



Hablar de mí misma: sujeto, lenguaje y deseo. Una lectura de *El yo cactus* (1994) y *Dramatis personae* (2018) de Alejandra del Río.

Informe de seminario para optar al título de Licenciado en lengua y literatura hispánica con mención en literatura.

Estudiante: Arlette Poduje.

Profesor Guía: Javier Bello.

Santiago de Chile

2018

*“Una grieta en todo este Universo te trae dudoso,
Padre mío: el día en que concebiste mi recuerdo
fui yo la que imaginó que me creabas”*

Alejandra el Río

*“Digo que ninguna palabra
detiene los puños del tiempo,
que ninguna canción
ahoga los estampidos de la pena,
que ningún silencio
abarca los gritos que se callan.
Digo que el mundo es un inmenso tembladeral
donde nos sumergimos lentamente,
que no nos conocemos ni nos amamos
como creen los que aún pueden remontar sueños.
Digo que los puentes se rompen
al más leve sonido,
que las puertas se cierran
al murmullo más débil,
que los ojos se apagan
cuando algo gime cerca.
Digo que el círculo se estrecha cada vez más
Y todo lo que existe
Cabrá en un punto”.*

Susana Thenon

TABLA DE CONTENIDOS

Tabla de contenidos	iii
Dedicatoria	iv
Agradecimientos	v
Resumen	vi
Introducción	1
La mujer en la lengua: claves para una lectura de <i>El yo cactus</i>	6
La confesión: <i>Dramatis Personae</i> y el sacrificio de la escritura	30
Hablar de mí misma: el sujeto y el yo en la escritura poética	51
Conclusión: la escritura del deseo	73
Bibliografía	77

DEDICATORIA

A las mujeres de mi vida
y las de todas las vidas
para que encuentren las palabras para decirse

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mi padre, mi madre y mi hermana, por su amor y fuerza.

A mis amigos, por la compañía y las palabras.

A mi profesor, Javier Bello, por su guía y, sobre todo, su paciencia.

RESUMEN

La posibilidad de articular un sujeto a partir de un “yo” en el poema es una problemática constante en la poesía de Alejandra del Río. A partir de esta afirmación, a continuación, se articulará una reflexión en torno a dos poemarios de la autora mencionada: *El yo cactus* (1994) y *Dramatis personae* (2018). Ello a partir de tres ejes principales: el problema del lenguaje como medio de representación de la sujeto femenina, la indecibilidad del deseo y la posibilidad de representación de una sujeto a partir de un “yo”. En la escritura poética estos tres ejes se confunden, confluyen y transforman en la búsqueda de la creación de un lenguaje propio que va más allá de la norma, situándose estos poemarios en el pliegue que la constitución de todo sujeto supone: resistencia y apego hacia un orden que le da forma y lo limita al mismo tiempo.

INTRODUCCIÓN

“Al principio una porción de suelo acosada por la luna”

Alejandra del Río, *Dramatis personae*.

Alejandra del Río se constituye como poeta un día de 1994. Terminada la dictadura, en marzo de 1991, ella comienza a estudiar Licenciatura en Lengua y Literatura Hispánica en esta misma facultad. Más tarde, el Departamento Técnico de Investigación de la Universidad de Chile organizará uno de los primeros concursos de poesía después del no tan absoluto silencio en el que la dictadura sumió a la prometedora tradición poética chilena que se había estado gestando hasta 1973, quebrantando los espacios, las redes, el diálogo en torno a las posibilidades del arte en el país. Los ánimos están tensos dentro de la empobrecida escena poética: hay un conocimiento de los modos en los que la poesía se había desarrollado previamente a la década del setenta y una intención de reconstruirla, pero esta proviene de múltiples lugares y voces que esperan tener la respuesta. Una serie de pequeños grupos, provenientes de diferentes lugares y generaciones, han encontrado su propia voz a través de la poesía en estos tiempos difíciles. Todos buscan legitimación.

Entonces una poeta joven -tal vez demasiado joven, decían algunos- envía a este “Concurso de Poesía para Obras Inéditas”, un pequeño conjunto de poemas en los cuales ensaya en la escritura sus posibilidades de hablar; no de la dictadura ni de la poesía, sino de sí misma en la dictadura y la poesía y el acontecer del mundo. Gana el concurso, haciéndose merecedora de una publicación que se transformará en el primer poemario trabajado en esta tesis: *El yo cactus* (1995); además de una multitud de miradas de rencor de aquellos que creían más en su propia grandeza, que impulsan a la joven poeta a salir de su caparazón rápidamente.

Así comienza la historia de Alejandra del Río como autora y como “náufraga”. Desde 1990 una serie de poetas, jóvenes y no tanto, cuya característica central es el haber sido niños durante la dictadura, haber comenzado a publicar en la transición y quizás, también su especificidad como pensadores en torno a lo literario que va a determinar su relación con la poesía (la mayoría de ellos fueron estudiantes de literatura o participantes activos de talleres poéticos), comienzan a generar nuevas redes inaugurándose como generación, distanciándose de las promociones justamente anteriores, escribiendo desde nuevos lugares. Ellos se harán llamar “Los Náufragos”.

Pero los ánimos están difíciles: el apoyo a la poesía se ha diluido en un estado preocupado de la conciliación de fuerzas antagónicas que la labor poética no comparte, sino que, por el contrario, rehúye. Por esta razón, la intensidad de estas voces no superará muchas veces el grosor de las paredes universitarias o de los lugares de encuentro que los mismos poetas se preocupan de construir fuera de esta. De este modo, la generación de los Náufragos se pierde en el tiempo, permaneciendo en la isla desconocida de la poesía. La crítica de vez en cuando los encuentra y salen a la luz un par de papers, un par de tesis y continúa su camino. Pero la difusión de la poesía en este nuevo mundo hace cada vez menos sentido: la instauración del actual sistema neoliberal y la creciente globalización han afectado también el devenir poético y, con él, las posibilidades de representación e identificación de una nación.

* * *

Existe una consciencia en los poetas de la postdictadura de que la escritura poética supone la construcción de una tradición que guarda relación con la historia. Es quizás por

esto que es posible encontrar en estas poéticas una imbricación entre poesía y contingencia, desde la cual ha sido leída la generación de Los Náufragos.

Esta imbricación ha dado paso a que por parte de la crítica se lea a estos poetas en relación con los procesos asociados a la memoria. En la generación de los Náufragos estos procesos se vinculan con los modos en que aquí aparecen los rasgos del desastre, tal como la lectura que Magda Sepúlveda hace de la promoción en general y Alejandra del Río en particular, en donde concibe a los sujetos representados en estos poemas como los “testigos imposibles” de la dictadura, es decir, aquellos que pasaron por un acontecimiento hasta el final de él y que, por lo tanto, ya no pueden dar su testimonio (149); al mismo tiempo, encuentra en ella los rasgos de una “sintomatología del desastre” entendiéndola como elaboración de sustitutos que buscan elidirlo o reiterarlo:

Los textos poéticos de la Transición no están escritos por el ángel de la historia que cree en el futuro, sino por subjetividades espantadas con la ruina. Estos sujetos líricos tienen una imposibilidad de nombrar lo que ven, hay una elaboración del hecho catastrófico imposible de decir a la cual quiero acercarme.
(<https://scielo.conicyt.cl/scielo.php>)

Asimismo, Javier Bello entiende estas poéticas como una generación que en conjunto se manifiesta en relación con esta contingencia a la manera de una respuesta ante un estado de cosas determinado:

Estas obras constituyen una respuesta -como se verá, compleja, oblicua y de perspectivas múltiples- a un estado de cosas y a una cultura que se impone en Chile sobre los imaginarios y los discursos, tras la violencia y el autoritarismo ejercidos impunemente durante la Dictadura militar (...) Si bien durante la Postdictadura el país ingresó de lleno

en la cultura globalizada y las formas culturales de la postmodernidad, la poesía chilena, en las dos promociones a las que nos referiremos más adelante, se hace cargo, como en una especie de conciencia subterránea, de los procesos asociados al *shock* y a la recuperación traumática del desastre, al mismo tiempo que establece modalidades concretas y simbólicas de apropiación, rechazo y negociación con la cultura mayoritaria (18).

A pesar de que en este informe no voy a adentrarme en los modos en que los procesos dictatorial y postdictatorial exceden estas poéticas, me parece sumamente importante dejar constancia de que estas relaciones están siempre presentes en la lectura que desarrollaré en las siguientes páginas. Sobre todo, en el sentido en que Javier Bello lo afirma, como un proceso de negociación con una cultura y un orden imperantes dentro de los cuales el quehacer poético busca un lugar para desde ahí poder plantearse como resistencia ante una tendencia a la conciliación, al olvido y al silencio con respecto a la experiencia de quienes vivieron el orden dictatorial.

* * *

En esta tesis ahondaré en la autorreflexividad de la poesía de Alejandra del Río entendida sobre todo a partir de su tendencia a fundarse en una primera persona que busca dar cuenta de sí misma y, desde ahí, del mundo, pero que constantemente tropieza con las contradicciones que esta ambición conlleva. Para ello articularé una constelación de conceptos en el análisis que pasan por la escritura, el lenguaje, el yo, el sujeto, la mujer, el deseo, la representación, etc. en torno a los cuales, a mí parecer, se configuran los poemarios elegidos: *El yo cactus* (1994) y *Dramatis personae* (2018).

Por esta razón, en los primeros dos capítulos ahondaré en las posibilidades que posee el lenguaje para dar cuenta de los sujetos, sobre todo de las sujetos femeninas y los modos

en que ellas han sido desplazadas de la posibilidad de representación. En el primer capítulo en particular, intentaré dar cuenta de las principales claves que permiten mi lectura del primer poemario de la autora a partir de la relación excepcional que se manifiesta entre la manifestación de un “yo” en la escritura y su vínculo con la lengua, surgiendo el deseo femenino como el elemento perdido en esta vinculación que siempre termina excediendo la representación de la sujeto, ante la cual se vuelve necesaria la articulación de nuevas modalidades de escritura que permitan expresarla.

En el segundo capítulo me referiré a los modos en que se plantean estas mismas problemáticas, pero desde una nueva perspectiva en el poemario *Dramatis personae* en el que se reemplaza a la voz única que se replegaba y desdoblaba sobre sí misma una y otra vez en *El yo cactus*, por una proliferación de voces y multiplicación de sujetos tomados de la tradición mítica, histórica y literaria. Aquí se revelará un vínculo diferente con la palabra y su posibilidad de expresión, que se configurará en relación con el lugar del lector en el poemario y una intención de reescritura que pasa por la condición de mujer de la autora.

Finalmente, en el tercer y último capítulo me abocaré a la reflexión en torno a las categorías de sujeto y de “yo” para problematizar desde este otro lugar la posibilidad de hablar de sí mismos de los hablantes que se gestan en estos poemarios, para entrar en una reflexión en torno a la necesidad de una escritura poética que subyace a su valor estético y que se plasma en la escritura del “yo” de la poesía de Alejandra del Río.

**LA MUJER EN LA LENGUA: CLAVES PARA UNA LECTURA DE *EL YO CACTUS*
DE ALEJANDRA DEL RÍO**

“NO HAY LENGUA VERDADERA QUE NO TENGA EL CENTRO INTACTO”

Alejandra del Río, *Escrito en Braille*.

