eu faço viagens movidas a ódio. Mais resumidamente em busca de bliss”. (130) Cuando Ana Cristina dice “bliss” se refiere específicamente al bliss de Emily Dickinson, poeta a la que tradujo y cuya obra fue de gran influencia para ella. El éxtasis de Dickinson es, según Beth McLay Doriani³⁵, lo más parecido a un punto de iluminación, “A perfect–paralyzing Bliss” en el que queda aniquilado el juicio y el yo puede dejar de especular para finalmente ver y comprender el mundo. Pero esta visión surge del único poder que ha podido conquistar en su condición de escritora y mujer: la mirada estetizante. Ana Cristina, casi al final de *Luvras de pelica*, elige la mirada estetizante:

“Estou há vários dias pensando que rumo dar à correspondência. Em vez dos rasgos de Verdade emarcar no olhar estetizante (foto muito oblíqua, de lado, olheiras invisíveis na luz azul). (...) Opto pelo olhar estetizante, com epígrafe de mulher moderna desconhecida (“Não estou conseguindo explicar minha ternura, minha ternura, entende?”). (141).

Movida por el odio y en busca de éxtasis, Ana Cristina opta por la mirada estetizante, un poder que a su vez está movilizado por “la maldad de escribir”:

“Por afrontamento do desejo
insisto na maldade de escrever” (97)

³⁵ McLay Doriani, Beth. *Emily Dickinson, Daughter of Prophecy*. EEUU: University of Massachusetts Press, 1996.

Esta maldad está íntimamente relacionada con ejercer la “pirataria em pleno ar” (94), con tomar recursos de aquí y de allá para construir un artificio sobre el cual pueda expresar una subjetividad tan compleja que un solo lenguaje no abarca: “É assim que eu pego os trens quinze minutos antes da partida. Sweetheart, cleptomaniac sweetheart. You know what lies are for”. (130) Esta actitud nómada y cleptómana recuerda la cualidad de la escritura femenina que Hélène Cixous³⁶ describe con la acción de *voler*. “*Voler*” en francés significa volar y robar. Cixous se vale del significado polisémico del término y considera que la escritura femenina vuela y roba a la vez (60). Así, en su vuelo, Ana Cristina va ejerciendo un pirataje de recursos y modalidades discursivas que se montan en un lenguaje “corta y pega”, un vehículo hecho de diálogos, cartas, postales, diarios, escenas de películas, traducciones, versos de canciones, viñetas, composiciones casi fotográficas que constituyen el arrastre subjetivo del yo lírico. El proceso de pirataje se cruza con la estrategia performativa como resultado de un oficio largamente ejercido: la traducción. Adriana Freitas Gomes en “Ana Cristina Cesar – a tradução como exercício de recriação³⁷”, señala que la apropiación de textos ajenos es un aspecto común en la literatura de Ana Cristina, pues la poeta usa algunos textos traducidos por ella para componer sus poemas, recreándolos y dándoles una voz personal.

La traducción, entendida como pirataje y travestismo, es un proceso crucial la formación de la identidad autoral de Ana Cristina. En su poesía, el texto está hecho de subjetividades y la subjetividad está hecha de textos. El cuerpo es sensual e intelectual, pero también textual. El cuerpo como texto y el texto como cuerpo son presentados por Ana Cristina como un balancearse en el abismo, como describe repetidamente en varios poemas sentada al borde de la ventana, del puente, del río. De manera repetitiva, como si se tratase de un mantra, dice: “nao consigo falar”, “nao consigo contar a historia completa”, “nao consigo expresar minha ternura”. Esta imposibilidad se asienta en *A teus pés* con la siguiente sentencia: “o assunto era sempre outro”. Ana Cristina comprende que las palabras no la representan, que

³⁶ Cixous, Hélène. “La joven nacida” en *La risa de la medusa*. Puerto Rico: Anthropos.

³⁷ Freitas Gomes, Adriana. “Ana Cristina Cesar – a tradução como exercício de recriação”, *Revista Gatilho* no 12, diciembre 2009. Disponible en: <http://www.ufjf.br/revistagatilho/files/2009/12/AdrianaFreitasGomes.pdf> Consulta del 14/01/2013

está dispersa en los lenguajes. Sin embargo, asume la escritura como una forma de rebelión, de ahí “la maldad de escribir”. Esta imposibilidad se convierte en una obsesión que la empuja de vuelta al lenguaje:

“Olho muito tempo o corpo de um poema
até perder de vista o que não seja corpo
e sentir separado dentre os dentes
um filete de sangue
nas gengivas” (89)

En su necesidad por que el poema exprese su experiencia de vida, el lenguaje y su correlato de verdad queda desplazado para dar lugar al cuerpo –sangrante, deseante, en vilo– y sus pulsiones, ambos entreteljidos en el poema, rompiendo teorizaciones, impregnándolas de temporalidad y deseo. En el prólogo de *Álbum de retazos*, edición bilingüe de la obra reunida de Ana Cristina Cesar, Florencia Garramuño menciona que “Perder el rostro para ganar el cuerpo parece ser el mandato de esta poesía”. (19) El rostro, como figura identitaria hegemónica se pierde a favor de la presencia de los cuerpos y los efectos que las fantasías, las decepciones y las relaciones producen en ellos. La resistencia y la transgresión del sujeto femenino en la obra de Ana Cristina queda explicitada en uno de los pasajes de *Cenas de abril*: “Posso ouvir minha voz feminina: estou cansada de ser homem.” (102) Ese “ser hombre” no refiere solamente a una serie de acciones performativas sino a una relación con el lenguaje, pues éste no alcanza a representar su nomadía, su poder femenino como mirada estetizante sobre la experiencia vital. Hablará con ironía de esta situación en un supuesto epígrafe masculina que un tal Joaquín escribe sobre su poemario:

“Epígrafe masculina do livro (ha outra, feminina, mais contida), do Joaquim: 'É a crônica de uma tara gentil, encontro lírico nas verdades escapistas de Paquetá, imagética, verbalização e exposição genital dos legumes, a ingeligência das mocinhas em flor, a liberdade dos jogos na cama, a simpatia pelos tarados, o gosto pela vida e a suma poética de Carlos Galhardo.’ (119)

Ana Cristina hace esa distinción sobre lo masculino porque su idea de un libro de

poemas no se centra en el contenido o en el texto como signo verbal, sino en el libro como marco gráfico de una experiencia subjetiva, sea cual sea la forma que tome el lenguaje:

“Escrever é a parte que chateia, fico com dor nas costas e remorso de vampiro. Vou fazer um curso secreto de artes gráficas. Inventar o livro antes do texto. Inventar o texto para caber no livro. O livro é anterior. O prazer é anterior, boboca.” (119)

En su visión femenina, el texto, como el cuerpo y como la experiencia, son anteriores a la trama, al rostro y al concepto. Quizás por ello Ana Cristina no intenta conceptualizar emociones o sensaciones sino recrear las tensiones que la atraviesan en cada experiencia. Y en esa intención el ritmo es fundamental, así lo expresa en un fragmento de *Inéditos y dispersos*³⁸: “Nao tenho ideias, só o contorno de uma sintaxe (=ritmo)”. (224) No tener ideas, dice Delfina Muschetti³⁹, es participar en la utopía de un “discurso fluente”. El ritmo, sobre todo en sus poemas en prosa, se ve cortado insistentemente por la presencia del cuerpo. “Este rapto del sujeto va en dirección contraria al movimiento de dispersión: cristaliza y actúa a modo de anclaje”, concluye Muschetti:

“La escritura ensaya un vasto plan de composición, de des-marque deleuziano: fragmenta el cuerpo, utilizando la técnica del cine ahora para negar la crisalización, en especial aquella que opera sobre el género/sexo. (...) Focalización y lente de aumento sobre el himen convierten la negación en positividad, zona del cuerpo afectada, ‘pele (rugosa e murcha)’, sensación. O poesía que se sacude el estereotipo ‘femenino’ para llamarse baudelairianamente prostituta, travesti. Imágenes del margen, desmarque: ‘me tensiono na ribeira’. En la tensión del límite: adentro y afuera, masculino y femenino: doble cuerpo, doble voz”. (107)

4.3 Entre la bitácora y el hipertexto

A través de los diálogos con amigos o corresponsales ficticios, Ana Cristina

³⁸ Cesar, Ana Cristina. *Album de retazos: antología crítica bilingüe*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor: 2006.

³⁹ Muschetti, Delfina. “Ana Cristina Cesar/Alejandra Pizarnik: Dos formas de utopía”, en revista *Travessia*, n.o 24, 1992, pp. 105-112.

ensambla en *Luvras de pelica* un largo poema donde lo importante es la anécdota o la verdad de los argumentos, tampoco se enfoca en crear imágenes o construir metáforas. La voz de esos poemas reconstruye escenas íntimas, ya sea en diarios poéticos, correspondencia ficticia o “cuadernos terapéuticos”:

“26 de março

Preciso começar de novo o caderno terapêutico. Não é como o fogo do final. Um caderno terapêutico é outra história. É deslavada. Sem luvras. Meio bruta. É um papel que desistiu de dar recados. Uma imitação da lavanderia com suas máquinas a seco e suas prensas a vapor. Um relatório do instituto nacional do comércio, ríspido mas ditoso, inconfessadamente ditoso. Nele eu sou eu e você é você mesmo. Todos nós.

Digo tudo com aís à vontade. E recolho os restos das conversas, ambulância. Trottoir na casa. Umas tantas cismas.

O terapêutico não se faz de inocente ou rogado. Responde e passa as chaves. Metálico, estala na boca, sem cascata.

E de novo.” (83)

Esta escritura es fronteriza en muchos sentidos. No sólo juega con el registro del diario y el poema en prosa, sino que también adopta cierto tono de ironía frente a la identidad del yo y del tú (“yo soy yo y tú eres tú mismo). Esa voz en el umbral, mitad autora, mitad personaje, habla desde los afectos y los deseos, recoge y reinterpreta conversaciones pero desiste de dar recados, es decir, de informar. Aquí la palabra no sirve para comprobar ninguna verdad empírica sino para dar cuenta de una experiencia subjetiva, deslavada, sin guantes. Las figuras sugieren una herida que sólo la escritura, como medio terapéutico, puede sanar. La memoria juega un papel fundamental en este proceso pues es ella la que brega en la experiencia para arrastrar en su caudal la materia prima con la que Ana Cristina construye al sujeto de su escritura. Alicia Genovese, en *Leer poesía*, explica que es en las pulsiones donde aparece lo primario, lo instintivo pre-individual, ese *bios* que escapa al usufructo del lenguaje instrumental. Así, lo que aparece en la bitácora poética de Ana Cristina Cesar, lo que busca su escritura memoriosa es un sitio dónde anclar su navío. Y si las palabras no la representan, entonces un dibujo, una postal, una fotografía, un sueño, una canción o una película que consiga expresar su ternura o contar la historia completa. Las postales, las escenas descritas, las canciones citadas y los referentes que aparecen como hipertextos en sus poemas (muchos de

ellos condensados en el poema “Epílogo”), dan cuenta de desplazamientos físicos en busca de un anclaje tanto biográfico como lingüístico. Las menciones a películas o textos de otros escritores funcionan como hipertextos, es decir, como medios de transporte⁴⁰ textuales para el lector, que, en complicidad con la voz lírica, reconstruye el texto en la lectura. Asimismo los epígrafes, personajes y espacios no son simples decorados de un anecdotario personal, sino que conforman una puesta en situación en la que el yo lírico ensaya la coreografía ficticia de su subjetividad. La disposición de estos imaginarios no es azarosa sino que funciona como un mapa de nodos rizomáticos que interconectan al yo con el mundo para dar cuenta de una subjetividad descentrada, o mejor dicho, dispersa en el mapa de sus afectos compartidos.

Si leemos la poesía de Ana Cristina como un ejercicio de memoria, lo que resalta es la relación de un yo con otros que aparecen por ausencia. Quizás la tragedia del yo que habla es la de la impotencia; se trata de un sujeto con una voz muy poderosa que se enfrenta ante un lenguaje inadecuado o insuficiente para su sensibilidad. De ahí que la apuesta por la performatividad (los cambios de la voz, su tesitura, el tono, las construcciones subjetivas, sus movimientos) sea crucial. Si no logra expresar su ternura es porque el lenguaje no le otorga esa posibilidad. De ahí que su mirada estetizante prefiera construir cuadros plásticos que muestren las pulsiones, las fantasías, las derivas del sujeto. Y en esas experiencias, si se leen bajo el criterio de la mirada estetizante, se puede ver cómo rezuma la ternura. Así, la experiencia vital ya no puede ser sustituida por un metalenguaje “poético”, lo que busca Ana Cristina es la poetización de la experiencia subjetiva. Para ello, construye una definición propia de lirismo en el poema “Primera lição”:

“Os gêneros de poesia são: lírico, satírico, didático, épico, ligeiro.
O gênero lírico compreende o lirismo.
Lirismo é a tradução de um sentimento subjetivo, sincero e pessoal.” (88)

⁴⁰ Garramuño, en el prólogo de la antología bilingüe, *Álbum de Retazos*, señala que uno de los títulos que Ana Cristina había propuesto para *Luvras de pelica era Méios de transporte*.