La poesía de Alejandra del Río es un espacio de interpelación al lenguaje que no radica en la experimentación con su dimensión formal (como sí va a suceder con varios de sus compañeros de generación, los Náufragos) sino que se manifiesta como una interrogante hacia su posibilidad de establecerse como mediación, como vínculo entre interior y exterior, sujeto y realidad, yo y tú. Esta interpelación pareciera darse en función del intento de gestarse como sujeto en la escritura, buscando en ella un reflejo especular que le devuelva una imagen de sí misma por entero, como si se tratara de un otro. Los epígrafes que preceden a *El yo cactus* guían al lector al respecto:

Empezó a escribir todo lo que hay en este libro, y en cuanto ponía una palabra en el libro, esta palabra dejaba de estar en su corazón (Marguerite d’Oingt, cit en *El yo castus* 8).

La sombra de mi alma es el cuerpo. El cuerpo es la sombra de mi alma. Este libro es la sombra de mí. Pido permiso para pasar (Clarice Lispector, cit en *El yo castus* 8).

Los epígrafes permiten una apertura de la escritura a un plano intertextual, generando la consciencia de que todo acto de escritura involucra un sinfín de posibles referentes o intertextualidades en los que este se funda y a los que se suma como un testimonio más. En

la poesía de Alejandra Del Río en particular suelen ser muy importantes, ya que en ellos se manifiesta una suerte de poética que entrega claves de lectura para el poemario o los poemas que los siguen. Por ello, a continuación, haré un análisis detallado de las claves de lectura que se revelan en ambos epígrafes para pensar desde ahí los principales motivos que constituyen a *El yo cactus*.

El motivo que aparece en el primer epígrafe es el del corazón lleno que necesita imperiosamente ser vaciado en el pergamino. Este tópico, característico de la Baja Edad Media, proviene de la escritura mística femenina, de la cual Marguerite d'Oingt¹ es una de las principales exponentes y uno de los primeros testimonios (Sancho Fibla 11- 26). La escritura tematizada en la cita da a entender que el corazón, como el libro, se articula en palabras, estableciendo una equivalencia entre corazón y libro que adelanta la reflexión acerca de las posibilidades de articulación de una interioridad de un sujeto en la escritura. Digo posibilidad, pues, como propondré a continuación, la continuidad entre corazón y libro no alcanza a establecerse nunca del todo, generándose momentos de crisis en los que lo indecible va a exceder la representación.

¹ La escritura de Marguerite de O'ingt se caracteriza por su carácter introspectivo y experiencial, pero es importante destacar que se engloba dentro del florecimiento de este movimiento espiritual durante la Edad Media que posee una serie de estrategias y objetivos de autoconocimiento y perfeccionamiento moral concretos que guardan profunda relación con una suerte de apropiación femenina del lenguaje en función de un autoconocimiento que se veía validado por tratarse de una experiencia que se daba dentro de los marcos que la institución religiosa proponía, un ejemplo de ello es que el lugar de la reflexión mística es la celda en el monasterio por excelencia (Sancho Fibla 15-16). Por esta razón la escritura de Marguerite pasa por la meditación, que constituye un trabajo reflexivo y experiencial que se canaliza hacia un conocimiento de la interioridad, del mundo y de Dios, que implicaba conformar imágenes en la mente, ordenarlas y articularlas con el cuerpo, los sentidos y los afectos, ejercicio de profundo autoanálisis que derivaba en la escritura del corazón de la cita (11). Sería interesante hacer una lectura de la poesía de Alejandra del Río en relación con la experiencia mística de autoconocimiento que en esta se propone, tomando en cuenta que desde *El yo cactus* (1995) hasta *Material mente diario* (2009) se trata de un misticismo encerrado en la materia cuyo enfoque principal es el del cuerpo. Más tarde, desde el poemario *Dios es el yotro* (2010) se propone un modo particular de comprender el vínculo entre sujeto, divinidad y mundo.

El mismo tono introspectivo marca la narrativa de Clarice Lispector, quien escribió el segundo epígrafe. En su primera novela *Cerca del corazón salvaje* la narración se centra en la búsqueda de la protagonista Joana dentro de sí misma, estructurándose en base a sus pensamientos y afectos. En el epígrafe aparecen tres motivos que serán recurrentes en la obra de Del Río: por un lado, el de la sombra, que aduce a la opacidad de la sujeto y el mundo que la rodea; por otro lado, la identificación entre hablante y poeta en el mundo ficticio representado; y, finalmente, la presencia de una persona dramática que se apropia de los versos.

El motivo de la sombra en el epígrafe de Lispector va a establecer una distancia con esta equivalencia entre corazón y libro que se manifestaba en el primer epígrafe, cómo observé más arriba. En el fragmento de la autora brasileña se entiende cuerpo y libro como proyecciones de alma y yo, estableciéndose una oposición entre lo inmaterial (alma y yo) y lo material (cuerpo y libro) que pasa por una sombra, constituyéndose una pérdida en el paso del uno al otro. De este modo, se vislumbra cierta opacidad que acompaña toda materialidad en la poesía de Del Río, en el sentido de sombra como degradación o pérdida, pero pérdida necesaria en la medida en que permite el paso de lo inmaterial (alma y yo) a la materialidad (cuerpo y libro).

Si se pone atención en la sintaxis de las primeras dos oraciones del epígrafe, nuevamente el lector se percató de una equivalencia: la sombra de mi alma es equivalente al cuerpo, así como la primera oración es el reflejo de la segunda y viceversa. Así, ambas citas dejan ver un componente especular tanto a nivel de contenido como de escritura. El libro en los fragmentos se manifiesta como un reflejo o proyección de aquello que es inmaterial, el yo, que para hacerse material necesita manifestarse a través del lenguaje. Así, como lectora

me inmiscuyo en el poemario entendiendo el lenguaje como un límite superficial, una barrera que pasa por la representación material, y que es necesario cruzar en la búsqueda de aquello que no posee materialidad: el yo.

Los epígrafes, además, configuran una reflexión metapoética. A través de ellos se pone de manifiesto la naturaleza de “libro” del poemario y la condición de escritora o poeta de la hablante, de la cual va a depender el mundo representado en los primeros diez poemas de *El yo cactus*. Esta configuración del yo como creador (poeta) resulta mucho más evidente en otro poemario de Del Río, titulado *Material mente diario* (2009), donde la ficcionalización del subgénero del diario permite que se configure a la hablante directamente como su escritora. En *El yo cactus* esta dimensión se hace presente en el poema “Oficio de poeta” de la última sección del conjunto: “Enciérrome en cofres/ cuyas llaves se las tragan las ballenas/ para hacer de los tesoros que se entierran/ mi Universo. / (...) Esta trinchera es el cofre/sus paredes están cocidas a las mías (...)” (33). Aquí se tematiza el ser poeta en relación con capturar al yo en una materialidad que pasa por el cofre y también por la corporalidad de la hablante, siguiendo la concepción de la escritura como materialidad que se manifestaba en los epígrafes.

Otro motivo que el epígrafe de Clarice Lispector adelanta es el de la creación de una persona poética cuya naturaleza se aleja del sujeto lírico y se aproxima más a un sujeto dramático. El fragmento parece representar algo así como un ritual o una frase clave que permite entrar en un nuevo lugar o un nuevo estado de la consciencia. Este efecto es causado tanto por la sintaxis especular que señalé más arriba, que le da un ritmo y una sonoridad particulares, como gracias a la última oración de la cita -“Pido permiso para pasar”- en la que la actitud y la intención del sujeto son distintas de las aseveraciones previas: aquí la hablante

pronuncia su propio actuar en tiempo real, cuestión que desconfigura la lectura y causa extrañamiento, al mismo tiempo que se produce un desdoblamiento de la sujeto sobre sí misma. Estas características del fragmento lo dotan de un carácter ritual que producen en el lector la sensación de que sólo al decir (o leer) estas palabras es posible entrar en el poemario.

La persona dramática que se constituye en los poemas de Alejandra del Río toma innumerables formas. En el caso de *El yo cactus* posee diversas estrategias, por lo que el modo en que esta se configura es muy difuso y no reductible a un análisis lingüístico de la poesía. La primera lectura que se hizo de la poesía de Alejandra del Río en relación con esta particularidad fue la de Julio Ortega en su libro titulado *Caja de Herramientas* (2000), donde afirma:

El 'yo' del poema busca definirse en términos de oposición, refracción y conjetura. Y como ocurría ya con la lección de César Vallejo en su primer libro, la pregunta por el 'yo lírico' hecha por el 'yo vital' suele responderse con las voces del 'yo escénico', esto es, con la construcción de un sujeto poético que requiere gestar su nacimiento discursivo (133).

En el poema VI de "Yo cactus", serie que abre el primer libro de la autora, es posible encontrar uno de los modos en que opera este desdoblamiento del sujeto del que habla Julio Ortega:

Yo no estoy presente
Tras el escudo
una sonrisa enmarañada se abre paso
como un ancho rascacielos
una aguda largaestelas.

Una boca finge devorar
las palabras de un ventrílocuo eficaz.
Más yo no estoy presente:
un cuerpo atravesado por pasillos
un habitante ausente abre puertas
y cuelga calendarios en las paredes (*El yo cactus* 14).

En este poema, el hablante de los primeros seis versos sería, en palabras de Julio Ortega, “el yo vital”, preguntándose por la naturaleza del “yo lírico”, que es en última instancia en la poesía de Alejandra del Río la pregunta “¿Quién soy?”. Así, los primeros diez poemas de este libro se constituyen como un ensayo que recorre las posibles respuestas. Sin embargo, queda claro a través de la repetición anafórica de la negación, que ante tal pregunta ninguna respuesta puede partir simplemente con un “Yo soy”. De este modo, se vuelve necesaria la aparición de una tercera instancia, el “yo escénico”, el que se correspondería con la tercera persona - “un cuerpo”, “un habitante ausente”-, el cual se gesta en el espacio mismo del poema. Esta búsqueda del “yo” en un “otro” externo, que es esencial para comprender la constitución de la sujeto en esta poesía y su relación con la escritura. Es importante reconocer este desdoblamiento de la voz poética, pero, como afirma Javier Bello en su tesis de doctorado *Memoria y negatividad en la poesía chilena de postdictadura* (2011), a propósito de esta problemática en la poesía de Alejandra del Río, es necesario recordar que

si bien resulta necesario diferenciarla, como vimos antes, del “yo lírico”, esta persona *es* la sujeto escriturante. En una de sus caras podemos identificarla con ella, la que nos asalta a cada paso para arrojarnos a la página y a la letra, cuando la

representación no resiste su propio peso, su propia energía abismal, y las proyecciones imaginarias se derrumban, afincándose todo registro de la voz en el territorio primario que representan la escritura y el lenguaje (380).

Esta instancia escritural evolucionará y será llevada al extremo en *Dramatis Personae* (2018), donde el componente dramático se toma el poemario hasta llevarlo a los confines del género para encontrarse en una instancia mixta: el monólogo dramático, cuestión que expondré en profundidad cuando analice el poemario en cuestión.

El poemario *El yo cactus* (1994) se divide en tres partes: “Yo cactus”, “Tú calas” y “Ellos cambian”. En esta tesis me abocaré al análisis de la primera parte del volumen, la cual está compuesta por 10 poemas que se fundan en un yo que reniega anafóricamente de su propia condición de ser. Uno de los motivos recurrentes en torno a los que se compone el poemario aquí analizado es el proceso de autoconocimiento, autoanálisis, autoconstrucción y, por qué no, autodestrucción del “yo” que lo articula. Sin embargo, como dije más arriba, esta profunda autoconsciencia de la hablante pasa por una reflexión sobre el lenguaje y su posibilidad de representar. Esta problemática se tematiza en el poema IV:

Yo no hablo lenguaje conocido
encallaron en mi garganta como aristas de fuego.
eran del mar sus accesos ocultos,
son peces las palabras que me nadan.
Hacen de mi vida su veneno
áspides de vida sinuosa que arrastran sus moldes
y vuelan sus huellas.
Carcelero el verbo:

su amor de besos subterráneos
su amor de llaga escondida
su amor de vino de boca en boca.
Se alargan los pies de mi cara
beben agua en la orilla, más les parece
estrecho el camino y buscan abismos,
fieras salvajes, árboles caídos.
Mi lengua no tiene cita
llega tarde y sin aviso
a la lengua seca de los diccionarios (12).

El poema resulta paradójico, pues la escritura que “la lengua” suscita es contradictoria. Esto sucede debido a que aquí es posible encontrar la caracterización de dos lenguas diferentes: por un lado, una que condena, que es rígida, que es un molde, que es venenosa, que está seca en los diccionarios, esta lengua conocida que la hablante dice no hablar; y, por otro lado, la lengua que pareciera estar viva como los peces que nadan en el “yo”, que es un mar, la cual está hecha de amor, de llaga y de vino que se pasa “de boca en boca”; esta última parece ser la lengua de la hablante, una que es secreta e imprevisible. Sin embargo, ambas se cruzan, se construyen, se confunden, no hay existencia de una sin la otra, pues no existe un límite claro entre ambas, más bien parecen ser dos caras de la misma moneda: todas las palabras que la sujeto utiliza aparecen en el diccionario, es decir, son parte de este lenguaje que dice no hablar, pero su uso no convencional va contra la idea de que toda lengua debe ser coherente y cohesiva. La poesía de Del Río logra articular las palabras

como un escape y constituyen en sí mismas una búsqueda que se sale del camino estrecho de la lengua normada y busca acercarse a la evolución caótica de la lengua oral, que es, al fin y al cabo, el uso que cada hablante hace del sistema lingüístico y que pasa necesariamente por una experiencia. Pero, al mismo tiempo, me pregunto si esta apropiación del lenguaje y de la lengua que hace la hablante fracasa o no al momento de constituirlo como sujeto o si finalmente su radical otredad, su relación con lo vacío, lo caído y lo salvaje, se imponen en esta búsqueda constante de sí misma que se da en la escritura.

Este uso no convencional del lenguaje al que me refiero más arriba tiene que ver con una alteración de la sintaxis o la semántica que se puede encontrar en algunos de los poemas de Del Río. En el poema recién analizado, por ejemplo, es posible observar una alteración en el uso de la sintaxis, pues a partir del segundo verso el sujeto gramatical² es velado por la estructura de la oración que se construye: “Encallaron en mi garganta como aristas de fuego”. Al presentarse la misma ausencia en los versos que lo siguen y la correspondencia del plural, es posible extender este mismo sujeto velado hasta el verso cuatro: “son peces las palabras que me nadan” de modo tal que el sujeto se manifiesta: “las palabras” que aparecen aquí representando, a mí parecer, el medio a través del cual la hablante adquirió el lenguaje ajeno que le fue entregado por los otros. Sin embargo, la estructura de las oraciones y la derivación del agente de la oración provocan en el lector la sensación de que aquello de lo que se predica no ha sido manifestado en el poema. La repetición de este recurso en varios versos seguidos

² Cuando hablo del sujeto gramatical me refiero a la estructura típica de una oración, es decir, sujeto y predicado que puede bien ser tanto una persona como un objeto o concepto. Cuando me refiera a la hablante o a otra voz al interior del poema usualmente me referiré a esta con un pronombre femenino, es decir, la sujeto, a menos que el poema lo exija.

produce la sensación de que el referente se ha perdido en el proceso del lenguaje, o bien nunca existió en él, pues no existen palabras en el lenguaje conocido que lo nombren.

Este poema ha suscitado diversas lecturas, pero todas tienen algo en común: en él se vislumbra una profunda crisis en el lenguaje que está en directa relación con la constitución de una hablante que se manifiesta como femenina en la escritura y, al mismo tiempo, con la condición discursiva de escritura femenina que esta poesía posee en la medida en que Alejandra del Río es mujer y, su acercamiento a la escritura es desde ese lugar en particular.

Javier Bello lee esta problemática en la poesía de Del Río, ampliándola también a los otros dos poemarios, *Escrito en Braille* (1999) y *Material mente diario* (2009), en los que la constitución de la sujeto en la escritura se corresponde con su estatuto en el lenguaje: “el primer paradigma de lo exterior impuesto, el código paterno constituyente de su ley, su orden y sus roles, con respecto a los cuales la poesía de Del río intentará desperfilarse” (380). Así, la lengua y el lenguaje son entendidos como lo otorgado por la ley del padre, como lo lee en el poema III: “Mi padre marcó tres cruces de sangre sobre mi frente/ y me untó el canto de su labio” (11 *El yo cactus*).

Este desperfilarse del lenguaje otorgado, según Bello, constituye una transgresión; siguiendo esta lectura, Antonia Torres en su tesis de doctorado *Las trampas de la nación* (2013) entenderá el fenómeno como “un gesto desafiante y subversivo” en el que se

guarda una relación problemática y, por lo tanto, ambigua con el lenguaje (...) que la constituye y la funda, pero que a la vez le es ajena e impuesta desde afuera (...) la hablante de Alejandra del Río debe componerse a sí misma por la vía de un ‘Otro’,

que desde la perspectiva desde la cual se ha querido leer aquí sus textos, se trata del lenguaje como ‘Otro’. (178)

De este modo, la estudiosa también considera que el lenguaje para la hablante se configura como un “Otro” a través del cual se constituye como sujeto, de lo cual se desprende que el proceso de constitución de la hablante pasa siempre por una imposición, cuestión que desarrollaré con profundidad en el último capítulo. Por ahora quiero quedarme con la idea de la escritura como gesto subversivo, que es el enfoque a partir del cual Bárbara Fernández leerá los primeros diez poemas de *El yo cactus* en su tesis de magister *El imaginario de la subversión femenina poética en el uso del erotismo y pornografía: una mirada postmoderna* (2013) donde parte de la siguiente premisa: “la escritura femenina es, en esencia y por definición, subversiva y revolucionaria”(7), cuestión que tomará de la teórica feminista Helene Cixous. A partir de ello, a propósito del poema, Fernández postulará que “su discurso se encuentra fuera del paradigma, rechazado por el orden hegemónico de la tradición patriarcal. El ‘yo’ de la hablante intenta establecerse desde la marginalización, en el receptáculo del orden tradicional, desde el no-lugar.” (48).

La idea del lenguaje como algo impuesto o ajeno para la mujer proviene del pensamiento feminista. Dentro de esta corriente existen múltiples teorías al respecto: una de ellas -la que sustenta la reflexión de Bello-, proviene de la relectura que Julia Kristeva hará del psicoanálisis a propósito de la constitución de las sujetos femeninas en la infancia a partir de lo dicho por Freud en los trabajos “Algunas consecuencias psíquicas de la diferenciación anatómica de los sexos”¹ y “Sobre la sexualidad femenina”, en donde se postula que “la bisexualidad está mucho más acentuada en la mujer que en el hombre” (cit. en Bello 103). A partir de ello, Kristeva, en su libro *Sentido y sin sentido de la rebeldía* (1999), construye una

teoría que invierte los valores del modelo postulado por el autor e indaga en el potencial subversivo de la mujer a partir de un replanteamiento del complejo de Edipo, proceso fundamental en la formación de la psique de ambos sexos y que tiene grandes consecuencias en su constitución como sujetos, en tanto a partir de él se formaría la instancia psíquica conocida como “superyó”.

Según Kristeva, la constitución edípica del sujeto femenino se daría a través de un proceso complejo y de múltiples variantes que posee dos fases: “Edipo prima” y “Edipo bis”³. En palabras generales, Kristeva postula que el proceso de constitución de la sujeto femenino a partir de la diferenciación de los sexos tiene que ver con una disociación entre el significante y lo sensible en el desarrollo de la niña, en la medida en que las diferencias anatómicas de los sexos, en términos de “pene visible” y “vagina invisible”, son el punto de partida para la constitución de lo significante, que partiría siempre de lo visible. De este modo, entiendo que todo significante está organizado a partir de aquello de lo que la mujer carece, como se afirma en el siguiente fragmento:

Una disociación entre lo *sensible* y el *significante* se halla inscrita *estructuralmente* en el falicismo de la niña. El falo en tanto significante de la falta así como de la ley, sostenido en el imaginario por el pene, es de entrada percibido-pensado por la niña como *extraño*: radicalmente otro (Kristeva 174-175 cursivas son del texto).

³ En palabras de Kriteva: “Masturbación, deseo incestuoso por la madre, es ésta la primera vertiente del Edipo (la llamaré *Edipo-prima*) que define estructuralmente a la niña tanto como al varón antes de que ella llegue al *Edipo-bis* que la hace cambiar de objeto (el padre en lugar de la madre) (173-174)

La disociación que sufre la niña, según la teórica, tiene que ver con el hecho de que su capacidad para el placer y su capacidad de pensamiento no se van a corresponder con el orden simbólico en el que se desenvuelve, el cual está sustentado por el imaginario del pene que es, en última instancia, el principio ordenador de las cosas del mundo, dentro del cual ella misma se percibe como menos notable y, por ello, menos apreciada. Esta disociación conlleva lo que la autora llama “decepción respecto del vínculo simbólico”, que es la creencia de que el orden fálico simbólico es un orden ilusorio (174-5). Por esta razón, para la mujer, toda posibilidad de “ser” en el sentido metafísico del término -orden amparado y constituyente del orden fálico- se vuelve una imposibilidad en la medida en que la mujer “es”, según Julia Kristeva, “un ser que no adhiere nunca a la ilusión de ser, como tampoco al ser de esa ilusión misma. Y admito que lo que les he dicho puede no ser más que una ilusión” (185).

Así, la negación de ser que funda la poesía de Del Río tiene que ver, por un lado, con esta ausencia de ella misma en el lenguaje entregado por el padre, pero, al mismo tiempo, guarda relación con esta negación de la mujer de “ser” entendida como parte de este orden que le es ajeno y le parece ilusorio (como lo es todo orden que se manifieste a través del lenguaje en tanto significante, es decir, como superficie sistemática que ordena el mundo al ser procesado desde un punto de vista). Ante ello, me pregunto: ¿lo ilusorio del orden fálico tiene que ver más con su naturaleza simbólica o con su pretensión universal?, ¿existe un orden que no sea ilusorio?, ¿la constitución de un sujeto no es también una imposición de un orden en la medida en que esta pasa también por lo simbólico?, ¿la imposibilidad de encontrarse en el lenguaje es un problema de la mujer o un problema del lenguaje mismo?

En el poema IV, como expliqué más arriba, no todo es decepción e imposición dentro de la lengua, por el contrario, existe una fuerza “propia” y donadora de vida dentro de él. “La lengua” en el poema se constituye como el lugar donde convergen oposiciones, como es posible observar en los versos ya citados:

Encallaron en mi garganta como aristas de fuego.

Eran del mar sus accesos oscuros,

son peces las palabras que me nadan.

Hacen de mi vida su veneno

áspides de vida sinuosa que arrastran sus moldes

y vuelan sus huellas (12).