La poesía de Ana Cristina no ocurre sino a través de la exposición de la intimidad y la articulación del deseo, de ahí que la suya sea una vida vivida a través del lenguaje y no antes o después de éste. Arte y vida, autora y voz poética se encuentran en el lenguaje y dan cuenta de una búsqueda vital. Tal vez por ello los tres poemarios elegidos están atravesados por la temática del viaje, no sólo porque el sujeto habla con frecuencia desde un avión, un barco, un auto, un tren, en bicicleta o a pie, sino también porque sus trayectos, metafóricos y literales, ponen lo vivido en movimiento. La cuestión de la nomadía es en Ana Cristina lo que la supervivencia para un ave migratoria; la reconstrucción del pasado a voluntad, en distintas versiones y sin cronología precisa, denota la condición de un ser en desplazamiento. Las referencias a escritores, canciones, músicos, países y fechas se colocan no como un decorado, sino como núcleos o anclajes cargados de intencionalidad, estrategia “pirateada” de T.S. Eliot o del cineasta Jean Luc Godard. Las referencias disparan el sentido hacia otros textos, instalando la idea del poema como un gran hipertexto y de una subjetividad que no está centrada en la voz del yo sino dispersa en todos los hitos de su memoria nómada. Y en esa memoria, el deseo no es una construcción fantasmática sino un devenir: movimiento, dispersión, escape, fuga.

Capítulo 5. El sujeto en metamorfosis: *Mesa de esmeralda* de Marosa Di Giorgio.

5.1 Rara sustancia

En 2004, tras la muerte de Marosa Di Giorgio y a modo de homenaje, Diana Bellessi escribió en el diario *Clarín* de Buenos Aires una pequeña nota de la cual extraigo un fragmento:

“Sus palabras no controlan el texto, son una alfombra mágica, nunca la marioneta del ventrílocuo, sino la escena de una niña-dios con infinitas y facetadas caras. (Marosa Di Giorgio) Escribe fuera de la modernidad como nadie que yo conozca, y la apariencia naif de esta escritura devela una lucidez atormentada, funciona como trampolín de quien salta a un espejo oscuro donde nada se cristaliza y todo es lanzado a la feroz fuerza de las transformaciones. De ahí el efecto perturbador que produce su lectura, la desobediencia, la rebeldía sin causa del deseo.”⁴¹

Este fragmento sintetiza el profundo conocimiento que Bellessi tenía de la poesía de Marosa, una de las obras más contundentes e interesantes que, a mi parecer, se han escrito en los últimos 50 años en el Cono Sur. Buena parte de su obra se escribió o se gestó durante los años de la dictadura en Uruguay (1973-1985), sin embargo, cuando uno se adentra en los textos y trata de establecer un puente con el momento histórico no encuentra huellas de la contingencia. Si Marosa parece

⁴¹ Bellessi, Diana. “Una reina descarada”, diario *Clarín*, Cultura, 18 de agosto de 2004. Buenos Aires. Disponible en: http://www.vendavalsur.com.ar/d_bellessi/2_obra/26_misc/marosa.htm
Consulta del 6/12/2012

ajena a su contexto histórico es quizás porque el tejido de su imaginario es tan denso que los sucesos de la contingencia no alcanzan a colarse en su esfera. O mejor dicho, son su revés. Ahí dentro, la lucidez atormentada de la que habla Bellessi construye un cosmos poético en donde nada está quieto ni cerrado en sí mismo, donde cosa, animal o planta devienen caprichosamente para dar cuenta de un movimiento perpetuo; imágenes perturbadoras aparecen revestidas por un lenguaje exuberante que obedece a la mutación caleidoscópica del cosmos. ¿Por qué Marosa deja fuera toda referencia a eso que llamamos “el mundo real”? ¿Por qué no siguió un programa centrado en la poesía “comprometida” que caracterizó a su generación? Aventuro una doble hipótesis: puede tratarse de una estrategia de resistencia no sólo ante la modernidad sino también a la supuesta función social del arte. Por otra parte, esta resistencia está apuntalada en la convicción de un mandato al que Marosa obedece con lealtad y rebeldía: la fundación de una genealogía personal que remite a un mundo premoderno cuya episteme entiende la diferencia no como un opuesto sino como un complemento.

En la construcción de su cosmogonía, Marosa Di Giorgio no descarta una tradición por encima de la otra sino que integra todos sus saberes, sus herencias, tanto afectivas como literarias, en un imaginario vastísimo que atraviesa mitologías, santorales católicos, árboles genealógicos, seres feéricos y referencias alquímicas, condensado esta hibridez en el poema en prosa, un registro propicio para expresar toda su potencia transformadora y transgresora. La predilección por el poema en prosa puede explicarse desde muchos ámbitos. En lo que respecta a la tradición literaria, se leen los ecos que de una u otra forma modelaron los canales de su expresión. Escuchamos los poemas en prosa de tradición francesa, Lautréamont, Rimbaud, Valéry y el mismo Baudelaire, pero también están los modernistas latinoamericanos como Delmira Agustini, Herrera y Reissig, Darío y Martí. Roberto Echavarren, en su artículo “Marosa Di Giorgio, última poeta del Uruguay”⁴², también ubica la poesía de Marosa en una tradición poética femenina que incluye a Delmira Agustini, Concepción Silva Belinzon y Amanda Berenguer, filiación relacionada con

⁴² Echavarren, Roberto. “Marosa Di Giorgio, última poeta del Uruguay”, *Revista Iberoamericana* 58, no. 160-61,(1992) 1103-15.

la transgresión que implica la escritura femenina desde el umbral del género, tanto literario como sexual.

Como señalé en el segundo capítulo de este estudio, el poema en prosa se ha caracterizado desde el siglo XIX por su apartamiento de la realidad empírica. Su intención no es complacer al lector al modo del placer barthesiano, sino producir un goce perturbador que hace visible, como dice en un poema Olga Orozco⁴³, “el reino de la unidad perdida entre las sombras”. (300) El poema en prosa, sobre todo en casos como el de Marosa Di Giorgio, resulta desestabilizador porque trae a la superficie aquello que parecía olvidado. Se trata de una episteme premoderna que no unifica sino que admite todas las diferencias y las reafirma a partir de su complementariedad. Roberto Echavarren, en el artículo antes citado, señala que “de Lautréamont, Di Giorgio hereda los rasgos animales o inhumanos, a ratos feroces, las transformaciones vertiginosas del yo lírico y de cualquier otra presencia o interlocutor, y la insensatez de un deseo sin cortapisas, intenso o violento, que tiene su campo de realización exagerada en lo increíble-creíble de la escritura, no en la 'realidad'”. (1104) Y es que el poema en prosa de Di Giorgio está escrito en un umbral desde el cual se recupera la sorpresa ante “lo otro” como diferencia positiva; su poesía incluye ese lado siniestro del mundo en una visión desfamiliarizadora que, como señala Julio Bobadilla⁴⁴, produce una aporía cuyo efecto liberador ensancha los límites e intensifica la experiencia vital.

En la obra de Marosa, la exuberancia del poema en prosa no responde a la nostalgia del poeta modernista por el mundo perdido, tampoco es una continuación del surrealismo ni producto del “noir” maravilloso posmoderno. La exuberancia del poema en prosa de Di Giorgio responde a la necesidad de construir un género ensanchado y anfibia, suficientemente plástico como para dar cabida a un universo donde confluyen los diversos imaginarios que nutren su mundo afectivo. Como señala Bellessi, el sujeto que se vislumbra en la escritura de Di Giorgio está

⁴³ Orozco, Olga. “Rara sustancia”, en *Poesía completa*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2012.

⁴⁴ Ortega Bobadilla, Julio. “Lo siniestro” en *Revista Carta Psicoanalítica*, núm 9. Disponible en <http://www.cartapsi.org/spip.php?article105&PHPSESSID=cc270628586abdfd1fe1d4e2cf6e9efb>
Consulta del 15/12/2012

apartado radicalmente de la modernidad, desobedece y se rebela ante ella construyendo un sistema autónomo donde no opera la diferencia negativa que establece el pensamiento binarista, una escritura que construye una realidad en sí misma, un artefacto que permite escuchar el latido premoderno del mito y lo matricial, suspendiendo así el dominio falocentrista del patriarcado.

En vida, a pesar de formar parte de los círculos intelectuales y poéticos de su tiempo, Marosa fue sistemáticamente desplazada al sitio marginal de la rareza, no sólo por la forma de su poesía sino también por su temática ajena a los problemas políticos y sociales por los que atravesó el Uruguay, sobre todo entre las décadas de 1960 y 1990. Tengo la impresión de que tras su muerte, y a medida que su escritura se va haciendo más conocida, su figura se ha ido transformando en un fetiche y su obra, estudiada superficialmente, en un bibelot cuyo brillo resulta desconcertante entre la seriedad impostada de las bibliotecas. Esta fetichización tiende a reafirmar el criterio de la “rareza”, esa niebla conceptual que impide mirar el poder transgresor y desestabilizador de la escritura femenina. En reacción a este anquilosamiento se han hecho interesantes análisis para traer luz sobre la obra y la figura de Marosa y darle el sitio que le corresponde dentro de la tradición literaria. En primer lugar está el trabajo de Alejandra Minelli, “Políticas de género en el neobarroco”⁴⁵, que fundamenta la inclusión de Di Giorgio y Pizarnik dentro de la tradición del “neobarroso rioplatense”. En segundo lugar está el trabajo de Roberto Echavarren, antes citado, que analiza detenidamente las cualidades del yo lírico marosiano, haciendo énfasis en su capacidad de poetizar lo no-familiar. En tercer lugar está el trabajo de Adriana Canseco, “Metamorfosis lingüística del cuerpo barroco: apuntes sobre lengua-madre y transgresión en Marosa Di Giorgio”⁴⁶, que aborda la vocación

⁴⁵ Minelli, María Alejandra. “Políticas de género en el neobarroco: Alejandra Pizarnik y Marosa di Giorgio”. Congreso brasileiro de hispanistas, 2. 2002. São Paulo. Associação Brasileira de Hispanistas, Disponible en: <http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC000000012002000300038&lng=en&nrm=abn>. Consulta del: 02/02/2013

⁴⁶ Canseco, Adriana. “Metamorfosis lingüística del cuerpo barroco: apuntes sobre lengua-madre y transgresión en Marosa Di Giorgio”. Congreso Internacional El Caribe en sus Literaturas y Culturas. Córdoba: 2010 Disponible en: <http://blogs.ffyh.unc.edu.ar/centenariojoselezamalima/files/2010/02/adriana-canseco.pdf> Consulta del día: 02/02/2013

matricial de la escritura marosiana. Por último, el trabajo de Ana Llurba, “El erotismo en la narrativa de Marosa di Giorgio”⁴⁷, que indaga el erotismo en la narrativa marosiana como disolución de las formas constituidas. Estos artículos destacan el potencial transgresor de Di Giorgio a partir de una lectura deleuziana. Sin embargo, para fines de este trabajo, considero indispensable incluir las referencias que nutren el imaginario poético de la uruguayana.

Más que plantear un estado del arte sobre la obra de Marosa Di Giorgio, mi intención es mostrar cómo su poesía contribuye a imaginar *otro* sujeto femenino. Para entender a qué me refiero con *otro* recurro a la definición de Braidotti en *Metamorfosis*:

“El Otro es una matriz de devenir plenamente consistente por sí mismo o misma, y genera una nueva clase de entidad sobre la que depende realmente para su propia autodefinición. Lo relevante es lo que ocurre en los espacios intermedios, en los intervalos, en las transiciones entre sus respectivas diferencias”. (95)

De este modo, considero necesario avanzar bajo la idea del estudio complementario, porque la idea misma del complemento está en la base de esta escritura. Tomaré como texto de análisis *Mesa de esmeralda*⁴⁸, un poemario que aunque ha sido poco estudiado cuenta con todos los elementos de la poética marosiana.

4.2 Escribana de misterios

Mesa de esmeralda, publicado por primera vez en 1985 y reeditado en el volumen *Los papeles salvajes*, comprende cinco poemas: “Tratado del querubín”, “Cumbres borrascosas”, “Mesa de esmeralda”, “En todos los vestidos bordaban nomeolvides” y “El mar de Amelia”, conformados por un número variable de viñetas, como un

⁴⁷ Llurba, Ana. “El erotismo en la narrativa de Marosa di Giorgio” *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, marzo-junio 2010. Disponible en : <http://www.ucm.es/info/especulo/numero44/digiorgi.html> Consulta del día: 02/02/2013

⁴⁸ Di Giorgio, Marosa. *Los papeles salvajes II*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2000.

dechado de escenas y recuerdos que remiten a un tiempo impreciso. Cuando se leen en conjunto, es posible esbozar algunas distinciones entre los poemas. “Tratado del querubín” reúne los recuerdos (muchos de ellos oníricos) de una niña preadolescente que comienza a distinguir deseos, ciclos y estados de madurez en todo lo que observa. A pesar de la mirada candorosa, el poema está atravesado por un deseo constante de huir y explorar otro mundo con el consuelo de volver a la casa materna.

“Cumbres borrascosas”, dedicado a la misma Emily Brönte, parece una continuación de “Tributo del querubín”. La voz parece haber pasado a la adolescencia, surge el deseo sexual y con él, cierta angustia ante el misterio que implica: “Lo más horrible que hay sobre la tierra es lo que se llama carne. (...) Y esta carne puede disfrutar y dar disfrute; puede gozar y dar goce. Y esto es más espantoso todavía.” (42); descubre la vanidad depositada en las polveras, le preocupan los ritos de paso y el correr del tiempo, siente una atracción por mirar a los seres en el umbral de la vida y la muerte. En este poema, el sujeto experimenta el dolor de crecer y abandonar la infancia: “Dieron vuelta los años. Era mi primer día de liceo” (38), y es entonces cuando decide utilizar una máscara adulta.

“Mesa de esmeralda” es el tercer poema del volumen. Si bien no abandona el candor memorioso de los poemas que lo anteceden, ya podemos leer en él una intención plenamente adulta: la fundación de su genealogía familiar y la asunción de un rol dentro de ella. El sujeto asume la posición de un testigo, y los ciclos milenarios de la naturaleza y la comunidad agrícola son reinterpretados desde una visión mágica y terrible, como la de los cuentos de hadas. El mundo rural de la quinta familiar adquiere una dimensión cosmogónica, atemporal y fundacional: los campos, los animales, incluso los frutos del huerto hablan y conviven en escenas que recuerdan a la imaginería medieval y “El jardín de las delicias” de El Bosco. La intimidad del hogar se convierte en rito de hechicería femenina y adquiere una fuerza dominante sobre la cotidianidad. Este poemario puede leerse como una comprensión premoderna de los fenómenos naturales, un regreso (para el lector,

porque Marosa nunca lo experimentó como algo “fuera” de ella) a un tiempo mítico y mágico. Las mujeres pueden volar, conviven con el espíritu de los ancestros; animales y plantas expresan sus intenciones y deseos, y los humanos las escuchan. En las jovencitas “erotizadas” –como ella o como su prima– esta relación con la naturaleza se traduce en una compasión profunda ante los animales y las plantas, incluso con aquellos que han de ser cocinados como alimentos.

En “Mesa de esmeralda”, Marosa devuelve al mundo su dimensión sagrada y el yo asume el lugar del escribano: “Así se formaron estas historias y estas Escrituras”. (48) Al igual que en el resto de su obra, los distintos imaginarios se integran bajo la forma del prodigio, pero aquí la referencia al mundo alquímico es innegable. Ya desde el título, “Mesa de esmeralda” tiende un puente directo hacia la Tabla esmeralda⁴⁹ (*Tabula Smaragdina*), un texto críptico atribuido a Hermes Trimegisto. En la Edad Media, la Tabla esmeralda era considerado como un texto sagrado para los alquimistas, pues les daba las claves para alcanzar la perfección y acceder a la Gran Obra. Para lograrlo, el alquimista debía trascender la limitación racional, de ahí que su vida y su labor implicaban una transmutación personal. Ésta le permita acceder al Todo, al Uno, cuya expresión sólo se da a través del símbolo. Para los alquimistas, la razón complica, confronta y divide, en cambio el Uno sólo se descubre ante la simplicidad de lo otro. La intención de la Tabla esmeralda era revelar al alquimista el camino para ser (o para reconocer) la totalidad que ya es.

Para nuestro análisis, el que Marosa Di Giorgio ocupe ese título para el volumen es insoslayable, es una referencia tan elocuente como la llave que nos permite entrar a su mundo. Cuando se analizan los preceptos de Hermes Trimegisto en la Tabla Smaragdina y se contrastan con las viñetas de “Mesa de esmeralda”, uno comprende que la escritura marosiana no está construida en el margen de la modernidad sino afuera de ella, desde una episteme distinta. Si tomamos al hermetismo medieval como la base filosófica de la poética marosiana, entonces los sujetos que encontramos en su poesía no están contruidos a partir de los binarismos racionales sino de la mirada unicista (que no unificadora) que considera

⁴⁹ Íñigo Fernández, Luis Enrique. *Breve Historia de la Alquimia*. España: Nowtilus, 2010.

que todas las cosas comparten la perfección del Uno. Así inicia Tabla Smaragdina:

“Es verdad, sin mentira, cierto y muy verdadero. Lo que está abajo es lo que está arriba, y lo que está arriba es lo que está abajo. Por estas cosas se hacen los milagros de una sola cosa. Y como todas las cosas son y proceden del Uno, por mediación del Uno, así así todas las cosas han nacido de esa cosa única por adaptación.”⁵⁰ (52).

La poeta hace una apropiación del hermetismo y lo integra a sus imaginarios y experiencias. Este arrastre subjetivo, como lo llama Alicia Genovese, se activa en la memoria de Marosa al momento de escribir. Dice Genovese en *Leer poesía*⁵¹:

“En el espacio poético pueden convivir y engarzarse zonas referenciales, fragmentos de relatos, escenas reconocibles que empujan dentro de poema lo concreto; pero ese mundo objetivo es arrastrado desde una captación subjetiva que lo aglutina, aun en su aparente desorden. En el poema, el mundo representado sale de la indiferenciación con la que se presenta en el mundo real, se mezcla con procesos subjetivos, se asocia con los contenidos inconscientes que todo poema lleva en su lenguaje, esa agua barrosa y mezclada con sedimentos, empujada desde su energía compositiva” (34)

Como mencioné al inicio de este capítulo, la densidad compositiva de los textos marosianos es tal, que el mundo representado constituye por sí solo una esfera de sentido, como si se tratase de un planeta nómada que orbita más allá de los binarismos del falogocentrismo patriarcal, cuestión que exploraremos con detalle en el siguiente apartado.

“En todos los vestidos bordaban un nomeolvides” es un poema con dos partes: en la primera, la mirada del sujeto se concentra en describir la vida de la quinta. La preposición “de” no es accidental: la casa, los campos, los muebles, los objetos, los elementos “inanimados”, están dotados de un flujo vital que les permite interactuar, transmutar y asumir comportamientos orgánicos. La vocación memoriosa de este poema queda explícita en el pasaje 6:

⁵⁰ Íñigo Fernández, op cit.

⁵¹ Genovese, Alicia. *Leer poesía: lo leve, lo grave, lo opaco*. Buenos Aires: FCE, 2012.

“Dijo mi madre: ¿No te olvidaste de la Quinta? Y a su conjuro me volví chiquita. Subieron espárragos color rosa, celestes y amarillos, como lápices de una escritura amada y desconocida, y al cortarlos, escribí con ellos, por todas partes, palabras, números, letras, que daban un fulgor de perlas y de piedras preciosas”. (78)

En un efecto que nos recuerda a la Alicia de Lewis Carroll, el sujeto de este poema se hace pequeño y reconstruye los recuerdos de su casa de Salto otorgándoles vida propia:

“El tren lagarto era partido en anillos y vuelto a enhebrar. Yo pensaba si el tren sería de verdad; ahora, estoy tan segura; quedó minuciosamente descrito en los Libros de la Quinta”. (79)

El yo del poema marosiano asume la vocación de escribana y lo que asienta en esos libros toma la cualidad de texto sagrado. El imán de las palabras sacraliza el recuerdo y, a su vez, el mundo:

“Pero el arco iris se desplegó en la habitación, y de pronto, la ciñó, la envolvió, fijamente, firmemente. Ella sintió un miedo horrible. Y sintió el poder. Y la gloria. Pero el miedo era más grande y volvió a huir. Envuelta en el fenómeno llegó a la cocina (...) De rodillas, unió las manos, cerró los ojos (dijo una oración muy larga)” (84)

La segunda parte del poema se caracteriza por pasajes de pérdida: el padre se marcha a la ciudad y luego muere, la madre se torna una presencia más oscura y la mujer-niña –el yo del poema– asume, no sin amargura, que está destinada a la soltería.

El quinto poema, “El mar de Amelia”, puede considerarse el germen de lo que sería su única novela, *Reina Amelia*, escrita una década después. A diferencia de otros textos del volumen, lo que llama la atención de este poema es que muchos de los personajes no pertenecen a su familia o a su entorno cercano. Aunque se trate de “las cosas invisibles de siempre” (104), esta distancia afectiva se traduce en un mirada de extrañamiento, que en el caso de Marosa lindera con lo circense o lo

fantástico: enanos que vuelan, bailarinas con dientes de colores, volatineros o una lluvia llamada Ana que llega como un diluvio. En la segunda parte del poema, el tono y la posición del sujeto pierden de una vez por todas su candor infantil para ganar una sabiduría superior. El yo del poema asume el rol de la sacerdotisa guardiana de rituales y secretos ancestrales, escribana de prodigios, vigilante de los altares domésticos, interlocutora de los muertos e intérprete de los signos en la naturaleza.

Cabe mencionar que los análisis sobre la obra de Marosa, sean de poesía o de narrativa, no han ido tan lejos como para señalar diferencias notoria entre un género y otro o entre una etapa escritural y otra. Muchos críticos coinciden en que sus libros forman parte de un solo texto larguísimo que nos ha sido entregado espaciadamente en el tiempo. Probablemente, esta apreciación se debe a que en su obra hay una misma exploración sostenida, como si se tratase de un mismo sistema de relaciones que moviliza al texto desde el subtexto. A mi parecer, esta exploración no es otra que un ejercicio de memoria nómade. En el caso de la escritura de Marosa Di Giorgio, el ejercicio se explica como un proceso mediante el cual un sujeto femenino construye una genealogía antipatriarcal. A primera vista el texto no parece más que una imaginería ficticia y caprichosa, una invención barroca y hasta “repetitiva” en sus temas, sin embargo, está muy lejos de serlo. Las figuras (fantásticas, paganas, mitológicas o místicas) no están descritas por un ojo realista que establece jerarquías, tampoco es una voz que habla desde el centro del jardín o la cima del monte, sino que está compenetrada con todo lo que encuentra, y ese encuentro supone una movilidad en todos los sentidos posibles. El sujeto encarnado en la voz del yo marosiano habla desde una naturaleza transitoria y mutable, es decir, nómade. Esta nomadía es radical en tres sentidos: en la elección de un imaginario premoderno, en la articulación del discurso desde la filosofía hermética, y en el posicionamiento del sujeto. Ahora bien, lo que ocurre entre el imaginario y el sujeto marosiano no es una división sujeto-objeto sino un horizonte móvil de intercambios, flujos y deseos que dinamizan las relaciones y cuestionan las jerarquías. Las identidades se desplazan del lugar asignado por el modelo

hegemónico para conectarse rizomáticamente, eróticamente. En resumen: lo que nos presenta la escritura de Marosa es el proceso de devenir sujeto apartándose del modelo falogocéntrico.

Lo que uno encuentra en los poemas de *Mesa de esmeralda*, no es una utopía, sino una construcción subjetiva del mundo cuya realidad no puede ser puesta en duda, así como nadie puede poner en duda la existencia de Marosa Di Giorgio. Estamos ante el retorno del yo, pero es un yo radicalmente distinto al de la conciencia cartesiana, porque es anterior, es un yo abierto y poroso como el de los personajes de *El Bosco*, un yo-medium a través del cual se manifiesta todo lo que existe. Y lo que existe, al menos en el paisaje poético de *Mesa de esmeralda*, es un cosmos que tiene un derecho y un revés, un mundo en permanente transformación:

“Todo está esplendente y solitario, protegido, desamparado. Todo está como nunca y como siempre. [...] Aquella luna del salto, de tan bella, siniestra, cayendo, sobre los muros y los árboles. Blanca. Negra. Color rosa limón. [...] Vuela fija; sólo sobre un ala; redondo, tremendo espejo, en mitad del mundo, de la habitación, en el que me miré y no me miré cuando el negro vestido de baile, el abanico.” (22)

Digo que se trata de un yo-medium porque a diferencia del yo cartesiano, este sujeto es capaz de incluir distintos puntos de vista sin poner en duda la posibilidad de su existencia simultánea. Desde el punto de vista lingüístico, esta mirada “ubicua” cuestiona la metafísica de la representación, donde la presencia del signo A excluye la presencia de B. Es Derrida quien señala esta paradoja desde la práctica deconstructiva: la presencia de A supone, por ausencia, todos los signos posibles. Sin embargo, Marosa se rebela ante el binarismo ausencia/presencia y apuesta por un sujeto abierto y móvil capaz de percibir la existencia simultánea de los signos, pero lo hace con la conciencia de que en el hilo de la enunciación no se puede nombrar más que uno a la vez. Tal vez por ello recurre a la sucesión, la yuxtaposición y la repetición; ahí donde una lectura cartesiana ve contradicción, Marosa ve la sucesión de múltiples posibilidades (“Blanca. Negra. Color rosa limón”). Ahí donde algunos leen una obra “repetitiva” se produce, en cambio, una

escritura que se autoabastece para explorar las infinitas posibilidades de la existencia.