Aquí se describe el proceso de adquisición del lenguaje como un proceso violento, cuyo agente es una tercera persona plural cuyo nombre se evade, lo cual implica que es un otro que le resulta ajeno a la hablante. Pero, como afirmé, este sujeto gramatical está velado por la estructura del poema y parece ser que se trata de “las palabras” como medio de adquisición de la lengua; así, son éstas quienes encallan en su garganta y quedan grabadas en ella con fuego, imborrables. Este carácter “otro” que posee la lengua para la hablante, se corresponde con su identificación con las “áspides”, las cuales pueden entenderse dentro del campo simbólico de lo fálico, lo que se correspondería con lo dicho por Bello acerca de la lengua como un objeto otorgado por la ley del padre.

El tercer verso adquiere sentido cuando queda claro que “las palabras” son el sujeto gramatical, las cuales poseen “accesos oscuros” que “eran del mar”. El mar simboliza “un estado transitorio entre los posibles informales y las realidades formales, una situación de

ambivalencia” (689 Chevalier), donando a las palabras una naturaleza ambivalente: estas son el lugar en el que lo material y lo inmaterial convergen, pero, al mismo tiempo, el tránsito entre uno y otro. La palabra “accesos” reafirma esta relación entre dos planos, pero posee más de una acepción: puede entenderse como una especie de síntoma o ataque que altera el estado natural del cuerpo o de la psique, transformando a “las palabras” en la expresión repetitiva de una enfermedad. Además, cuando se dice “sus accesos oscuros”, se hace patente la constante articulación de imágenes en la escritura: cuevas marinas en el fondo oscuro del mar donde la luz del sol no llega, son lo que le pertenece a “las palabras”. Este imaginario de lo oculto y de lo oscuro, así como el acceso entendido como “entrada” puede concebirse simbólicamente como lo no visible, revelando una relación con el imaginario de la anatomía femenina. Así, “las palabras” están en el lugar de la ambigüedad en la medida en que pueden identificarse con lo fálico, pero también con lo femenino.

En este verso se va a desarticular desde el interior del poema el carácter predominantemente fálico de la lengua y su proveniencia exclusiva del imaginario del pene: en el mismo verso en el que la pregunta es por la proveniencia, por el origen, surge el simbólico de lo femenino, y con él se rompe la ilusión del orden masculino como el elemento primordial, pues, en el origen siempre hubo una mujer. Cuestión que la poeta ficticia sabe muy bien: en los últimos poemas del libro aquí analizado la hablante invierte todo orden, el yo del texto supera a la sujeto que escribe en el mundo ficticio y se constituye como todo origen, anteponiéndose a todo orden impuesto: “Padre mío: el día en que concebiste mi recuerdo/ fui yo la que imaginó que me creabas.” (38).

* * *

La otredad de la mujer ha sido también pensada por Helene Cixous en su libro *La risa de la Medusa* (1995), quien estructura su pensamiento a partir de la idea del “Falologocentrismo”, que sería, según la autora, el sistema de jerarquías impuesto en el que una de las partes está siempre por sobre la otra, es decir, el sistema que somete toda organización conceptual al hombre (14). Así, existe una doble dificultad de la mujer para encontrarse dentro del lenguaje, pues “el lugar reservado para ella en y por lo simbólico es el silencio” (56). Todo acercamiento de ellas a la palabra, al logos, supone una diferencia radical, que en el texto de Cixous deja de ser una dificultad para transformarse en “un privilegio de la voz: *escritura* y *voz* se trenzan, se traman y se intercambian, continuidad de la escritura/ ritmo de la voz, se *cortan* el aliento, hacen jadear el texto o lo comprenden mediante suspenso, silencios, lo afonizan o lo destrozan a gritos” (55, las cursivas son del texto).

Es a partir de estas ideas de Helene Cixous y Julia Kristeva que interpreto las características principales de la escritura de Del Río, es decir, como privilegios de la voz dados por la relación de la sujeto femenina con el lenguaje. En primer lugar, se manifiestan momentos de crisis que amenazan con exceder tanto a la hablante como a su escritura, de modo tal que la voz se despersonaliza con el fin de encausar la representación. El principal ejemplo de ello es el surgimiento de lo que Julio Ortega llamó “yo escénico”, que consiste en un modo de elidir la representación y representar al mismo tiempo, en la medida en que se hace patente la idea de que no hay manera de decirlo, pero se construye una estructura que potencia esta significación. En segundo lugar, está la tendencia a la creación de imágenes a través de la escritura; de modo tal que la significación semántica de lo legible de algún modo se traspasa del plano semántico a la visualidad, cuestión que no es baladí cuando se trata de

una reflexión en torno a los modos de decir: hay una tendencia a truncar la significación a través de la inserción de imágenes. En tercer lugar, en los poemas surge lo que llamé un uso no convencional del lenguaje, un ejemplo de ello era la tendencia a estructurar las oraciones de tal modo que el sujeto gramatical quedara velado provocando que agente y acción, sujeto y predicado, se perdieran en el proceso del poema. Estas son estrategias de despersonalización de la voz que se relacionan con la posibilidad de la hablante de constituirse o no como sujeto en la escritura, que pasan necesariamente, como bien dice la teórica recién citada, por el privilegio que significa tomar la palabra siendo mujer.

El uso de estas estrategias, como decía, tiene que ver con un exceder la representación en el texto, que surge a propósito de la necesidad de la hablante de representarse en la escritura por entero, proceso que necesariamente implica el enfrentarse a la propia sombra que la constituye. Esta problemática se desarrolla de modo progresivo, pero no lineal, en los primeros diez poemas, y es el poema VIII el momento en el que se logra con mayor amplitud:

Yo no soy un cuerpo abandonado

Una muchacha agrede a la noche en su misterio

le sutura el silbo de ser hasta

le requisa un rezo de rufianes

Una muchacha tiene anclado el cuerpo en la penumbra

y se las pasa clavijando un par de goznes a punto de aceitar.

Una muchacha se ha tragado un dios poco importante

y en su templo de parida

rostros ciegos le muerden el vientre.

Una muchacha tumbada en un hueco de la noche
se disfruta,
bandida se rastrea usurpadora
calumniada y dúctil, insinuada apenas
pero inevitable, la sonrisa.
Como abeja montándose la rosa. (16)

En el poema se manifiesta una superación del discurso de la hablante, la representación sobrepasa al yo y se instala en la forma de una mirada ajena: el otro irrumpo. Aquí resulta más claro el tratamiento no convencional del lenguaje en relación con el plano semántico, pues en el tercer y el cuarto verso pareciera que el plano semántico se ve excedido, por lo que se desplaza al significante: “le sutura el silbo de ser asta”. En este verso no hay un modo coherente de interpretar el significado semántico de la oración, pues el sentido surge cuando el lector nota la recurrencia del sonido de la letra “ese” en el tercer verso y de la “erre” en el cuarto verso, dando una sensación de silbido y de estruendo.

Asimismo, la hablante niega la condición de cuerpo abandonado que le es otorgada por el imaginario del pene, en palabras de Kristeva, y por el falogocentrismo, en palabras de Cixous, y surge en el misterio de la noche una muchacha cuyo deseo y cuyos sentidos ocupan el lugar de lo activo en el poema. La oposición actividad/ pasividad, según Helene Cixous, es la dicotomía ordenadora del falogocentrismo que a su vez se estructura en lo que ella llama “el Imperio de lo Propio”, que es el proceso histórico que se funda en el intercambio de signos, significantes y subjetividades, en donde lo propio se impone por sobre la carencia y funda a partir de sí la identidad, cuestión que está en directa relación con lo dicho por

Kristeva: el Imperio de lo Propio se genera a propósito del miedo a la castración freudiano, y la mujer, como “ser carente”, nunca llega a ser dominada del todo.

Cixous se niega a encasillar la diferencia sexual en el nivel de lo visible/ no visible, como hace Freud, y la lleva al lugar del deseo pues “la diferencia sexual existe a partir del goce que, en mi opinión, se hace más claramente perceptible en la medida en que la economía pulsional de una mujer no es identificable por un hombre ni referible a la economía masculina”. (41) Esta diferencia radical no toma la forma de una solución sino de la pregunta “¿Cómo gozo? ¿qué es el *goce* femenino, dónde tiene lugar, cómo se inscribe a nivel de su cuerpo, de su inconsciente? Y, ¿cómo se escribe?” (42).

En este punto es importante establecer la diferencia entre lo que ambas autoras proponen. Helene Cixous habla de feminidad o masculinidad pues, a su parecer, no se puede seguir hablando de “la mujer” ni “del hombre” sin “quedar atrapados en la tramoya de un escenario ideológico en el que la multiplicación de representaciones, imágenes, reflejos, mitos, identificaciones transforma, deforma, altera sin cesar el imaginario de cada cual y de antemano, hace caduca toda conceptualización” (42). Así, la diferencia que existe entre las dos autoras citadas no es tanto por el hecho de que la teorización de Kristeva parta de la diferenciación anatómica de los sexos, que ella entiende a partir de “la dependencia bívoca pensamiento-sexualidad” (166), pues en el pensamiento de Cixous, como expliqué más arriba, también la diferencia pasa por el deseo. Sino que radica en el hecho de que la diferenciación anatómica de los sexos, para Kristeva, va a tener consecuencias radicales e insubvertibles en la constitución de los sujetos y que, por lo tanto, existe una diferencia esencial entre lo que es “ser mujer” y lo que es “ser hombre”, que también va a contracorriente en la medida en que concluye que el *ser* de la mujer es “el no adherir nunca

a la ilusión de ser” (186); mientras que en el pensamiento de Helene Cixous, la diferenciación anatómica es una más entre las infinitas diferencias entre las sexualidades y que, por lo tanto, no es necesario articular un sistema de pensamiento que establezca esta diferenciación como fundamental y constitutiva de los sujetos, sino que, por el contrario, es necesario ir más allá de ella.

Sin embargo, hay también una correspondencia entre ambas autoras en la medida en que consideran que las posibilidades del goce, o bien, la sexualidad, tienen un papel fundamental en la constitución de los sujetos. Esto también es central en la poesía de Del Río, pues el goce y la sexualidad muchas veces parecen surgir desde la sombra del yo, desde el lugar para el que no existen palabras en el lenguaje conocido. En el poemario, el goce y la sexualidad suelen surgir desde modos de percepción alternativos a la vista, como veíamos en el poema VIII: la sujeto logra disfrutarse a sí misma en un hueco de la noche, es decir, en el lugar de la oscuridad absoluta, en donde los límites entre las cosas del mundo ya no son visibles.

En este poema la utilización del “yo escénico” permite integrar la mirada de los otros, que puede entenderse como la mirada del orden masculino, pero que yo interpreto como contenedora y excedente de este orden. En el poema, los otros califican a la sujeto como “bandida” por ser poseedora de su propio disfrute, y, al mismo tiempo, al llamarla “usurpadora”, se repite la concepción que la hablante tiene de sí como “falsa”, como “simuladora”, que tiene que ver con la imposibilidad de establecerse como un sujeto fijo que los otros están constantemente demandando. Pero, al mismo tiempo, la muchacha posee una sonrisa, que es un gesto, es decir, una máscara o una manifestación superficial de aquello que siente, a lo que a los lectores no se les está permitido acceder en este momento. El último

verso “Como abeja montándose la rosa”, integra la mirada del otro, pero al mismo tiempo reivindica la conducta de la sujeto sublimándola en una imagen que potencia el rol activo de la energía sexual femenina mostrándola en relación con una belleza que en el imaginario del otro no se había pensado como posible.