Además de los tres aspectos anteriormente mencionados (imaginario premoderno, posicionamiento subjetivo y articulación filosófica), quisiera añadir que la escritura marosiana también nomadiza el concepto del tiempo. En sus poemas no hay calendarios o fechas, el tiempo no transcurre cronológicamente sino que se articula como una sucesión de momentos marcados por sensaciones: “Hubo un día que no tuvo colores” (80), costumbres: “El día de las azucenas una paloma me atravesó el pecho” (49), ciclos naturales o ritos de paso. Las escenas de cada viñeta acontecen *in media res*, como ocurre en la mitología, en las narraciones de los niños o en una anécdota que había quedado interrumpida tiempo atrás. De igual forma, entre una viñeta y otra no hay precisamente saltos temporales porque ni siquiera se ha trazado un punto de inicio o un hilo conductor, de manera que la palabra surge con la acción y el tiempo transcurre en función de la interacción de los seres:

“Está Rembrandt, dijo una voz. Y yo eché a correr, mas no parecía salir de mi sitio o que la casa fuera inmensa siendo que era tan chiquita. Algunos quedaron con la cuchara en alto; otros, prosiguieron comiendo y miraban de reojo aquella fantástica carrera. Cuando por fin pasé el umbral, vi como siempre, la noche oscura, tejidos entre las hojas, la flor del cangrejo”. (41)

La abolición del tiempo cronológico o concreto, según Mircea Eliade⁵², responde a la necesidad de las sociedades arcaicas de regenerarse periódicamente:

“Colectivos o individuales, periódicos o esporádicos, los ritos de regeneración encierran siempre en su estructura y significación un elemento de regeneración por repetición de un acto arquetípico, la mayoría de las veces el acto cosmogónico. Lo que nos detiene principalmente en esos sistemas arcaicos es la abolición del tiempo concreto y, por lo tanto, su intención antihistórica”. (53)

Así, la función del tiempo en la poética marosiana es ritual, semejante a la del mito y

⁵² Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno*, Buenos Aires, Alianza, Emecé, 2001.

por ende, antihistórica. Su escritura no está activada por la necesidad de elaborar una genealogía que encuentre un lugar en la historia, pues lo que mueve su poética es la rememoración de su cosmogonía personal.

Otra forma de entender esta experiencia del tiempo es a partir de la distinción entre *chrónos* y *kairós*. El tiempo cronológico es un tiempo medible, delimitado y teleológico; es el tiempo de la ciencia, la historia y el derecho, el de los calendarios y los relojes, el de la productividad moderna. El tiempo kairológico se distingue por su excepcionalidad y fugacidad. Dice Antonio Campillo en su artículo “*Aión, chronós y kairós*”⁵³:

“El *kairós* no pertenece ni al reino exterior de la naturaleza ni al reino interior del alma, sino que se sitúa en la frontera entre ambos y la desbarata, la borra, la hace desaparecer, confundiendo en un solo entramado las circunstancias externas y las disposiciones internas, lo físico y lo psíquico, el afuera y el adentro. El *kairós* es a la vez un estado de cosas y una disposición del alma. (18)

Como hemos dicho a lo largo de este trabajo, la cualidad fronteriza o híbrida del poema en prosa hace de este género una modalidad idónea para representar los procesos de subjetivación. Algo parecido se puede decir sobre la experiencia kairológica del tiempo, que en la obra de Marosa Di Giorgio está magistralmente inscrita. Ese tiempo también es el de la memoria, ahí donde se entraman espacios, imaginarios y experiencias guiadas por un deseo ingobernable.

4.3 Poética de la transmutación

La primera vez que escuché hablar sobre el libro como máquina conectiva fue con Deleuze y Guattari en *Mil mesetas*. A partir de entonces, he pensado que dentro del mundo de las máquinas-libro, los que cuentan con la tecnología más sofisticada son los libros de mística y de literatura. La sofisticación está en que nos conectan con

⁵³ Campillo, Antonio. *Aión, chronós y kairós*, en la revista *La(s) otra(s) historia(s)* no. 3, 1991, España, pp. 33-70. Disponible en <http://www.scribd.com/doc/102688871/Aion-Chronos-Kairos> Consulta del 4/03/2013.

otra dimensión de la realidad, permitiéndonos experimentar el tiempo de manera kairológica. Con la obra de Marosa Di Giorgio esta *otra* experiencia del tiempo tiene una cualidad que nos cimbra desde lo profundo porque abre un intervalo propicio para lo que Braidotti denomina desidentificación:

“¿Cómo funciona la desidentificación? Abriendo intervalos, abriendo una especie de distancia interna que permite a alguien hacer un balance de la posición que ocupa; un instante de éxtasis, una pausa entre la predecibilidad de los modelos sociales y las negociaciones con el propio sentido del yo. Estos espacios intermedios, estos puntos de transición temporal y espacial, son cruciales para la construcción del sujeto y, no obstante, difícilmente pueden traducirse en pensamiento y representación dado que son en lo que se apoya primeramente el proceso de pensar. Los intervalos, o los puntos y procesos intermedios, son facilitadores y, en esa medida, pasan desapercibidos, a pesar de que marcan los momentos decisivos en todo proceso de devenir sujeto.” (2002, 60)

La desidentificación o desfamiliarización que provoca la escritura de Marosa Di Giorgio es tan perturbadora como liberadora en tanto que nos conecta con una fuerza vital que transgrede la episteme sujeto-objeto y permite visibilizar otras subjetividades. El sujeto marosiano que habla en el poema también está en un posicionamiento intermedio pues funge como un medium, un testigo o un escribano. La escritura, que podría ser entendida como un estado “superior” de la conciencia, es para ese yo-medium la posibilidad de plasmar el testimonio de la metamorfosis que experimenta y de la cual forma parte en tanto que sujeto encarnado. La humildad de su escritura está dada por su infinita capacidad de asombro y temor ante la multiplicidad prodigiosa que percibe, de ahí que el tono de sus memorias sea muy parecido al que se encuentra en la transcripción de un sueño:

“Las yucas tenían manos largas, agudas, con solo una uña, y en medio, el haz rígido, todo colmado de tacitas blancas, campanitas; daban miedo y alegría; eran funerarias y nupciales”. (14)

La subjetividad que construye Marosa Di Giorgio es posible porque su relación con el lenguaje no es utilitaria sino que está en función de su percepción. Una

percepción que, al menos en *Mesa de esmeralda*, está guiada por la filosofía hermética. Así, lo que su percepción capta principalmente son las metamorfosis o las transmutaciones del Uno:

“Le da un plato de sopa. Y se va. Ella, ya en el primer momento, saca un ratón, luego, un murciélago que, aunque fue hervido, silba; después, una cebolla irisada; pero al querer cortarle, ve que es de piedra. Y saca huesos. Y un huevo, (al entreabrirse, deja salir, en perfecta miniatura, a una tía muy anciana, muerta, antiguamente)”. (13)

Y en otro pasaje:

“yo era la reina de las violetas. El gallo quería destronarme. Pero me ampararon Santa Brunilda y las demás santas. Y así, aparecí en cualquier sitio del camino, con la corona de flores azules, el vestido niveo, y la bellísima cara de madera” (49)

No hay esencializaciones, ninguna forma es definitiva, todo está sujeto al ciclo perpetuo de vida y muerte. No hay identidad, sólo hay metamorfosis, un sujeto transitorio y en devenir. La escritura de Marosa construye una pausa poética en los procesos de devenir para poder captarlos un instante, el intersticio de la enunciación, sólo para que nosotros lo miremos un segundo antes de que transmute en otra cosa:

“Es al atardecer, y por la ventana pasan seres, que antiguamente, fueron de la familia, ya vueltos vegetales, amapolas. O gacelas en pos de soñadas fechas de Reyes y Navidad”. (82)

En la escritura de Marosa no se anulan las diferencias sino que éstas son necesarias porque posibilitan distintas experiencias vitales, o en términos deleuzianos, experimentar el deseo en sus diferentes intensidades. El cuerpo de ese sujeto es, como señala Braidotti, una superficie de intensidades, una interacción compleja de fuerzas sociales y simbólicas sofisticadamente construida; es transformador, punto de transmisión de un flujo de energías: “un haz de contradicciones –parte animal, parte máquina– que habita de modo simultáneo diferentes zonas temporales y que está animado por diferentes velocidades, además de diversidad de relojes internos y externos no necesariamente

coincidentes”. (37)

La escritura de Di Giorgio puede considerarse una escritura femenina desde el momento en que desmonta la idea de un sujeto esencializado. Pero, por otra parte, no sólo los sujetos que habitan su poesía son ubicuos o múltiples, los sitios por donde transitan las figuras marosianas también sugieren la idea de una superficie móvil y un mundo de fronteras inestables:

“Al despertar vio que el jardín se le había ido. Andaba lejos con los ramos de rosas. Y las fresias rosadas y amarillas que habían quedado atrás, mas también corrían”. (32)

Sobre ese plano de movimiento perpetuo y seres porosos, las quimeras, los seres híbridos, los muertos-vivos, los seres en el umbral resultan emblemáticos:

“Me encontré con una cometa tendida en el suelo. Pareció hecha con papeles lunares. Tenía piedras brillantes. Y dientes. Se reía, hablaba. Ví sus teclas y botones luminosos”. (127)

Dentro del bestiario marosiano ni siquiera el yo poético puede considerarse como una entidad completamente separada del yo autoral. En repetidas ocasiones el yo se enuncia a sí mismo como Marosa o María Rosario. Y su existencia parece marcada por el símbolo de la metamorfosis: la mariposa. Pero no se trata de un símbolo que la representa sino una existencia poética compartida ya desde la sonoridad de la palabra: mar(ip)osa. Y esa existencia encuentra su origen en el terruño mismo:

“De los troncos caen papeles en los que está escrita en clave la historia profunda de las chacras (...) 'Parezco Ana, parezco carnero, parezco cordero, parezco Dios, parezco todo, parezco nada, parezco yo’”. (85)

La asunción de esta multiplicidad identitaria es lo que Braidotti considera la subjetividad, es decir, la coreografía ficticia del yo.

4.4 Sujeto y universo en movimiento perpetuo

El sujeto lírico en la poética de Marosa se caracteriza por una identidad nómada cuya subjetividad deviene junto con el mundo. De acuerdo con Deleuze, este devenir está impulsado por un deseo que no sigue ninguna lógica sino que fluye y se potencia al encarnarse en formas fijas o entidades a las que llamamos animales, plantas, hongos, etc. Sin embargo, aquello que distingue a lo humano de lo animal o lo vegetal es sólo una potencia que se manifiesta en los cuerpos. En ese esquema, el sujeto lírico en Di Giorgio puede “viajar” en el tiempo, volar, mutar o moverse en distintos puntos de vista a la velocidad del pensamiento puesto que no es un ente cerrado sino un flujo de deseo que se encarna temporalmente a un cuerpo. Esta percepción transgrede todo esencialismo (de género, raza, especie o reino), pero como lectores, no seríamos capaces de captarla si la escritura misma no repitiera ese flujo. Es por ello que la horizontalidad, la plasticidad y la hibridez del poema en prosa se presentan como la forma poética privilegiada para dar cuenta de lo que ocurre en los intersticios del mundo ensanchado y fluctuante de la poesía marosiana.

A lo largo de este trabajo he señalado que el poema en prosa, sobre todo en el caso de la escritura femenina, puede considerarse como una escritura en el umbral. Esta posición, en el caso de Marosa Di Giorgio, está reforzada por una cualidad insoslayable de la voz lírica: el yo marosiano no tiene una edad definida sino que se encuentra en el intersticio del recuerdo nómada. Sabemos que quien escribe es una mujer, sin embargo, su percepción está imantada de un candor atemporal. Quien escribe es una mujer con mirada de niña y sabiduría de anciana que al momento de la escritura tiene todas las edades, y ninguna. El tono de candor –a veces gozoso, a veces terrible– nos habla de la sorpresa de quien descubre con sus sentidos lo que ha sabido siempre. Como antes mencioné, el ritmo de su enunciación recuerda los sobresaltos de quien acaba de despertar y está contando un sueño, en un respiro pasa del jardín a la casa o vuela del huerto al monte, en un parpadeo sale de la escuela a la habitación, en un punto y seguido puede pasar del pasado al presente

o cambiar de un cuerpo a otro, de hombre a mujer. Esa voz intersticial está en sintonía con el resto de los seres: la transmutación, la metamorfosis, la ubicuidad y los espacios inestables dan cuenta de una idea de mundo, de cuerpo y de escritura en los cuales no se deposita una esencia. Esos cuerpos, incluido el texto, son funcionales, alojan temporalmente una presencia y luego devienen. Di Giorgio materializa el cuerpo de un sujeto nómada, que Deleuze describe como cuerpo/función o cuerpo sin órganos:

“puede ser un cuerpo viviente, puede ser un lugar, puede ser una tierra, lo que ustedes quieran. El cuerpo sin órganos designa un uso. [...] Un cuerpo sin órganos lo suponemos experimental, por eso nunca está dado; lo que llamo cuerpo sin órganos es una especie de límite que, en una lógica del deseo, se debe abordar [...] si se hace algo más que aproximarse o tender a él, entonces el cuerpo sin órganos se volcará sobre sí mismo y nos esgrimirá su rostro de muerte. (1979: 107)

Arte, vida, escritura y memoria se funden en *Mesa de esmeralda*, fluyen entretreídos sobre un cuerpo sin órganos, no se depositan ni se detienen como la esencia que habita nuestros cuerpos sociales, sino que devienen. Por eso la escritura de Marosa, como afirma Alejandra Minelli en “Políticas de género en el neobarroco”⁵⁴ : “trastoca tanto los proyectos significantes como los sentimientos subjetivos y constituye una sexualidad no humana” (240) o posthumana, apuntando así hacia la superación de una escritura con rasgos sexo-genéricos.