En el poema II también se representa el goce de la sujeto ligado a la esfera de los sentidos que van más allá de la vista:

Yo no sé de rostros
voy ciega ante tu boca para esculpir
un beso que es otro beso
una lengua que es otra lengua.
¿Ves? Soy un torrente de labios y engaños
Tú cruzas a nado mil veces
pero siempre eres el mismo náufrago (12).

El rostro es aquello que constituye a los sujetos en el sentido de que provee de unidad a la vida interior y a los actos de los cuerpos en el mundo; por ello la negación al rostro, la reivindicación del tacto y de la posibilidad de esculpir al otro a través de él es un modo de huir de esta exigencia de unidad y claridad que es demandada desde la mirada hacia lo otro. Esta problemática de la mirada se articula en el poema “Rangoon 2000”⁴, que pertenece a un libro posterior titulado *Material mente diario* (2009), pero que resulta fundamental para

⁴ El poema “Rangoon 2000” es el segundo poema del libro titulado *Material mente diario* y, como afirma Javier Bello en el artículo ya citado “Una muerte solo emigra”. Disolución de la sujeto y restitución del país: el problema de la admisibilidad en la poesía de Alejandra del Río”, se constituye como una re-es escenificación de la escritura de Pablo Neruda en *Residencia en la tierra*, según la narración de las cartas que el autor le dirigiera a Héctor Eandi (47).

comprender el modo en que la sujeto se enfrenta al afuera: “Pero abro los ojos y las cosas vuelven a estar cerradas/ henchidas de sentido y yo sin poder penetrarlas” (17). Esta oposición entre lo que la mirada dicta y lo que las cosas son (o no son), se manifiesta también cuando se dice “un beso que es otro beso/ una lengua que es otra lengua”, realzándola, pues a través del tacto el mundo se vuelve inestable y las cosas pierden su condición de ser, se revela la ilusión. Pero la sujeto misma cae en esta imposición de la mirada a través de la oposición yo/tú, el otro es pura superficie para ella: “cruzas a nado mil veces pero siempre eres el mismo naufrago”; el otro está perdido, en cambio ella es el torrente de engaños, de múltiples apariencias, en el que el tú nada.

Sin embargo, esta dimensión de lo visual como lo establecido no es tan simple, pues, en el poemario, la visualidad también surge cuando el lenguaje no es capaz de representar lo dicho, por ejemplo, al inicio del poema II: “Yo no tengo amores/ son mazorcas que se desgranán. /Uno a uno como dorados granos/ como besos como. Uno a uno/ de la semilla voy vestida cosechando/ en cada abrazo un reino de maíz”. La sujeto dice no tener amores, y para poder describir aquello que tiene, articula esta imagen en la que el amor pasa por la boca y por la cuestión de la devoración y la fertilidad de la tierra⁵. Por ello, la representación del yo en el poemario tiene que ver con un desplazamiento constante que es también constante transformación, que adquiere su posibilidad de elaboración a través de los pasadizos de la escritura,

⁵ En los poemas de Alejandra del Río hay una constante referencia a elementos propios de lo latinoamericano, el cactus y el maíz son un ejemplo claro de ello. Esto podría leerse en relación con los modos en que se articula la dialéctica entre lo propio y lo ajeno en este poesía, a partir de la reflexión que inaugura Javier Bello en su artículo “‘Una muerta solo emigra’. Disolución de la sujeto y restitución del país: el problema de la admisibilidad en la poesía de Alejandra del Río”.

A mí parecer, no es casual la repetición de la palabra “lengua” de modo constante en el poemario: es el centro de la reflexión del poema IV y surge como el lugar desplazado del goce en el poema recién analizado. La potencialidad de esta palabra consiste en su carácter polisémico: la lengua como órgano corporal, como lugar de la potencialidad erótica, como residencia del sabor y el tacto, también como sistema lingüístico al que se le atañen las reflexiones que hice más arriba al respecto, es decir, que constituye la barrera entre lo que se manifiesta y lo que no, pero al mismo tiempo posee un carácter de superficie contenedora de algo inaccesible, que sólo es posible aprehender como un vacío, pero un vacío de multiplicidades desbordantes, de pura potencialidad. Este carácter polisémico de la palabra se corresponde con el carácter erótico que surge desde el uso del lenguaje de la hablante, como ocurría en el poema IV a raíz de la carga simbólica que poseían las palabras “áspides” y “accesos”. Sin embargo, la finalidad del poemario no es precisamente la representación de escenas eróticas, más bien es porque en la poesía de Del Río toda representación que pasa por la lengua tendrá esa carga: es parte de este medio de expresión, como la correspondencia biónívoca entre sexualidad y pensamiento que plantea Julia Kristeva en su teoría, que implica que aquello que es real para los sentidos es real para la psique, tal como lo es para el pensamiento, que proviene del pensamiento freudiano.

Esta dimensión erótica “accidental” de la lengua, la relaciono con lo que dice Helene Cixous, a propósito de la necesidad de una escritura del goce: aquí el goce constituye tanto a la hablante como el lenguaje a través del cual busca representarse, es su sombra, y todo intento de definirse en la escritura va a pasar por esta dimensión. De este modo, el acercamiento de la mujer a la escritura, que describí a partir de los poemas analizados hasta ahora, pasa por una apropiación del lenguaje que le permite fundar uno propio a través de la

poesía, el cual requiere de la pérdida y del desperdicio para manifestarse desde un lugar distinto, que no es únicamente el del abismo y el del no-lugar, como parecen querer decir Javier Bello y Bárbara Fernández, sino más bien el de lo que se ha creído indecible, que es también “lo salvaje”, el lugar de lo que se ha entendido como pecado, que no proviene de otro lugar que el del deseo singular, cuya principal expresión siempre ha sido la poesía, pues

A partir de mi deseo, imagino que existen otros deseos parecidos al mío. Si mi deseo es posible, significa que el sistema permite que se filtre algo diferente. Todos los poetas lo saben: lo que es pensable es real, es lo que William Blake también anuncia (Helene Cixous 34).

LA CONFESIÓN: *DRAMATIS PERSONAE* Y EL SACRIFICIO DE LA ESCRITURA.

“Mi trabajo precisa de los cuerpos vaciándose

de esa manera llegan drenadas a mi mano

las imágenes en el muro

ellas me acompañan y me responden”

Alejandra del Río, *Dramatis personae*.

Dramatis personae (2018) es el título del más reciente poemario de Alejandra del Río. En él, la voz poética pierde la -aparente- unidad que poseía en sus poemarios anteriores para dar paso a una multiplicidad de hablantes, que casi se corresponde con la cantidad de poemas que lo componen. Casi cada uno de los poemas del conjunto está constituido por un hablante en primera persona, gran parte de ellos tomados de la mitología, la historia y la literatura, que en unos pocos versos busca dar cuenta de sí ante el lector. Siguiendo el prólogo de Javier Bello al poemario, llamaré invitados a las voces que lo pueblan (8). Aquí sus discursos serán muchas veces de carácter marcadamente narrativo, cuestión que distancia a *Dramatis personae* del poemario analizado en el capítulo anterior -*El yo cactus* (1994)- que poseía diversas modalidades de la escritura y tenían que ver con una crisis en la representación de los sujetos. Esta última cuestión la trataré en profundidad en el siguiente capítulo de esta tesina, en donde me preocuparé de confrontar los modos en que se representan o no las sujetos en ambos poemarios, a propósito del motivo de “el yo como una casa vacía”, que se presenta tanto en *El yo cactus* como en *Dramatis personae*.

Un ejemplo de esta particular estructura es, por ejemplo, “Pasífae”, el poema que abre el libro de 2018. En él, la hablante se identifica con el personaje mitológico del mismo

nombre y da cuenta del mito del Minotauro, pero desde la singularidad de la primera persona. Así como toma a Pasifae -personaje de carácter “secundario” dentro del mito del asignado-, la poeta va a tomar a aquellas personajes, en su mayoría mujeres, que no tuvieron voz en las historias que las narraban y dan cuenta de aquello que el lector ya conoce (o se supone que conoce) pero que viene a ser problematizado desde una nueva perspectiva por sus argumentos, pensamientos, actitudes y emociones, para así reescribir la historia de la que provienen.

Si en *El yo cactus* surgía un “yo escénico” en los momentos de crisis de la hablante, en *Dramatis personae* la persona dramática va a tomarse el poemario como parte de un subgénero poético fronterizo entre el poema y el drama: el monólogo dramático. La definición del monólogo dramático resulta bastante compleja en la medida en que posee una serie de rasgos distintivos que no siempre son definitorios del subgénero, pues coinciden con características que poseen otros subgéneros fronterizos tales como el monólogo y el soliloquio. Dorde Cuvardic, en su artículo “El monólogo dramático en el discurso poético”, lo define como un poema que se caracteriza por presentar un hablante en primera persona que no se identifica con el autor real, que emite un discurso frente a un interlocutor (presente, ausente o imaginario) y que revela progresivamente su personalidad a través de una “fachada social” en ciertas circunstancias espaciales y/o temporales (171); estas son características que, según el autor, no definen concretamente lo que distingue al monólogo dramático de subgéneros similares como el soliloquio o el monólogo. Por ello, establece que aquello que lo distingue es el efecto que pretende causar en el lector, pues, buscaría favorecer un efecto ético que estaría dado por la identificación en un primer momento, y luego una reflexión o juicio crítico al comportamiento del hablante (179).

A pesar de que no todos los poemas del conjunto se identifican con este subgénero, sí viene a determinar la estructura del libro y por ello su caracterización tiene mucho que decir a la hora de su análisis. Por esta razón, quiero tomar de esta definición dos elementos que resultan fundamentales para la lectura del poemario en general. En primer lugar, la caracterización que hace el autor del monólogo dramático como modalidad del discurso que produce un distanciamiento entre el autor real y el hablante ficticio y, en segundo lugar, el distanciamiento ético que esta estructura supone.

El distanciamiento que este subgénero produce entre el autor real y el hablante viene a problematizar los modos en que se lee la poesía. A raíz del marcado tono intimista y confesional que se le concedió a la lírica a partir del romanticismo, existe una tendencia a suspender los límites de la ficción cuando se trata de un poema, tendiéndose a la identificación del hablante lírico con el autor real. Sobre el poemario que analicé anteriormente, dije que uno de los procedimientos metafictivos es la constitución de una hablante en primera persona que se identifica con el rol de poeta, cuestión que está en relación directa con su reflexión constante en torno al lenguaje y su relación con la realidad y el mundo. Esta actitud de la hablante, su tendencia al yo discursivo y su profunda autoconsciencia, se extienden a otros de sus poemarios, como *Escrito en Braille* (1999) y *Material mente diario* (2009), por lo que es posible identificar una sujeto común que se constituye como hablante en todos ellos, cuestión que no necesariamente ocurre en *Dramatis personae*, a raíz de la multiplicidad de voces que en él se manifiestan.

Por estas razones, me resulta necesario entrar en una reflexión en torno al lugar del autor en los textos literarios. Hasta ahora he leído la poesía de Alejandra del Río a partir de la relación de la mujer con el lenguaje, por lo cual me resulta productivo pensar cómo este

vínculo particular se podría manifestar en los textos. Además, la reflexión acerca del lugar de la autora en la escritura me permitirá ahondar en los modos en que en el poemario se configura un distanciamiento entre la autora y la hablante que surge en la mirada del lector; al mismo tiempo, que se manifiesta un espejeo entre adentro y fuera del poema, en el que la identificación con el oficio poético sigue presente.

La distinción entre autor y hablante, entre dentro y fuera de la literatura, ha sido profusamente teorizada por los estudios literarios. La distancia insalvable entre el autor y su escritura fue predicada ya en 1968 por Barthes en su texto “La muerte del autor”, en el que buscaba ir en contra de la idea del autor como principio ordenador de la escritura, tanto en el sentido de su interpretación como en relación con la idea del genio y la singularidad de la persona humana. Un año más tarde, Foucault pronunciará la conferencia “¿Qué es un autor?”, en donde sugiere que “el problema de la escritura, no es tanto la expresión de un sujeto, como la apertura de un espacio en el cual el sujeto que escribe no termina de desaparecer” (Agamben 81). Así, según los autores, la escritura suspende al sujeto que la traza y, al mismo tiempo, no existe sin este sujeto.

Sin embargo, el autor no sólo es quien escribe, sino que también es un principio ordenador de la escritura en tanto disciplina y teoría: se agrupa, clasifica y define el estatuto de un texto a partir de su autor, lo que Foucault llama la “función autor”, la cual es otorgada dentro de una serie de dinámicas de poder que constituyen a los sujetos en sociedad. Entonces, no basta con que una persona escriba para transformarse en autor y ser un autor no implica sólo escribir: la publicación de un texto no sólo modifica su estatuto dentro de la sociedad de poder, legitimándolo, sino que también modifica su recepción e instaura al autor como productor de discursividad y principio ordenador de ella, y al mismo tiempo establece

los límites existentes entre los textos. Alejandra Del Río se convierte en autora de modo casual (ganar un concurso siempre tiene algo de azaroso) y la publicación de una serie de textos bajo su nombre me permite agruparlos e interpretarlos conjuntamente en esta tesina, como si fueran parte de una misma cadena de escritura cuyas características en común son dadas por la “misma mano” que la poeta, quizás diría “es siempre otra mano”.

Si considero al autor una función externa al texto mismo, que afecta los modos en que un texto se produce, se reparte, se legitima y se recepciona dentro de la sociedad, no es baladí preguntarse cuál es la marca que queda en el texto (en cuanto materialidad de la escritura) que hable acerca de la condición biológica, social, política, histórica de quien lo escribió o si tal cosa es simplemente inexistente y, por lo tanto, no hay una condición *sin e qua non* de la relación de una mujer con el lenguaje rastreable en los textos.

Agamben, en “El autor como gesto”, afirma que el autor se sitúa en el borde de los textos y que sólo se afirma a través de huellas, en palabras de Foucault: “la marca del autor está sólo en la singularidad de su ausencia” (cit. en Agamben 81). De modo tal que el autor (como el lector) es aquello que al texto le sobra y le falta, en la medida en que el texto sólo adquiere su potencia al ser escrito/leído: “eso sólo puede significar que este individuo ocupará en el poema exactamente el lugar vacío que el autor había dejado allí, que él repetirá el mismo gesto inexpresivo a través del cual el autor había testimoniado su ausencia en la obra” (92). Esto implica que tanto lector como autor constituyen suplementos del texto, es decir, aquello que les sobra y que al mismo tiempo les falta: el texto es el grado cero de la lectura en el cual autor y lector se constituyen en el vacío. Pero cuando Agamben acepta el hecho de que todo acto de escritura supone un sujeto que enuncie, está aceptando

implícitamente que hay una consciencia estructurante que ha dispuesto todo texto, y es en esta disposición en donde el lector se sitúa para reconstruir su gesto.

A partir de los planteamientos de Foucault y Agamben, me parece fundamental la consideración del concepto de escritura de mujeres como perspectiva metodológica. Ya que, si considero a la autora una función, esta debe entenderse como distinta a la del autor en la medida en que lo planteado por Foucault se inserta dentro de las dinámicas de poder que constituyen a los sujetos en una sociedad, la cual se organiza a partir de roles determinados a priori según la anatomía de los cuerpos, cuestión que de todas maneras va a afectar los modos de producción y recepción de los textos. Y, por otro lado, si sigo a Agamben cuando dice que no existe un grado cero de la lectura y que, por lo tanto, no es posible construir algo así como la vida de un autor a partir de su inexpresividad, pero que, al mismo tiempo, sí debe existir alguien que enuncie: me doy cuenta de que hay un gesto que se denota en el texto a través de una consciencia estructurante que lo articula, la cual se asimila al nombre de quien lo escribió, que remite a un género, que remite a un cuerpo que ha sido constituido discursivamente en las dinámicas de poder de la sociedad. Por ello, la pregunta por la validez de la escritura de mujeres, a mí parecer, va a pasar por la angustia de lo inalcanzable del texto puro que tropieza una y otra vez con la mirada del lector y lo que esta acarrea.

Esta mirada es la que he considerado cuando se utiliza el monólogo dramático como estructura de parte del poemario *Dramatis personae*, pues a través de ella se produce este distanciamiento dado por el enmascaramiento de quien enuncia y que, además, revela el carácter ficticio del poema a través de su constitución intertextual. La poesía de Alejandra Del Río suele hacer un espejeo de sí misma, una identificación que viene a confundir los niveles entre lo que es el interior y el exterior de los textos. En este sentido leo el segundo

poema de *Dramatis Personae*, titulado “La sibila”, en el cual la hablante se identifica con el personaje de la tradición clásica la Sibila de Cumas, una de las diez conocidas por su don de adivinación. El oficio de escritora y el don de la profecía se corresponden con los motivos estructurantes del poema: el tono profético y su carácter indagatorio que se revelan sobre todo en el poema final, que da título al libro⁶. La Sibila de Cumas es conocida por haber escrito los “libros sibilinos”, nueve tomos que la mujer ofreció al emperador pero que fueron rechazados dos veces, cada vez la Sibila quemó tres libros, hasta que sólo tres fueron aceptados por el rey, por el mismo precio al que había ofrecido los nueve: se trata de una representación de la mujer como filósofa y como ente activo en la política. Una de las imágenes que retrata el poema es la del proceso de escritura de estos:

Soy la Sibila de Cumas

la misma que se encerró ciento ochenta días a escribir

ciento ochenta días acompañada solamente por alacranes y
espejos

éramos yo y el insecto

su veneno

la fiebre y la escritura

Fueron nueve libros como nueve visiones de la materia

o la sombra que proyecta la materia

el sentido con que la nombra el humano

⁶ El último poema se titula “*Dramatis personae*”, al igual que el libro, y será analizado detalladamente en el siguiente capítulo.

escribí

de la materia actuando sobre el espíritu (30)

Varios de estos poemas se configuran como un relato, pero acompañado de ciertas marcas en la escritura que exhiben un carácter dramático, un ejemplo de ello es, para mí, la casi absoluta ausencia de signos de puntuación, de modo tal que el ritmo viene a ser marcado por el aliento del verso y la constancia de las estrofas, pero, sobre todo, por el aliento del lector que los declama en la medida en que el texto deja ese espacio abierto a su realización en la voz. Así, en estos poemas surge el factor de la oralidad, característico del mito y de la lengua a la que me aproximé en el capítulo anterior, este traspasar de boca en boca que en su constante realización en el tiempo adquiere siempre un matiz nuevo. Oralidad que se enfrenta a este carácter escritural, tanto al soporte del poema como formato escrito, como al motivo de la escritura que caracteriza el fragmento recién citado.

La escritura aparece aquí como un proceso febril que requiere no sólo del encierro sino también del veneno, el que lleva a la hablante a un estado de padecimiento que es dado por dos elementos: el alacrán cuyo veneno permite la escritura, y el espejo, mención interesante que me remite a lo que dije al comienzo del capítulo anterior, cuando hablé del carácter especular de la escritura de *El yo cactus*. Este radica en un intento de definir a la hablante en la escritura, esperando que ésta le devuelva la imagen de sí misma por entero; en cambio, aquí, en *Dramatis Personae*, los reflejos se multiplican, las voces proliferan y el relato del sí mismo deja el carácter fragmentario e irrepresentable para articularse como discurso narrativo sobre una historia propia y no ya sobre los elementos que lo constituyen, como ocurría en el otro poemario.

En este poema se revela el carácter especular de la escritura como lugar en el que es posible “ver” las cosas del mundo. Quiero enfatizar en este “ver” en función de la idea de que una imagen se manifiesta como tal a partir de la relación entre luz y la sombra (inherentes a nuestra percepción de la materia, pero ajenas a la materia misma), cuestión que se corresponde con esta tendencia de integrar la visualidad al poema que expliqué anteriormente. Si se pone atención en el texto citado, la Sibila no escribe acerca de la materia misma, sino de su relación con los significantes (“Fueron nueve libros como nueve visiones de la materia / o la sombra que proyecta la materia/ el sentido con que la nombra el humano”), que bien podría ser la temática de otro poemario de Alejandra del Río, *Material mente diario*, en cuyo poema inicial “Rangoon 2000”, como dije en el capítulo anterior, se retrata la angustia de esta condición de lo humano: la imposibilidad de acceder a las relaciones secretas entre las cosas: “Todas las cosas organizadas por sí solas/ y yo deseando poder penetrarlas” (15).

* * *

El otro elemento definitorio del monólogo dramático, según el estudioso Dorde Cuvardic, es el efecto ético que se supone debería surgir a partir de la lectura, el cual implicaría un distanciamiento moral del lector con respecto a lo enunciado por el hablante. A continuación, analizaré discursivamente el relato de dos poemas del libro para preguntarme acerca de los modos en que este efecto se produce o no en el lector, y qué consecuencias posee para la lectura del conjunto, tomando en cuenta las reflexiones hechas hasta ahora acerca del lugar de la hablante con respecto al lenguaje y a la posibilidad de la expresión de la propia experiencia.

En el primer poema del libro, “Pasífae”, es donde, a mí parecer, se manifiesta de modo más evidente el factor del efecto en el lector, aunque no del todo como el estudioso lo comenta. En él, la hablante narra desde su perspectiva el mito del minotauro Asterión con una doble intertextualidad: el mito y el cuento de Borges, que ingresa al texto por el epígrafe del autor argentino: “Pienso que nada es comunicable por el arte de la escritura”. El mito cuenta el enamoramiento de Pasífae, esposa del Rey Minos, por el toro blanco, regalo del dios Poseidón, que en las distintas versiones de la leyenda se entiende como un castigo de los dioses. Pasífae rompe el tabú que separa a la naturaleza de los hombres y queda marcada dando a luz un hijo, mitad toro, mitad humano, bestia innombrable que asesinaba a los hombres que se le enviaban al laberinto en el que permanecía. Ya desde el cuento de Borges se describe a este personaje, el Minotauro, como la figura de la inocencia de quien ha sido sustraído del mundo de los hombres por su apariencia monstruosa. En el poema de Alejandra del Río, el epígrafe ya citado adelanta al lector la imposibilidad que significa dar cuenta de aquel relato, el que es contado a viva voz desde la condena que es la pérdida del propio hijo y no tanto desde la culpa por el deseo satisfecho.

De esta manera, entiendo el relato de Pasífae como un “dar cuenta de sí misma” en el sentido en que Judith Butler lo expone en su libro del mismo nombre. Para Butler, la necesidad de la narración del “yo” es condición previa para el desarrollo de toda filosofía moral, y, por ello, para caracterizar al sujeto moral, resulta imprescindible comprender los modos en que este se forma en y por un contexto dentro del cual la moralidad puede adquirir la cualidad de un “ethos”:

Cuando el ‘yo’ procura dar cuenta de sí mismo puede comenzar consigo, pero comprobará que ese ‘sí mismo’ ya está implicado en una temporalidad social que excede sus propias capacidades narrativas (19).