El flujo vital deviene por igual en animal, vegetal, casa, jardín, hombre, abuela, madre, niña, cabra, mariposa o jabalí. Como decía al inicio, este bestiario maravilloso aparece ante nuestros ojos revestido de un fulgor barroco, un exceso, un *bios* que cuando se intenta apresar, encuentra su salida. Siguiendo a Deleuze: “quizás después de todo, eso es un cuerpo sin órganos, cuando sobre el cuerpo o del cuerpo manan, por polos de entrada y de salida, flujos sobre los cuales no se pueden operar extracciones porque ya no hay códigos sobre los que se

⁵⁴ Minelli, María Alejandra. “Políticas de género en el neobarroco: Alejandra Pizarnik y Marosa di Giorgio”. Congreso brasileiro de hispanistas, 2. 2002. São Paulo. Disponible en: Associação Brasileira de Hispanistas, Disponible en: <http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC000000012002000300038&lng=en&nrm=abn>. Consulta del día: 02/02/2013

puedan operar las separaciones”. (129) Como ocurre en la narración de un sueño o un mito, el lenguaje marosiano hace aparecer ante nuestros ojos eso inaprensible que nos antecede, nos traspasa y nos reconecta con el perpetuo movimiento de la vida.

5. La reconstrucción del sujeto: *La perla suelta* de Paula Ilabaca

5.1 Un signo fronterizo

La obra de Paula Ilabaca (Santiago de Chile, 1979) se ha colocado entre las propuestas más interesantes del periodo de posdictadura en el Cono Sur. Sus poemarios *(in)completa*, *la ciudad lucía* y *La perla suelta* conforman una trilogía en donde el sujeto femenino se deconstruye a través de un caleidoscopio de voces que, confrontándose unas a otras, desarticulan el mandato del falogocentrismo. En *(in)completa* y *la ciudad lucía*, Paula Ilabaca había recurrido a procedimientos poéticos como la reiteración, la fragmentación, la rítmica, la elisión, el discurso interrumpido y los silencios para mostrar la dificultad de crear discurso tras la violencia. Sin embargo, en *La Perla suelta*, deja atrás la fragmentación y perfecciona la rítmica a favor de una trama construida sobre la polifonía interior de un sujeto femenino en el complejo reconocimiento de sus fuerzas pulsionales.

Elegí trabajar con *La perla suelta*⁵⁵ por su innegable cualidad híbrida; desde el primer acercamiento, se me presentó como un artefacto literario que vive en una suerte de umbral genérico. Igual que Cortázar ante el axolotl del Jardín de las Plantas, al terminar de leer *La perla suelta* me pregunté: ¿cómo funciona este artefacto?, ¿qué le da vida?, ¿por qué ha decidido ser todo a la vez?, ¿es un poema en prosa o se trata de una novela corta entregada en fragmentos de poderosa carga poética? Ni prosa ni poesía: ambas. En una interpretación más arriesgada, podría emparentársele con lo que ahora se ha dado por llamar

⁵⁵ Ilabaca, Paula. *La perla suelta*. Chile: Cuarto propio, 2009.

“narraturgia”⁵⁶. Atribuido al español José Sanchis Sinisterra, la narraturgia es un término que designa un híbrido entre el género dramático y el narrativo; se entiende no como una narración desde el escenario sino como una dramatización desde el texto. En *La perla suelta* hay escenas bien definidas donde el espacio y las tensiones dramáticas resultan determinantes para la configuración de los personajes que ahí habitan. Sin embargo, cuando uno mira las figuras y las voces, percibe que tienen algo de escape, de alegoría y de metáfora, cualidades que las apartan del género dramático. Por último, uno puede intentar definirla como narrativa atendiendo a la anécdota que cuenta el texto: para salir del abandono y el desamor, una mujer explora su drama amoroso para deconstruirse, reinventarse y “parirse” a sí misma. De manera explícita, en el texto hay una anécdota que se desarrolla, hay nudos, peripecias e incluso un desenlace. Sin embargo, no puede considerarse como narrativa ya que anécdota es secundaria y funciona como base –como pre-texto– para la poetización de un mundo emotivo.

Las referencias que uno pueda tener sobre cómo leer ciertos géneros literarios resultan obsoletas ante un artefacto como *La perla suelta*, pues se trata de un signo fronterizo que nos arrastra consigo hacia un umbral, conectándonos con pasadizos y atajos que van de la poesía a la prosa y del cuerpo a la mente en un tránsito aparentemente caprichoso, pero de efectos muy bien calculados. En el breve ensayo que Felipe Becerra Calderón presenta al final de *La perla suelta*, la idea de umbral y frontera se articulan de manera similar:

“como en una zona de indeterminación (...) Indecisa entre poesía y prosa, la escritura de Paula susurra engarces de fonemas ríspidos (...) un río fronterizo por nacer, libre eclosión de un habla sensualizada (...) este libro insumiso nos conmina a rebasar las orillas de la poesía femenina y arrojarnos, por fin, al caudal de un verdadero devenir-mujer de la mujer en la escritura.” (81)

Híbrido, fronterizo, insumiso, indeciso. *La perla suelta* es un texto que desconcierta por la forma, pero lejos de que esta “rareza” expulse al lector, lo atrapa con una

⁵⁶ Cfr. Sanchis Sinisterra, José. “Narraturgia”, Revista digital *Nuevo teatro fronterizo*, Barcelona, mayo 2006. <http://www.nuevoteatrofronterizo.es/cosas/narraturgia.html> Consulta del 11/01/2013

historia común (el desamor y la búsqueda de la identidad), un estilo lúdico, inteligentes juegos de palabras y acciones llenas de sensualidad que ocurren frente a nuestra mirada.

La cualidad transgresora, insumisa o subversiva de *La perla suelta* no sólo se teje en la forma del texto sino que late desde el fondo. Este poemario desmonta lo que Ana Forcinito⁵⁷ denomina la idea “del amor como narrativa de subordinación femenina”. (44) Paula Ilabaca desafía la representación tradicional de la mujer “enamorada” para enfatizar la agencia femenina frente a la violencia y la dominación patriarcal. Al establecer el montaje de su propio drama subjetivo, el sujeto femenino logra desprenderse de la dependencia y la domesticación que supone la institución del amor totalitario. Este montaje-desmontaje se da a través del cuestionamiento de tres paradigmas: el del género sexual, al recurrir a un desdoblamiento polifónico que rompe con el esencialismo del sujeto y hace énfasis en la nomadía de la identidad; el del género literario, al elegir una forma híbrida, el poema en prosa; y el de la univocidad del lenguaje, al destacar la polivalencia significativa de las palabras para construir distintos niveles de recepción.

5.2 El desdoblamiento y el flujo de identidad

El poema es inaugurado por una voz en tercera persona cuyo tono recuerda al de un guionista:

“En un territorio básico, en una cama, en un colchón naranja, ella sueña con yeguas blancas que lamen y buscan dónde parir. Pero al despertarse piensa en él, en su amo, en un brusco intento de querer que permanezca. Piensa en él, en un montón de imágenes torpes que irrumpen transmutadas en artefactos sin color sin rabia sin daño ni penetración. Es entonces cuando irrumpen voces, coros, chirridos de cuerdas, óperas y canciones de rock; es entonces cuando su figura o la mujer de la que hablábamos cae rendida a los pies de la cama o podría ser de rodillas en el baño, murmurando una sola frase de una sola oración:

⁵⁷ Forcinito, Ana. *Memorias y Nomadías: Géneros y cuerpos en los márgenes del posfeminismo*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2004.

hace un mes que no jodo con nadie.” (15)

La elección de este punto de vista “distante” no se entiende sin el título del pasaje: “¿Era yo? ¿Esa era yo?”. Se trata, pues, de un sujeto que mira su pasado como si se tratase de una escena de cine o de teatro, pero es el drama de alguien más, de una *otra*. La voz distante nos presenta a los personajes en un triángulo:

“Ella sueña con yeguas blancas que lamen y buscan dónde parir.
Pero al despertarse piensa en él”. (15)

Un hombre, una mujer y el deseo encarnado en las yeguas. Enseguida, la voz presenta el escenario (la casa, el baño, la cama redonda, la ventana), el conflicto (“*hace un mes que no jodo con nadie*”) y el atrezzo (un corazón de oro pendiente de una cadena, el espejo, la pantalla de un televisor, canciones de rock como música de fondo). La evocación teatral queda redondeada al cierre del apartado:

“Luego pregunta en voz baja, mirándose en la pantalla del televisor apagado, llevándose a la cara un antifaz: *mi amo, ¿dónde quedó mi amo?*” (17)

A partir de este planteamiento, como afirma Patricia Espinosa en su ensayo “La perla suelta de Paula Ilabaca y la subversión al orden patriarcal”⁵⁸: “la mujer constata el dolor de la sumisión al mismo tiempo que realiza el montaje de su propia toma de conciencia”.

El segundo apartado lleva por título “Primera persona singular o la configuración la voz de la suelta” (sic). Es ahí donde surge el siguiente desdoblamiento: esa voz distante se duplica y encarna en la figura de la suelta. En este desdoblamiento, el espejo cumple una función muy importante:

“el mismo espejo que me devuelve la imagen de quien soy yo en contento, de quien soy en la mitad de mi corazón de oro. (...) O yo

⁵⁸ Espinosa, Patricia. “La perla suelta de Paula Ilabaca y la subversión al orden patriarcal”, en el sitio web letrass5, Proyecto Patrimonio 2009. Disponible en <http://letras.s5.com/pi191109.html>. Consulta del día 12/09/2012

entre el maquillaje que pocas veces uso, para que no se vea el rostro de la enfermedad, el rostro del amor” (25).

Esa visión intersticial de sí misma es fundamental para comprender que este sujeto femenino, mujer-suelta, está viviendo un proceso de subjetivación en donde el amor aparece como una enfermedad. La rebeldía ante esa condición patética la hace buscar un consuelo en la figura deseante de la yegua:

“No estoy enamorada no lo estoy, ya no me enamoro; una yegua no puede estarlo. Entonces pienso en mi amo, en mi señor”.

En el núcleo del conflicto identitario, la mujer-suelta identifica el mecanismo de sumisión al cual está anclada. Cuando al fin puede reconocer esta condición frente al espejo, realiza una puesta en abismo. El vértigo la impulsa a reacomodar los recuerdos dolorosos. Y a partir de ese reconocimiento, el sujeto encuentra la salida hacia la sanación:

“Intoxicada con el veneno que dejó su olvido y su desgano. Intoxicada de mi amo, mi señor, el que se mueve sin mí, el que busca acontecimientos en otros barrios, en otros cuerpos, otras latitudes, otras bermas.” (26)

“cuando engañó, cuando dijo que me amaba, cuando todo lo que quería era salir a agarrar. Ahora todo tiene un sentido, ahora es mucho más simple: *debo* asumir la resurrección”. (28)

Al final del apartado, la suelta se torna temeraria y asume una consigna de supervivencia: “nunca más dejaré que me encadenen al amor.” (29)

El tercer apartado, “Y al suelta pensó que podía quedarse con algo pero lo botaba todo”, es el más breve del poemario. Sin embargo, contiene dos desdoblamientos importantes: el amo desaparece para dar lugar a la aparición del rey y el eunuco, y la mujer, que ya se había refractado en la suelta, tiene una homóloga, la perla:

“que es ella misma, que es otra, que son todas, que le sigue los

berrinches y las formas que adopta para agarrarse a los que le tincan para luego deshacerse de ellos”. (33)

El rey, aquel que detenta el poder del falo –dormido en este caso– ya tiene a su cómplice: el eunuco, macho castrado que vigila el harem: la suelta, mujer doliente y furiosa, y su cómplice, la perla. En el cuarto apartado, estas figuras escenificarán las tensiones psicológicas y culturales del amor como narrativa de subordinación femenina.

Los ecos de “La joven nacida”⁵⁹, de Hélène Cixous, se dejan sentir en esta sucesión de desdoblamientos y juegos de mirada que van descentrando al sujeto femenino que Paula Ilabaca nos presentaba al inicio. Dice Cixous: “Con el mismo movimiento diseminador, que atraviesa y mediante el cual ella se convierte en otra, en otro, rompe con la explicación, la interpretación y los puntos de referencia”. (60) Pareciera que en una dimensión paralela a la voz de Paula Ilabaca hablara Cixous: “Soy para ti lo que tú quieres que sea en el momento en que me miras tal como no me habías visto nunca: en cada instante. Cuando escribo, todos los que no sabemos que podemos ser se escriben desde mí, sin exclusión, sin previsión, y todo lo que seremos nos conduce a la incansable, embriagadora, implacable búsqueda del amor. (66)

En el cuarto apartado, el sujeto femenino descentrado y refractado por el juego de miradas del espejo, emprende a partir de su propio drama una búsqueda cuyo derrotero se prefigura incierto: “Ya que venga otra cosa”, no sabe qué exactamente, pero desea otra cosa que no sea dolor, sumisión o abandono. Mientras el rey duerme, el eunuco vigila a la suelta, que inventa trampas para que el rey despierte:

“La suelta espera y espera. Y cuando alguien aparece, ataca. Porque así es la suelta. Cuando algo se le mete en la entrepierna no para hasta que se lo saca y lo vuelve a poner.” (42)

Paula Ilabaca construye una tensión dramática en la que el lector-espectador queda en vilo: la suelta está provocando al rey y uno teme lo que pueda ocurrir si

⁵⁹ Cixous, Hélène. “La joven nacida” en *La risa de la medusa*. Puerto Rico: Anthropos. [Pág 13-107]

éste despierta. Al mismo tiempo, la perla observa desde la cama, pasiva, llorando el odio y la nostalgia, “hace como que no, pero está que revienta”. Se le ha alojado una bacteria en la garganta:

“sin hablar, sin poder decir, sin poder: desamparada. (...) Críptica. Críptica. Críptica. Sin poder, sin poder decir lo que más duele, lo que más desea o le revienta.” (39).