Así, en esta problemática resulta imprescindible el hecho de que el sujeto al narrarse debe narrar también aquello que lo ha llevado a ser lo que es, pues sin ello su relato estaría incompleto; el problema surge cuando se entiende de que este relato siempre está diferido, en la medida en que no es posible dar cuenta de la totalidad de las condiciones que lo han llevado a su propia emergencia.

Del mismo modo, es importante tomar en cuenta que toda narración de un “yo” se configura frente a un “tú”, en lo que Judith Butler llama “escena de interpelación”, que suele manifestarse en la forma de la pregunta “¿quién eres?”, (pregunta que, como dije, configuraba la primera sección del poemario analizado en el capítulo anterior). Sin embargo, el dar cuenta de sí misma de Pasífae en el poema no sólo pasa por una narración de una serie de sucesos que la involucran, pasa también por una confesión en la medida en que el lector conoce su pecado. Por ello, en el instante en que ella se abandona a su pronunciamiento, es que ya no hay marcha atrás: al contar su versión del mito elabora un discurso sobre sí misma que considera la escucha y que, al mismo tiempo, es consciente sobre cómo éste la constituye como sujeto ante los otros, los lectores o los oyentes imaginarios, que suponen conocer los modos en que se dieron los acontecimientos.

En el último capítulo del libro recién citado, Judith Butler habla el estatuto de la confesión en la teorización de Foucault; en sus últimos escritos éste habría cambiado de opinión con respecto a su validez: en un principio la habría considerado una práctica inquisitoria al servicio de un poder externo. Sin embargo, más tarde reformulara su

consideración diciendo que “la confesión impulsa una ‘manifestación’ del yo, que no tiene que corresponder a una presunta verdad interna, y cuya apariencia constitutiva *no* debe concebirse como una mera ilusión”, así que debe entenderse como un acto de habla en el que un sujeto “se hace público, se da en palabras, se consagra a un acto extendido de autoverbalización como una manera de hacer que el yo aparezca frente a un otro” en el sentido de que “el sujeto debe renunciar a sí mismo en y a través de la manifestación del yo que lleva a cabo (...) la manifestación del yo disuelve su interioridad y la reconstituye en su externalidad” (154 –155, las cursivas son del texto). De este modo, se traslada la cuestión de la moralidad del sujeto a la retórica, en el sentido de que lo dicho por el sujeto viene a “sustituir” al sujeto en su interioridad y en sus acciones por la expresión que este sujeto hace de sí mismo en el lenguaje. Sin embargo, esta sustitución, al pasar por el lenguaje, no está exenta de una pérdida, la confesión es un acto de sacrificio. Es en este sentido que entiendo el epígrafe citado más arriba: “Pienso que nada es comunicable por el arte de la escritura”, del cuento de Borges, en el que se presupone la imposibilidad de capturar la experiencia de la hablante y los que la rodearon en la escritura, y en su lugar llega al lector un poema que la confiesa.

Dorde Cuvardic afirma que la característica definitoria del monólogo dramático está dada por el efecto que causa en el lector: “provoca una tensión entre la identificación y el juicio moral en la relación que tiene el lector hacia el hablante (...) provocándose un primer momento de identificación y un segundo momento de juicio moral, produciéndose una tensión entre identificación y juicio crítico, que finalmente se resuelve en distanciamiento” (184-185). Así, según el autor, el monólogo dramático produciría un distanciamiento dado por el juicio moral del lector, antes que propiciar la identificación con el hablante. Este efecto

estaría dado sobre todo por lo paradójico del discurso pronunciado: “hay una disparidad entre el mensaje directo, lo que se dice, y el indirecto, lo implícito, cuyo significado puede ser recuperado por su interlocutor” (185). De este modo, según el estudioso, lo dicho por el hablante poseería una intención única y rastreable que este mismo trata de esconder.

En el poema de Pasífae sí se manifiesta un discurso discordante, en el sentido de que la magnitud del tabú podría considerarse no correspondiente con la actitud de la hablante en su propia confesión, en palabras del estudioso recién leído. La hablante se produce a sí misma discursivamente en un doble estatuto, por un lado es “la devota esposa del rey” y al mismo tiempo es “[h]ija de la carne y esclava de la sangre”, la mujer que no teme a confesar su deseo insaciable:

Era un ser soberbio por sí sólo
ajeno
recortado de los otros en su espectacularidad (...)

Recios cuernos
segura violencia asombró de su persona
y un sexo gallardo
también blanco
apropiadamente enhiesto
que ni el ganado en su completa disposición pudo apaciguar (...)

ante sus poderosos cortes hubiera debido ser una vaca (...)

Pero soy una mujer

destinada para siempre al flaco vigor del hombre (23-24).

En el relato de la hablante, las justificaciones de la sujeto no pasan por la recriminación hacia un agente externo que haya controlado sus actos, ni tampoco giran alrededor de la culpa del deseo satisfecho, sino que se manifiesta una aceptación del propio destino a través de una reafirmación de ese deseo que, además, viene a romper con los principios de cierta moral masculina que se sustenta en el imaginario del pene, explicado en el capítulo anterior: el vigor de todo hombre es flaco ante la magnitud del toro, es decir, utiliza los principios del tamaño del falo, de lo visible, que sustentan la masculinidad, para desarticularla ante la superioridad de lo animal.

De este modo, el poema de Alejandra Del Río no busca la restauración de una conciencia moral previamente existente, como dice Dorde Cuardic, que es el efecto causado por el monólogo dramático, sino, por el contrario, aquí el discurso moral pierde su potencia ante la voz de quien se ha sacrificado en pos de la desarticulación de los modelos previamente existentes. No hay duda en las palabras de Pasífae, su condición fragmentaria e irreparable se manifiesta de una sola vez en un relato cuya única justificación es el deseo irrefrenable y el dolor infinito de la pérdida de un hijo; la confesión viene a reemplazar la opacidad de la interioridad que se manifiesta en *El yo cactus* para imponerse con el fin de la reconstitución de la mirada humana, mirando a los ojos a aquello que la hablante niega de sí misma.

De esta manera, la confesión no anula la contrariedad de la sujeto, en tanto sí hay una pérdida que la constituye, pues no es posible reconstruir a través del lenguaje la experiencia de Pasífae a cabalidad, solo retazos de ella: hay un lenguaje que viene a ser impuesto, las palabras de un deseo que buscan ser formuladas. Por ello, a mí parecer, las confesiones que

constituyen el poemario pasan constantemente por la reescritura de un deseo perdido en el tiempo: el deseo de Pasífae por el toro; el de la Sibila por sus “amistades venusinas”, que pusieron tan celoso al dios que decidió darle la vida eterna sin la juventud eterna; Perséfone que huye de su madre para entregarse al mundo de las sombras en una “nupcial sepultura”; Isis, que confiesa dejarse tocar por un ángel a cambio del secreto de la alquimia; una Penélope que duda, mientras teje su mortaja o su manto nupcial; la reivindicación del “sagrado oficio” en “Quedishtú”; el sabio Tiresias y su naturaleza doble que confiesa la superioridad del placer de la mujer; una María Magdalena que se erige en un mundo de hombres; Hildegarda de Bingen alzando la voz en contra de las autoridades masculinas de la iglesia; la Quintrala confesando su insaciable deseo por el esclavo alzado, etc.

El poema “Perséfone huye de su madre” cuenta el mito de la muchacha homónima, hija de Zeus y Deméter, quien un día es secuestrada por Hades, el rey de los infiernos, y engañada para quebrantar la ley de ayuno que se debe mantener si se pretende poder abandonar el inframundo, convenciéndola de comer seis granos de una granada. Entre tanto, su madre la busca con desesperación y abandona su lugar en el olimpo como diosa madre de la agricultura, y en su ausencia las tierras se vuelven estériles. Ante esto, Zeus interviene y hace un trato con su hermano Hades: Perséfone dividirá su tiempo entre la tierra y el inframundo según cuantos granos de granada haya comido. Así la tierra se vuelve infértil la mitad del año, hasta que Perséfone vuelve a salir al encuentro de su madre cada primavera.

De esta manera, si en el mito Perséfone posee el lugar de la víctima y la engañada, en el poema de Alejandra del Río los roles se van a invertir a partir de la confesión de la hablante:

Dónde está mi madre ahora
espero que ya no me siga

la descarada

no para de llorar (...)

Qué quiere recuperar esa señora

pertenezco al mundo de las sombras

nada tengo que ver con la misión de luz que ella encarna (...)

Nadie me engañó con la granada roja

yo misma escogí el grano más maduro

yo quise el entierro para siempre (...)

Arrancarme de mi nupcial sepultura

para seguirla a ella

como si aún fuera virgen (...)

no quiero que me rescaten

ni que llegue la primavera (35).

Del mismo modo en que ocurría en los dos poemas analizados anteriormente, y en los poemas analizados de *El yo cactus*, aquí se va a invertir la oposición actividad/pasividad en base a la cual se articula la oposición hombre/mujer, y se va a mostrar una Perséfone en toda su humanidad, pues no hay grandilocuencia en las emociones expresadas, sólo una pasión común e incontrolable de rebeldía necesaria ante quien la ha criado. En el poema se

pone de manifiesto la voluntad y el deseo que han guiado sus acciones, pues ella no es una víctima de fuerzas externas incontrolables, sino de sus propios afectos y su propia voluntad.

Del mismo modo, en el poema se tensionan las oposiciones fertilidad/infertilidad, vida/ muerte y luz/ sombra: Perséfone reclama pertenecer al mundo de las sombras, rechaza la “misión de luz” que la madre le entrega y rechaza también la fertilidad de la primavera; ella busca entregarse no sólo al marido, sino a la Muerte y a su “nupcial sepultura”.

En este poema es donde a mí parecer sale a relucir con mayor fuerza el carácter dramático de estos monólogos. La voz de Perséfone adquiere los matices de una voz femenina que todas las mujeres han encarnado: el rechazo a la propia madre. Así, el relato va más allá del tono de las leyendas que suelen retratar a dioses actuando como hombres gracias a la presencia de la primera persona y el enfoque en la emocionalidad de la hablante. Tal vez es por esto que Javier Bello, en el prólogo al libro, lee este poema en relación con el vínculo madre e hija en paralelo al vínculo con el padre que la leyenda de Edipo retrata: “la leyenda de Perséfone parece representar, en el poema de nuestra autora, la [relación] de todas las mujeres en su apropiación y desapego de la Madre” (12).

Julia Kristeva, en el libro ya citado en el capítulo anterior, *Sentido y sin sentido de la rebeldía*, hace una reflexión en torno a lo sagrado a propósito de la “mácula” que representa lo profano, lo impuro. Así, para la autora, la mácula pasa, por un lado, por esta separación de lo puro y lo impuro: “*lo impuro es aquello que no respeta el límite*, lo que mezcla las estructuras y las identidades” (44, las cursivas son del texto). Y, por otro lado, en última instancia va a ser equiparada a “lo materno” a raíz de que “la relación del hablante con el espacio materno es precisamente una relación ‘arcaica’ donde las fronteras son inexistentes o inestables” (45). Como he visto hasta ahora, en *Dramatis personae* las figuras de la madre proliferan, a diferencia de lo que ocurre en *El yo cactus*, donde está prácticamente ausente.

Desde esta perspectiva, cuando Perséfone rechaza su vínculo con la madre, es posible decir que de algún modo está erigiéndose desde su propia individualidad, reclamando un “ser yo misma” en una esfera separada del vínculo de unidad absoluta que alguna vez la ató, reclamando la pureza de su “yo”. No obstante, esta insistencia en la separación de la madre y el reclamo por la pureza del “yo” encubre un deseo de disolución en la madre, como afirma también Javier Bello en su prólogo (12), con la muerte como madre única y última, en la que todos los límites, toda pureza, se pierden en la disolución eterna.