El amor, el dolor, la enfermedad y el silencio se presentan como un nudo de tensión acumulada que está a punto de estallar. En “La joven nacida”, Cixous describe cómo la escritura puede resolver ese posicionamiento subjetivo: “Al escribir, desde y hacia la mujer, y aceptando el desafío del discurso regido por el falo, la mujer asentará a la mujer en un lugar distinto de aquel reservado para ella en y por lo simbólico, es decir, el silencio. Que salga de la trampa del silencio. Que no se deje endosar el margen o el harén como dominio”. (56)

Como si la arenga de Cixous estuviese sonando en *off* al momento de la escritura, Paula resuelve la trampa del silencio desde el cuerpo mismo, hace estallar la identidad y permite que la suelta y la perla cambien papeles:

“Es así: ambas se juntan y hacen como que no, pero es un sí. La suelta suspira melancólicamente mientras se va en diarreas; la perla hace como que no, como que no le pasa nada. Como que nada pasara por ella, así, tal cual, con el desparpajo de siempre; luego se miran y cambian papeles, cambian estados y el ánimo. (...) Y en ese momento, en otra temporalidad, el rey se mueve, se rasca la cabeza, intenta despertar, pero sigue letárgico y bello, anestesiado, en el furor de una noche muda y clara.” (44)

Justo cuando termina la lucha de voces entre la perla y la suelta (“Tómame estoy tirada, dice la suelta. Tirada y nadie me pesca. Nadie que yo quiera, dice y dice la perla.”), cuando una reconoce que puede ocupar el lugar de la *otra*, logran hablar a dúo unificando sus plegarias: “*Ya, que venga otra cosa*. Y en ese momento al rey se le para.” (46) Ocurre entonces que el rey, la suelta y la perla se encuentran en un acto sexual: el falo simbólico del rey potencia el intercambio de papeles entre

las figuras femeninas; la suelta se duele y observa, la perla toma un papel activo y pide al rey que le raje el corazón. Como si se tratase de una peripecia dramática, después de este encuentro ya nada vuelve a ser igual. La perla sale de su pasividad lastimera y a través de “todas esas pajas que se pega a solas” encuentra un arreglo secreto: “Suspira jadeando, evocando el aspecto del rey arrebuado en su enigma”. (54) La suelta, mientras tanto, sigue saliendo a follar todas las noches por la ciudad, mirándose en el espejo y paseándose en pelotas, pero ahora se detiene a mirar a la perla mientras ésta se masturba.

Ambas aprenden a mirarse en el placer de la otra, a amarse ya no a partir de un otro –el imperio del falo– sino del placer sexual que pueden prodigarse a sí mismas sin la atadura enfermiza y dominante del amo. El desdoblamiento y la toma de conciencia que permite la escritura es descrito por Cixous en “La joven nacida”: “al escribirse, la mujer regresará a ese cuerpo que, como mínimo, le confiscaron; ese cuerpo que convirtieron en el inquietante extraño del lugar, el enfermo, el muerto. (escribir) le restituirá sus bienes, sus placeres, sus órganos, sus inmensos territorios corporales cerrados y precintados.” (61)

La puesta en escena desmonta, en su núcleo, el mecanismo mediante el cual la cultura falocentrista se ha apropiado del cuerpo femenino y su energía vital. A través de la masturbación (la perla, evocación al clítoris femenino) y el ejercicio libre de la sexualidad (la suelta, evocación a la mujer sin ataduras moralinas), el sujeto femenino reconquista su propio cuerpo. El amor y el deseo, antes depositados en la mirada del amo (rey y eunuco), le son devueltos a la mujer, que comienza a detonar y liberar, como señala Cixous, “la infinita y móvil complejidad de su erotización, las igniciones fulgurantes de esa ínfima-inmensa región de sus cuerpos, no del destino sino de la aventura de esa pulsión, viajes, travesías, recorridos, bruscos y lentos despertares, descubrimientos de una zona antaño tímida y hace poco emergente”. (57)

Pero el viaje de retorno hacia su cuerpo apenas ha iniciado. A esta trinidad mujer/perla/suelta aún le queda un desdoblamiento más, o mejor dicho, un gozne

que las reunifica: la joya. Y su artífice es el joyero:

“Como si la mejor forma fuera crear y crear un espacio nítido y pleno para el enganche, para la construcción de la joya, el destello de lo inseparable, la fricción del hilo que cose y une, el collar, la perla, el collar. Y los ojos del joyero que pule, los ojos. Casi muerta, casi viva, en un proceso constante, la perla se pierde en todas las aristas de la piedra, del engranaje luminoso, que será joya, que serán las manos del joyero, que será vida, que será belleza”. (58)

La figura del artífice se diferencia del rey, del amo y del eunuco en que no pretende poseer, su aparición está en función de ella: trabajar y pulir a la perla. Es sorprendente que esta misma metáfora sea utilizada por Cixous al hablar de la mujer que ha reconquistado su cuerpo:

“Impetuosa, desenfrenada, pertenece a la raza de lo indefinido. Se levanta, se acerca, se yergue, alcanza, (...) ya es otra, volviéndose a levantar, lanzando alto la inmensidad a franjas de su cuerpo, se sucede, y recubre, descubre, *pule, da brillo al cuerpo de piedra con suaves reflujos que no desertan, que regresan al no-origen sin límites, como si ella se acordada para regresar como nunca antes...* (52)

El subrayado es mío; lo destaco con la intención de mostrar ya no eco sino lo que me parece una clara referencia de Paula Ilabaca al texto de Cixous: “Entonces la suelta le ofrecía la boca, como si fuera un territorio nuevo, *como si nunca antes, como si ninguno*” (60) La joya aparece como un intersticio en el que la suelta y la perla desdibujan su identidad. Ilabaca llama a ese sitio, “la membrana torcida, el núcleo” (60), algo similar al no-origen del que hablaba Cixous.

Bocas, orificios, manos, fluidos, sujetos pasivos y activos a la vez, identidades no definidas ni estáticas. Pulsiones. Aquí no aparece un sujeto femenino definido, cerrado o desterrado de su cuerpo, sino habitado por un deseo que no se está quieto, que fantasea, que va y viene, un sujeto que surge de sí mismo y descubre su complejidad caleidoscópica:

“Y así se veían los momentos, como por un calidoscopio. Simetría, tonalidades, geometrismo brillante; figuras en distintos acoples, tensionadas o dispersas. La joya hecha múltiples fragmentos, a veces completa, a veces jerárquicamente desarmada, articulándose, contenida. La joya la suelta la perla en movimientos, en matices, en diversas poses. Todas amadas, todas cálidas, todas tejidas: armando el collar”. (61)

Finalmente, en esta sucesión de desdoblamientos y repliegues, el texto de Paula Ilabaca deviene mujer y deviene cuerpo. Es decir, alcanza lo que Cixous llama la bisexualidad literaria, o como otros han dado por llamar, la bitextualidad, aquella en que el sujeto sale del falso teatro de la representación falogocéntrica para instituir su propio universo erótico a través de la palabra. La bisexualidad, dice Cixous, es una “localización en sí, individualmente, de la presencia, diversamente manifiesta e insistente según cada uno o una, de dos sexos, no-exclusión de la diferencia ni de un sexo, y a partir de ese ‘permiso’ otorgado, multiplicación de los efectos de inscripción del deseo en todas las partes de mi cuerpo y del otro cuerpo”. (44)

La puesta en escena que *La perla suelta* instala con la escritura puede entenderse como un umbral de deconstrucción y reconstrucción subjetiva. En ese espacio, el sujeto se reconoce polimorfo y permite la emergencia de una multiplicidad de voces. Esta polifonía da voz a las pulsiones que habían quedado soterradas por el discurso totalizante y homogenizador, institucionalizado por el sistema patriarcal bajo la figura fetichizante de la mujer enamorada. Paula Ilabaca hace acopio de dichas fuerzas pulsionales y las transforma en un texto de *écriture féminine*:

“Texto, mi cuerpo: cruce de corrientes cantarinas, escúchame, no es una madre pegajosa, afectuosa; es la equivoz que, al tocarte, te conmueve, te empuja a recorrer el camino que va desde tu corazón al lenguaje, te revela *tu* fuerza; es el ritmo que ríe en ti; el íntimo destinatario que hace posible y deseables todas las metáforas; cuerpos (¿cuerpo? ¿cuerpos)...” (Cixous, 56)

El texto de Paula Ilabaca termina con una suerte de epílogo que remite a una última pulsión, la gestación y el parto:

“Y de esa forma le dio vida, como si fuera su propia vida. Las yeguas se colocaron en un rincón, corajudas, pendientes, atentas a las estrías de la perla mientras la eyaculaban. Emergió con baches. Fue parida en la misma cama naranja.” (78)

Y en el último fragmento:

“Instalada en el umbral que la lleva hacia sí misma (...) esta perla sabe lo que quiere.” (79)

Estas referencias de Paula Ilabaca resultan ya un guiño para quien conozca el texto de Cixous. En el subcapítulo “La lengua de Electra” hay una referencia clarísima a la Virgen que vira en Virago:

“Sus abundantes labios avanzan para que las vibraciones no hagan estallar la máscara que le sirve de rostro. Está delante y al borde. No entra, no se aleja, se mantiene a distancia pero lo bastante cerca para que sus vociferaciones estremezcan a la sociedad, al grupo. Está al borde, y sostiene lo social familiar por este hilo, este órgano, esta extremidad. Está extremadamente tensa, entre el interior y el exterior. Está en el umbral y es el umbral que los demás cruzan para pasar de la vida a la muerte y de la muerte a la vida. Tensa, eyaculante e irreductible. Hace vibrar.” (74)

Considero que la puesta en escena, polifónica y poética, es en Paula Ilabaca una elección que se hace desde una conciencia finisecular, en la que los lenguajes digitales, las telecomunicaciones y las redes sociales han hecho más evidente el mecanismo de construcción del “yo”. Las relaciones que para los estructuralistas parecían lógicas, son en realidad dialógicas, ambiguas y contextuales, no estáticas sino dinámicas y dinamizantes de la conciencia los individuos. De acuerdo con Bajtín⁶⁰, el “yo” no es una construcción privada o individualista, sino que se trata de un “yo” social constituido con un colectivo de voces asimiladas a lo largo de la vida, voces que van conformando la ideología. Mientras que el sujeto no sea consciente de esas voces que construyen su identidad, éstas hablarán por él. El texto de Paula Ilabaca permite visibilizar esas voces y establecer nuevas relaciones entre ellas al

⁶⁰ Bajtín, Mijáil. *Estética de la creación verbal*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.

romper con los paradigmas impuestos a la figura de la mujer enamorada.

5.3 La elección de una forma híbrida

La elección de una forma híbrida en *La perla suelta* responde a un conocimiento profundo del oficio poético que queda de manifiesto en la unidad del tono rabioso y fársico a la vez; de principio a fin se percibe la tensión del yo pulsional cuya voz está anclada en la poetización del proceso subjetivo. En segundo lugar, la elección del poema en prosa implica una toma de posición respecto de la escritura y del lugar que Paula Ilabaca ha elegido para que su obra habite en el cosmos literario. Gustavo Valle, en su artículo “Un género 'monstruoso’”, menciona que el poema en prosa “Rechazado como poema, marginado por su carácter libre, apuesta decididamente a un rasgo auténticamente moderno: la individualidad”⁶¹. Como ya se ha visto en capítulos anteriores, cuando la escritura femenina asume la modalidad del poema en prosa, la búsqueda de la individualidad pasa necesariamente por un cuestionamiento del género sexual y literario. En el caso de Paula Ilabaca, la apuesta por la individualidad se construye con base en un híbrido literario (teatro, poesía y narrativa), cuya estructura es capaz de soportar un proceso de subjetivación nómada. En palabras de Héctor Hernández Montecinos⁶²:

“la densidad lúdica de su propuesta se aleja de toda forma de tradición enajenante y permeabiliza estructuras, giros y materiales tanto de la novela como del ensayo, de la crónica como del género epistolar. (...) nos encontramos ante una de las escrituras más complejas, pero no por eso más difícil, sino que por el contrario, pues en su ritmo privilegiado, su musicalidad exacta encuentra su punto máximo entre la puesta en escena de una voz o una performance y el exquisito trabajo de las palabras y sus sentidos”.

Este umbral literario dota al yo del poema de la posibilidad de desplazarse libremente entre una multiplicidad de sujetos, cuerpos, tiempos y espacios,

⁶¹ Valle, Gustavo. “Un género 'monstruoso’”, *Revista Letras Libres* no. 21, junio 2003. Disponible en: <http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/un-genero-monstruoso>. Consulta del día 22/06/2012

⁶² Hernández Montecinos, Héctor. “El carnaval mental del deseo”, texto leído en la presentación de *La perla suelta*. Disponible en: <http://letras.s5.com/hh151009.html> Consulta del 20/05/2012

haciendo posible la emergencia de un sujeto femenino que lejos de asumirse esencializado o estático, es polimorfo, polifónico y en desplazamiento:

“Mira cómo la perla se pierde y resiste. (...) Aunque me la den o no, sigo. Tómame que estoy tirada, dice la suelta. Tirada y nadie me pesca. Nadie que yo quiera, dice y dice la perla, mirando su corazón de oro. O si quieres, déjame ¿justo ahora que todo comienza a mojarse? Piensa en el eunuco. Esto se está acabando, dice la perla. Que pase el siguiente. El rey abre los ojos. O a dúo con la suelta: *ya, que venga otra cosa*. Y en el momento al rey se le para. Y se sabe. Así no más.” (46)

La posibilidad de movimiento que otorga el poema en prosa dinamiza también al lector. Ilabaca no nos entrega un texto con guiones de diálogo o saltos de línea entre las acciones de las distintas figuras. Así, la relación con el lector es de complicidad y ésta se logra gracias al ritmo que establece desde las primeras páginas y que funciona como un diapasón hasta el final del texto. En la medida en que el lector renuncia a sus expectativas para dejarse llevar por la cadencia del texto, puede fluir con el yo y seguirlo en sus movimientos. Si bien Paula Ilabaca transforma al texto en un artefacto visual y sonoro, la voz cantante de *La perla suelta* trabaja, como hacen los actores, con su memoria corporal, esa matriz de sensaciones y relaciones complejas donde están inscritas las huellas del género. “Estas huellas”, explica Braidotti, “están codificadas en la carne, como una memoria elemental, como un banco de datos genético que precede a la entrada en la representación lingüística” (2002, 67). Pienso que el trabajo que Paula hace con la memoria corporal es fundamental para el desmontaje del orden patriarcal, porque constituye un viaje pulsional. Si no escuchamos el grito primario de ese origen pre-lingüístico, es porque está refractado y multiplicado en la polifonía de las figuras, diseminado en la cadencia del texto como una respiración entrecortada.

5.4 El discurso polivalente

En este apartado me interesa pasar al hilo fino del lenguaje elegido por Paula Ilabaca. Llama mi atención el pulido oficio con el que la autora engarza las imágenes del texto. El ritmo, la musicalidad y las reiteraciones hablan de un conocimiento profundo de la retórica de la poesía. Sin embargo, lejos de regodearse en las erudiciones, Paula Ilabaca prefiere anclar el eje de su retórica en la dimensión lúdica de las palabras cotidianas que sirven para ocultar o sugerir contenidos sexuales.

El juego es como sigue. Tomo como ejemplo el universo semántico que en el contexto de producción de la obra tiene la palabra “perla”.⁶³ En el sentido lato, la referencia inmediata nos remite a la esfera nacarada que se forma al interior de una ostra. Pero la carga histórica y simbólica del vocablo abre un sinfín de referencias posibles. Estas son las definiciones que da el diccionario de la RAE, disponible en internet:

3. f. Concreción nacarada, generalmente de color blanco agrisado, reflejos brillantes y forma más o menos esferoidal, que suele formarse en lo interior de las conchas de diversos moluscos, sobre todo en las madreperlas. Se estima mucho en joyería cuando tiene buen oriente y es de forma regular.
4. f. Concreción análoga de color y brillo como el de las perlas, conseguida artificialmente por diversos procedimientos.
5. f. Persona de excelentes prendas.
6. f. Cosa preciosa o exquisita en su clase.
7. f. Especie de píldora, hueca o llena de alguna sustancia medicinal o alimenticia.
8. f. En el juego del tresillo, reunión de la espada, la malilla y el rey o el punto.
9. f. Heráldica. Pieza principal formada por media banda, media barra y medio palo, algo menores, reunidos por uno de sus extremos en el centro del escudo, formando una i griega.

⁶³ Santiago de Chile, siglo XXI.

- 10. f. Impr. Carácter de letra de cuatro puntos tipográficos.
- 11. f. Ven. La de forma irregular. ~ barroca.
- 12. loc. adv. Perfectamente, de molde.

A las anteriores, quiero agregar una última referencia. El o la “perla” es un término que en Chile se emparenta con la tercera definición (“Persona de excelentes prendas”), sin embargo, se usa con sarcasmo para referirse a alguien que se siente digno de un trato excepcional, aunque su comportamiento sea irrespetuoso y hasta cínico. Por otra parte, en el contexto latinoamericano la perla también se usa para referirse al clítoris, como si se tratase de una esferita irregular oculta al interior de la “concha”, que en Sudamérica se usa para designar la zona genital femenina. Me parece que la autora juega con todas las posibles resonancias de la palabra perla y las toma para enriquecer a la figura protagónica del texto. Así, la autora aprovecha la riqueza referencial para potenciar múltiples lecturas.

Otro ejemplo de este juego lo encontramos en el segundo fragmento, específicamente cuando la mujer ve su reflejo en el desorden de la casa: “Me veo a mí misma en el polvo del baño, el polvo de la pieza y el polvo que me gustaría en el sillón”. (23) Pero cuando dice “polvo” no sólo se refiere a las partículas de suciedad que se depositan sobre los muebles. También se refiere a “polvo” en el sentido más ibérico de la palabra: el sexo, sexo rápido y sin ataduras emocionales. La referencia no es gratuita; Paula Ilabaca ha sembrado en el apartado anterior el antecedente: “*Hace un mes que no jodo con nadie*” (16). Y en el mismo fragmento ha dicho: “Hoy volveré a comer. El amo ya lo sabe. Hoy comienza una nueva tirada”. El verbo comer también se utiliza con una carga sexual (comer, coger, follar), lo mismo que tirar, de ahí que una nueva “tirada”, para quien conozca la referencia chilena, remite a las intenciones de la mujer de reanudar sus encuentros sexuales. Esta estrategia discursiva abre diversas posibilidades de interpretación de acuerdo con las competencias del receptor. De esta forma, no sólo crea complicidad con él y lo hace parte del texto, sino que burla o evade la naturaleza binaria del discurso metafísico, según el cual la presencia de un signo implica el

ocultamiento o la negación del otro. Las palabras elegidas por la autora funcionan más como huellas que como sentidos impuestos, y la ambigüedad de los términos, lejos de ser un defecto, es una virtud.

5.5 El movimiento del texto

Rosi Braidotti pregunta: “¿Que ocurriría si el ‘fijador’ del paisaje psíquico fuera la plenitud desbordante del placer más que el discurso melancólico de la deuda y de la pérdida?”. (2002, 74)

Paula Ilabaca responde: *La perla suelta*.

Como se ha visto en los apartados anteriores, el poema en prosa es una modalidad que permite dar cuenta de los procesos de subjetivación. En el caso de *La perla suelta*, este proceso se articula en la poetización de un drama emotivo. Lo que sostiene la intención poética de Paula Ilabaca es un posicionamiento ético y, por ende, político. Lo que se desarrolla en *La perla suelta* es la disputa en y por el cuerpo femenino, ese territorio deseante que la institución del amor totalitario ha expropiado durante siglos a través de una serie de condicionamientos, discursos y mecanismos de saber-poder.

Para explorar cómo se desarrolla esa batalla comenzaré por la figura de las yeguas. Su presencia en el poema es fundamental porque que encarna la doble cara del deseo (carencia lacaniana y exceso deleuziano), o mejor dicho, la cualidad inasignable del deseo y su flujo incontenible. En el proceso destrucción-reconstrucción de *La perla suelta*, lo único que permanece, tanto en la devastación como en la alegría, es la presencia de las yeguas, es decir, del deseo:

“Así es como la joya la perla la suelta son una en la madeja que recogida se sabe entera y dispersa como las crines de una de las yeguas que volvieron a parir. Eso es: las yeguas, sus lenguas, el sudor, los pelos por la casa. Eso es: las yeguas chillando en lo secreto, el ataque violento de los murmullos que se mezclan con el calor de la basura cuando aparece.” (63)

La animalidad de las yeguas es, para el sujeto femenino de *La perla suelta*, un espejo, un recordatorio de sus fuerzas pulsionales. Esta relación sujeto-deseo es explicada por Deleuze, en su curso *Sobre El Antiedipo y Mil mesetas*⁶⁴. Para el filósofo francés, el deseo, entendido como exceso y flujo incontenible, borra la división binaria del sujeto:

“producción de flujo, el deseo define un campo de inmanencia, y un campo de inmanencia quiere decir una multiplicidad donde toda división del sujeto en sujeto de enunciación y sujeto de enunciado se vuelve imposible, sujeto del gozo y sujeto del placer se vuelven imposibles, puesto que en nuestra máquina giratoria (...) el deseo carencia era la división entre los dos”. (99)

De acuerdo con Deleuze, los flujos nómades del deseo transitan por diferentes posiciones, formas fijas o entidades, pero no definen una identidad. Aquello que distingue a lo humano de lo animal o lo vegetal es sólo una potencia que se manifiesta en los cuerpos. Esa potencia se representa de manera especular en *La perla suelta*, las yeguas comparten una misma naturaleza pulsional con la mujer multiplicada. La animalidad de las yeguas interpela al sujeto lírico, la impulsa a correrse del lugar de la sumisión y la pasividad. Así, la voz se desdobra y transita por los cuerpos de la perla, la suelta y la joya, las encarna para enunciar una percepción, un conflicto, una sensación localizada y temporal, una experiencia que no una esencia. Cuerpo y movimiento coexisten en el poema.

El cuerpo que instala *La perla suelta* es un cuerpo diseñado para alojar experiencias, es un cuerpo-de-movimiento, un espacio transitorio, un puente donde ocurren las transformaciones subjetivas, una plataforma propicia donde el sujeto se corre del sitio de la pasividad y reconoce un poder vital en sus fuerzas pulsionales. La figura femenina (mujer-perla-suelta-joya) ya no necesita de la mirada del amo

⁶⁴ Deleuze, Gilles. *Sobre El Antiedipo y Mil Mesetas*. Cours de Vincennes 1971-1979. Disponible en: <http://www.webdeleuze.com/php/sommaire.html> Consulta del 25/06/2012

para sentirse amada, ya no precisa de la mirada de un otro masculino que la defina por oposición. La mujer, cuyo deseo amoroso estaba desplazado en el amo, se multiplica para rebelarse a la domesticación que supone la institución del amor totalitario. Se hace flujo para ser inaprensible, y después de escaparse, reconquista su cuerpo y deviene en *otra* mujer, un sujeto deseante.

El cuerpo de *La perla suelta*, el texto mismo, es un cuerpo deleuziano, un cuerpo sin órganos; no se deposita ni se detiene como la esencia que habita nuestro cuerpo social, sino que deviene. Deleuze señala que este “devenir intenso, devenir-animal, devenir imperceptible (...) trastoca tanto los proyectos significantes como los sentimientos subjetivos”. (240) El flujo vital se desdobra, se refracta y se reconstruye ante nuestros ojos, impregnado de un fulgor dramático y un exceso de deseo. Ese exceso es incontenible en un cuerpo o un espacio, no puede ser calculado o atrapado en un modelo. Siguiendo a Deleuze: “hay una especie de torrente o de falla del cuerpo, quizá eso es, después de todo, el cuerpo sin órganos, cuando sobre el cuerpo o del cuerpo, manan, por polos de entrada y de salida, flujos sobre los cuales no se puede operar extracciones porque ya no hay códigos sobre los que se puedan operar las separaciones”. (18) El deseo, que se había mantenido encerrado y vigilado por el rey-eunuco, es liberado por el joyero:

“el joyero las manipula a ambas como si fueran pedazos regios de su sensualidad alzada, de sus ojos, su canto al oído melindroso, su penetración. Y es así como ambas se relamen pensando en los destellos verdes; a lo lejos unas óperas rechinan aturdidas, repletas de miel, repletas de trastes dislocados por las maneras en que tiran, en que se aplastan y mesan los cabellos o las crines, revueltas, desmayadas, irregulares, ajenas. Y se les ocurre que así se debe agarrar, así se debe sentir cuando desean, cuando coagulan, cuando sangran por los labios, por las hendiduras, por la tirantez de la muesca opaca, magna, violácea, por su tirantez”. (69)

La perla suelta es una escritura que abre un umbral en la realidad, un escenario poético tapizado de espejos cuyas visiones iniciales nos resultan perturbadoras, no por su rareza sino por su familiaridad. ¿Cuántas veces no hemos vivido, visto o

escuchado una historia que parece de “amor” pero está anclada en la sumisión? Paula Ilabaca va hasta la raíz de ese conflicto y lo arranca, para dejar en su lugar un campo de reconocimiento y autovalidación. Paula Ilabaca encuentra en el propio cuerpo un punto de partida para religarse con el mundo desde un lugar-discurso distinto al que han marcado los esquemas hegemónicos, entregando a los lectores, a su vez, una relación distinta con la palabra, el amor, la memoria, el cuerpo, el mundo.

CONCLUSIONES

Los hallazgos que aparecen en este trabajo forman parte de una búsqueda personal que comenzó hace cuatro años, cuando inicié el diplomado en escritura creativa de la Sociedad General de Escritores de México. En ese tiempo, mi búsqueda me había llevado a elaborar un conjunto de percepciones sobre el poema en prosa y la escritura femenina, pero entonces no sabía cómo articularlas dentro de un mismo discurso teórico, ya no digamos académico. De hecho, me parecía que eran ideas tan personales e inconexas que no resultaban suficientemente relevantes como para ser abordadas en una investigación de posgrado.

Comencé a estudiar el Magíster con un proyecto muy distinto al que ahora he presentado. Pretendía hacer un mapa de poetas latinoamericanos contemporáneos que llevaban su poesía más allá del papel, ya fuera a la escena o a las plataformas digitales. Sin embargo, al final del primer año, me di cuenta de que el proceso de investigación iba a resultar insostenible, no sólo porque era muy ambiciosa para un tiempo de trabajo tan corto, sino porque mis intereses más profundos habían encontrado un espacio para emerger. Gracias a los cursos con las profesoras Natalia Cisterna y Kemy Oyarzún, descubrí que aquellas percepciones –que yo consideraba irrelevantes– podían articularse dentro de los estudios literarios con enfoque de género. Por otra parte, las lecturas y los enfoques compartidos por las profesoras me hicieron comprender que, al instalar el componente ético y político en la reflexión estética, este tipo de investigaciones pueden trascender los estudios literarios y aportar marcos de reflexión que contribuyan a construir espacios de representación y acción más equitativos para las mujeres y los sujetos femeninos en general.

El aprendizaje que recibí durante el segundo y el tercer semestre de Magíster fue para mí como un par de alas, y este trabajo ha sido como un primer ensayo de

vuelo. Como todo lo que se hace por primera vez, tiene mucho de errático y algo de espontáneo, creo que aún es torpe con la teoría, pero es generoso en sus intenciones y arriesgado en sus interpretaciones. Con todo, me siento satisfecha de los hallazgos, pues me han permitido establecer puentes reales entre la vida, mi oficio y la literatura.

De Marosa Di Giorgio me llevo la posibilidad de crear mundos en los que nuestra subjetividad puede desplegarse con mayor libertad, espacios donde podemos contarnos nuestra propia historia para resacralizarla y devolverle el misterio que la modernidad insiste en borrar. De Ana Cristina Cesar, me llevo la conciencia de que el lenguaje de las palabras no puede representar de forma absoluta nuestra experiencia de vida, porque ésta se halla dispersa en todos los lenguajes, atravesada por todos lugares por donde hemos pasado, resignificada en los cuerpos con los que nos hemos conectados e incluso en los recuerdos que otros tienen de nosotros. Su escritura me sugiere la imagen de la vida como una obra colectiva que se está reescribiendo una y otra vez en cada acto de lectura y recordación. De Diana Bellessi, destaco la humildad, la sabiduría y el coraje para hablar desde la retaguardia; este posicionamiento le permite adoptar una mirada ética que denuncia y reconoce lo que el falogocentrismo se esmera en ocultar, al mismo tiempo que afirma que el sujeto sólo puede existir gracias a un encuentro genuino con los otros. Finalmente, me quedo con el sentido lúdico, performático e irreverente de Paula Ilabaca, porque gracias a esa actitud escritural podemos tomar la distancia necesaria para reconocer y renunciar a los patrones de pensamiento que nos impiden conformarnos libremente como sujetos. De todas las escritoras y profesoras, así como de los pensadores y los escritores reunidos en esta conjunción de ideas, me llevo la valentía como compromiso ético. Porque en tiempos de totalitarismo, el que una mujer haga poesía sigue siendo una afrenta política. Porque las ideas, tanto de autores como de profesores, no son complacientes con el sistema cultural, económico o político en el que se insertan, sino que se atreven a cuestionar las estructuras. Porque en cada poema, cada teoría y cada idea, he encontrado una apuesta literaria y libertaria.

Bibliografía

Agamben, Giorgio. *Lo abierto: el hombre y el animal*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2002.

Bajtín, Mijáil. *Estética de la creación verbal*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.

Baudelaire, Charles. *Pequeños poemas en prosa. Los paraísos artificiales*. Madrid: Cátedra, 2000.

Bellessi, Diana. *La pequeña voz del mundo*. Taurus: Buenos Aires, 2011.

_____. *Tener lo que se tiene: poesía reunida*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora: 2011.

_____. “Una reina descarada”, diario *Clarín*, sección Cultura, 18 de agosto Buenos Aires: 2004.

Betancur, Marta-Cecilia. “De la metafísica de la subjetividad al sujeto como persona” en *Revista Aleph*, año XLI, No. 143, octubre/diciembre de 2007. Disponible en <http://www.revistaaleph.com.co/component/k2/itemlist/category/13-edición-no-143.html> Consulta del 12/01/2013.

Bordieu, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual*. España: Editorial Montessor, 2002.

Bordieu, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2000.

Braidotti, Rosi. *Sujetos Nómades*. Buenos Aires: Paidós, 2000.

_____. *Metamorfosis: hacia una teoría materialista del devenir*, Madrid: Akal ediciones, 2005.

Butler, Judith. “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”, en *Debate Feminista*, año 9, Vol. 18, 1998. [pp. 296-314]

Cabot, Mateu. “Baudelaire, nuestro primer moderno” en *Contrapuntos estéticos*. España:, Ediciones Universidad de Salamanca, 2005. [pp. 53-62]

Canseco, Adriana. “Metamorfosis lingüística del cuerpo barroco: apuntes sobre lengua-madre y transgresión en Marosa Di Giorgio”. Congreso Internacional El Caribe en sus Literaturas y Culturas. Córdoba: 2010 Disponible en: <http://blogs.ffyh.unc.edu.ar/centenariojoselezamalima/files/2010/02/adriana-canseco.pdf> Consulta del 02/02/2013

Campillo, Antonio. "Aión, chronós y cairos", en *Revista La(s) otra(s) historia(s)*. No. 3, 1991, España, [pp. 33-70] Disponible en: <http://www.scribd.com/doc/102688871/Aion-Chronos-Kairos> Consulta del 4/03/2013.

Cesar, Ana Cristina. *A teus pés*. Sao Paulo: Editora Ática: 1998

_____. *Album de retazos: antología crítica bilingüe*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor: 2006

Cixous, Hélène. "La joven nacida" en *La risa de la medusa*. Puerto Rico: Anthropos. [pp. 13-107]

Deleuze, Gilles. "La inmanencia: una vida", *Ensayos sobre biopolítica*. Rodríguez, Fermín y Gorgi, Gabriel (comp). Buenos Aires: Paidós, 2007.

_____. *Sobre El Antiedipo y Mil Mesetas*. Cours de Vincennes 1971-1979. Disponible en: <http://www.webdeleuze.com/php/sommaire.html> Consulta del 25/06/2012

_____ y Guattari, Felix. *Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos, 1994.

Delville, Michael. *The American Prose Poem: Poetic Form and the Boundaries Of Genre*. Florida: University Press of Florida, 1998.

Derrida, Jacques. *La différance*. Madrid: Cátedra, 1998. Disponible en: http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/la_différance.htm Consulta del 14/01/2013

Di Giorgio, Marosa. *Los papeles salvajes II*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2000.

Echavarren, Roberto. "Marosa Di Giorgio, última poeta del Uruguay", *Revista Iberoamericana* 58, no. 160-61, 1992. [pp. 1103-1115].

Elíade, Mircea. *El mito del eterno retorno*, Buenos Aires: Alianza Emecé, 2001.

Espinosa, Patricia. "La perla suelta de Paula Ilabaca y la subversión al orden patriarcal", en el sitio web *letrass5*, Chile: Proyecto Patrimonio, 2009. Disponible en <http://letras.s5.com/pi191109.html> Consulta del día 12/09/2012

Fernández, Jesse. *El poema en prosa en hispanoamérica: del modernismo a la vanguardia*. Madrid: Hiperión, 1994.

Forcinito, Ana. *Memorias y nomadías: Géneros y cuerpos en los márgenes del posfeminismo*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2004.

Foucault, Michel. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI,

2005.

_____, *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós, 1990.

Freitas Gomes, Adriana. “Ana Cristina Cesar – a tradução como exercício de recriação”, *Revista Gatilho* no 12, diciembre 2009. Disponible en: <http://www.ufjf.br/revistagatilha/files/2009/12/AdrianaFreitasGomes.pdf> Consulta del 14/01/2013

Garramuño, Florencia. Ana Cristina Cesar, Los secretos de la Esfinge, *Revista Grumo*, no. 2, octubre 2003. Buenos Aires. Disponible en: http://www.salagrupo.org/download/grumo_02.pdf Consulta del día 5/12/2012

Genovese, Alicia. *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*. Buenos Aires: Biblos, 1998.

_____. *Leer poesía: lo leve, lo grave, lo opaco*. Buenos Aires: FCE, 2012.

Guerra, Lucía. *La mujer fragmentada. Historia de un signo*. Santiago de Chile: Cuarto propio, 1995.

Hernández Montecinos, Héctor. “El carnaval mental del deseo”, texto leído en la presentación de *La perla suelta*. Disponible en: <http://letras.s5.com/hh151009.html>

Ilabaca, Paula. *La perla suelta*. Santiago de Chile: Cuarto propio, 2009.

Íñigo Fernández, Luis Enrique. *Breve Historia de la Alquimia*. España: Nowtilus, 2010.

Irigaray, Luce. *Speculum: espéculo de la otra mujer*. Madrid : Editorial Saltés, 1978.

Johnson, Peter. *The best of the prose poem: An international journal*. Nueva York: White Pine Press, 2002.

Kincaid, Jamaica. *Autobiografía de mi madre*. Santiago de Chile: LOM ediciones, 2007.

Llurba, Ana. “El erotismo en la narrativa de Marosa di Giorgio” *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, marzo-junio 2010. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero44/digiorgi.html> Consulta del día: 02/02/2013

Minelli, María Alejandra. “Políticas de género en el neobarroco: Alejandra Pizarnik y Marosa di Giorgio”. Congreso brasileiro de hispanistas, 2. 2002. São Paulo. Disponible en: Associação Brasileira de Hispanistas, Disponible en: http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC000000012002000300038&lng=en&nrm=abn.

Consulta del día: 02/02/2013.

Monteleone, Jorge. "La utopía del habla", prólogo de *Tener lo que se tiene: Poesía reunida*, de Diana Bellessi. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2011.

Muschietti, Delfina. "Ana Cristina Cesar/Alejandra Pizarnik: Dos formas de utopía", en *Revista Travessia*, n.o 24, 1992, pp. 105-112. Disponible en: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17095/15640>
Consulta del 3/12/2012.

Ortega Bobadilla, Julio. "Lo siniestro" en *Revista Carta Psicoanalítica*, núm 9. Disponible en: <http://www.cartapsi.org/spip.php?article105&PHPSESSID=cc270628586abdfd1fe1d4e2cf6e9efb> Consulta del día 15/11/2012.

Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1998.

_____. *El arco y la lira: el poema, la revelación poética*. Fondo de Cultura Económica: México, 1979.

Quevedo, Amalia. "Logocentrismo o metafísica de la presencia", en *De Foucault a Derrida. Pasando fugazmente por Deleuze y Guattari, Lyotard, Braudrillard*, Navarra: Ediciones Universidad de Navarra, 2001. Edición digital disponible en <http://www.jacquesderrida.com.ar/comentarios/quevedo.htm> Consulta del día 26/12/2012.

Richard, Nelly. "Feminismo, experiencia y representación", publicado en *Revista Iberoamericana*. Vol. LXII, Nums. 176-177, julio-diciembre 1996. [pp. 733-744]

Rodríguez Manga, Ana Paula. *Pes na strada: poetica da viagem na obra de Ana Cristina Cesar*. Pontificia Universidade de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Letras. Brasil: Belo Horizonte 2007. Disponible en: http://server05.pucminas.br/teses/Letras_MangaAP_1.pdf Consulta del día 15/06/2012.

Sanchiz Sinisterra, José. "Narraturgia" en el sitio *Nuevo teatro fronterizo*, Sección Cosas, mayo 2006, Barcelona. Disponible en: <http://www.nuevoteatrofronterizo.es/cosas/narraturgia.html> Consulta del 11/01/2013.

Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo*. México: Siglo XXI, 2006

Salomone, Amaro, Pérez (editoras). *Caminos y desvíos: lecturas críticas sobre género y escritura en América Latina*. Cuarto propio: Santiago de Chile, 2010.

Scarabelli, Sonia. "Reinvenciones de la voz", *Revista Todavía*, Abril 2007. Disponible en: http://www.vendavalsur.com.ar/d_bellessi/3_arch/estudios

[%20criticos/scara.htm](#) Consulta del día 15/10/2012.

Segarra Bonet, María. *El discurso ideológico en Ulises de James Joyce: narrativas de dominio y opresión*. Universidad Complutense de Madrid. Tesis de Doctorado. Madrid, 2007. Disponible en: <http://www.ucm.es/BUCM/tesis/fil/ucm-t30257.pdf>
Consulta del día 23/10/2012.

Valdés, Adriana. "Escritura de mujeres: una pregunta desde Chile". *Composición de lugar: escritos sobre cultura*. Santiago de Chile: Universitaria, 1996.

Valle, Gustavo. "Un género 'monstruos'o", en la revista *Letras Libres*, No 21, junio 2003, España: Editorial Vuelta. Disponible en:
<http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/un-genero-monstruoso> Consulta del día 11/07/2012.