Así, la confesión de Perséfone, como la de Pasífae, revela un deseo oculto, un rechazo a la misión de fertilidad entregada de toda madre a toda hija, eligiendo la propia esterilidad, la propia muerte y la propia disolución. La confesión permite la representación de una multiplicidad de deseos femeninos desde su diferencia, exhibiendo las tensiones a las cuales estos son intrínsecos sin intentar reconciliarlas, mientras se desbaratan las bases de una moralidad masculina que se sustenta en el pensamiento occidental, del cual los mitos grecorromanos y de la tradición judeocristiana constituyen el origen.

* * *

No se puede evitar encontrar constantemente en el poemario de Del Río al mito y a través de él, a lo sagrado. La reflexión se articula mayoritariamente en torno a figuras divinas, o que tienen contacto con lo divino o lo trascendente, y revelan su humanidad confesando cómo encuentran dentro de sí mismas está “mácula”, mixtura profana. La profanación, según Agamben en su texto “¿Qué es un dispositivo?”, tiene que ver con restituir al libre uso de los hombres aquello que había sido previamente separado por las religiones, es decir, profanar tiene una relación secreta con un “hacer un uso” de las cosas, que han sido relegadas del

mundo de los hombres y que se restituyen a él mediante un sacrificio (4-5). Así, lo puro de lo que hablaba Kristeva, puede instalarse tanto en el lugar de lo profano (aquello que pertenece al uso de los hombres) como lo sagrado (aquello que pertenece a la esfera de lo divino), la mácula, lo impuro viene a ser la confusión de ambas esferas, la imposibilidad de separación entre aquello que pertenece al hombre y a la divinidad, al padre y a la madre, al hombre y a la mujer.

Esta mácula se manifiesta el poema “María de Magdala”, donde se representa la voz de María Magdalena encarnando una labor revolucionaria:

Dejar el círculo de mujeres
abandonar las tareas propias de mi género
tergiversar el rol
penetrar corrientes masculinas(...)
hacerme varón entre varones
una varona(...)
mutar para encontrarlo
destetarme
seminar con palabras la realidad
embarazar ejemplos
entregar el fruto(...)
afrontar el martirio de ser madre
surgir padre por escucharlo (...)
abandonar el pasado al Gehena
para servirlo
vencer la naturaleza

imitarlo

nacer de nuevo (62).

En el poema se representa una metamorfosis, la hablante encarna en el propio cuerpo las características del falo y la tergiversación alcanza también al objeto, pues las corrientes masculinas ocupan el lugar de lo femenino al ser penetradas (“penetrar corrientes masculinas”), asimismo la hablante asume la palabra desde el lugar del padre (“seminar con palabras la realidad” “surgir padre para escucharlo”), así como busca disolver todo vínculo con la madre cuando dice “destetarme”, todo para volverse “varón entre varones, una varona”. Pero, al mismo tiempo, encarna la fertilidad femenina, pero desde el calvario (“afrontar el martirio de ser madre”). Así el cuerpo de María Magdalena se constituye como el lugar de la mácula en la forma de un proceso que la lleva a renacer en función de la imitación del otro. María Magdalena se hace toda falo y toda madre para así poder resurgir como figura de la rebeldía, entendida en los términos en que Kristeva lo estipula “en su acepción etimológica de retorno, desplazamiento, plasticidad de lo propio, movimiento hacia lo infinito y hacia lo indefinido” (58). La plasticidad del propio cuerpo, del propio rol femenino la lleva a renacer hacia lo infinito: el vacío, aquello que ya no necesita de palabras para expresarse en el poema.

En el poema surge la trascendencia a través de una metamorfosis profana que viene a mezclar la esfera del padre con la esfera de la madre, a diluir los límites entre el simbólico femenino y el masculino en un sólo cuerpo. Tal como en el poema dedicado a Pasífae, donde se desdibujaban los límites entre lo animal y lo humano, o en el poema “Perséfone huye de su madre” donde el rechazo a la madre encubría un deseo de disolución, representado en la muerte. Este límite entre la pureza y la impureza del sujeto, entre el deseo de separación del

afuera y el de disolución con lo otro, es desde el que se da la constitución de los sujetos en la escritura poética de Alejandra del Río.

De esta manera, en estos poemas, a través de la confesión, se revela la mácula existente en el centro del orden falocentrista, profanando el mito y la historia con los afectos de quienes los padecen, haciendo hablar a aquellos que se había creído que su lugar era el silencio, pero para ello el “yo” del poema se sacrifica en pos de su propia confesión. Para Agamben, la profanación no sólo permite el paso de las cosas de una esfera a la otra a través de un sacrificio, que bien puede ser una confesión, sino que además cuando ésta se involucra con la esfera del juego surge su poder revolucionario: “el juego libera y aparta a la humanidad de la esfera de lo sagrado, pero sin simplemente abolirla. El uso al cual es restituido lo sagrado es un uso especial, que no coincide con el consumo utilitario” (7). En estos poemas, la poeta pone en juego la moralidad del orden imperante, representando en escena aquella parte de él que había permanecido en silencio: el sujeto. Así, en los monólogos dramáticos de Alejandra del Río, no se busca reestablecer una moralidad perdida a través de la identificación y la desidentificación del lector, sino que construye una nueva moralidad que busca modos de expresión, encontrándolos en la reescritura de lo ya contado.

De este modo, en los poemas se hace uso de los mitos para invertir los valores que en ellos mismos se sustentan, entendiendo el “mito” como la cuna del pensamiento occidental, en donde se ha ido a buscar una y otra vez lo originariamente humano. De este modo, la poeta reescribe la historia de los deseos disidentes, crea su propia mitología del pecado, inaugurando un ritual inusitado dentro del poema: la confesión como sacrificio necesario para la reescritura de la historia del deseo femenino.

HABLAR DE MÍ MISMA: EL SUJETO Y EL YO EN LA ESCRITURA POÉTICA DE ALEJANDRA DEL RÍO.

“La poesía tiene extraños caminos o no tiene”

Alejandra del Río, *Material mente diario*.

Hasta ahora he reflexionado acerca de los modos en que ambos poemarios se configuran en torno al lenguaje y al deseo femenino en relación con la fundación de un “yo” en la escritura. Este “yo” se caracteriza por un profundo interés por descifrar el mundo que lo rodea, pero en su intento por conocer termina replegándose sobre sí mismo, denunciando la constante presencia de la propia mirada en toda vinculación con la realidad y, al mismo tiempo, el modo en que el interior del “yo” siempre viene a estar también teñido por este afuera, sobre todo porque el lenguaje se manifiesta como una fuerza externa a través de la cual la hablante se busca. Esta problemática se cruza con la tendencia metapoética de la escritura que pasa por la identificación de la hablante con el rol de poeta, como afirma Antonia Torres en su ya citado texto *Las trampas de la nación*, en el que reflexiona en torno a la constitución de la sujeto en la poesía de Alejandra del Río:

Por su carácter creador (poeta) se trata de un sujeto que se constituye en la medida en que describe el mundo y de este modo el mundo se le presenta una y otra vez como un acontecimiento (180).

De este modo, el germen de la poesía de Del Río está en un retratar una experiencia en el mundo que siempre pasa por un “yo” creador que busca los modos de plasmarla. Sin embargo, en estos poemarios se manifiesta una contradicción entre la experiencia, que es múltiple y fragmentaria, y la exigencia del lenguaje de agruparla siempre en torno a un sujeto

único y orgánico que se expresa a través de un “yo” en el lenguaje. Según Benveniste, en su texto “De la subjetividad en el lenguaje” la subjetividad, es la condición primaria de todo lenguaje, pues este “no es posible sino porque cada locutor se pone como sujeto y remite a sí mismo como ‘yo’ en su discurso.” (181, las comillas son del texto) y así como el lenguaje no va a tener cabida sin el sujeto, existe una dependencia del sujeto por el lenguaje, ya que es sólo a través de este “yo” que “la totalidad de las experiencias y la consciencia alcanzan la *unidad psíquica* que constituye el sujeto” (180, las cursivas son del texto).

De este modo, para Benveniste, es cuando el sujeto se manifiesta como “yo” a través del lenguaje que la fragmentariedad de la experiencia alcanza unidad psíquica. Freud, en su trabajo *El Yo y el Ello*, definirá al Yo como “la representación de una organización coherente de los procesos anímicos de una persona” (17). Ahí, el autor también va a establecer una estructura topográfica de la psique, en la que la consciencia (que se integra en el Yo) estará en la superficie del aparato anímico (21). A partir de afirmaciones como esta y de la idea de que “todo lo psíquico se desarrolla con referencia constante a la experiencia corporal”, Didier Anzieu (94) va a afirmar que el Yo freudiano se configura como una “envoltura psíquica” a partir de la cual va a establecer el concepto de “Yo-piel”, desarrollando la idea de que existe una relación intrínseca entre la piel y la psique: “Con Yo-piel designo una figuración en la que el niño se sirve, en las fases precoces de su desarrollo, para representarse a sí mismo como Yo que contiene los contenidos psíquicos a partir de la superficie del cuerpo” (51).

Así, el Yo-piel se configura como la representación psíquica del “yo” en el mundo, en base a la experiencia corporal y táctil que la piel como órgano proporciona. De modo tal que se crea una representación del “yo” que no necesariamente va a tener que ver con lo visual, como sucede con el Yo espejo lacaniano, sino que surge de modos alternativos de percepción.

De esta manera, cuando digo “yo”, tanto desde el punto de vista lingüístico como psíquico, lo que entiendo es que se trata de una instancia que tiende a la agrupación coherente de una totalidad de experiencias disimiles, que buscan alcanzar la unidad a través de una representación.

No obstante, según Freud, el Yo es más que la integración de la consciencia y una representación coherente, pues desde él mismo es que parte la represión (17). El hecho de que este Yo no sea capaz de dar cuenta de esta represión ni de sus motivaciones, supone que posee su propio inconsciente (18). Esto desemboca en un Yo que se configura como una representación coherente cuyo principio, las causas de la represión, se mantienen para él como indecibles.

Traigo aquí estas reflexiones en torno al “yo” tanto como instancia psíquica como lingüística, a propósito del título del poemario analizado en el primer capítulo: *El yo cactus*. Como expliqué, las instancias del Yo y del Yo-piel constituyen representaciones psíquicas que organizan la experiencia de los sujetos en el mundo, al igual como el pronombre “yo” representa al sujeto en el lenguaje para hacer posible la comunicación. La estructura sintáctica del título da la impresión de establecer “yo cactus” no como un pronombre más un adjetivo que lo describe, sino que, gracias al artículo “el”, puede entenderse como un sustantivo, creando un concepto similar al de Yo freudiano o de Yo-piel de Anzieu. De esta manera, podría inferir que “el yo cactus” también se constituye como una instancia de representación psíquica de la hablante. Y como dije, siguiendo a Anzieu, el Yo se caracteriza por ser una “envoltura psíquica”, es decir, que se trata de aquella superficie de la psique que regula el paso entre el adentro y el afuera mientras evita la disolución de la interioridad en el mundo. Por esta razón, no es casual que el cactus sea la figura elegida: una piel que hiere en

su intento de penetrar en las cosas del mundo; una armadura que no permite entrar en una interioridad oculta.

Esto último guardaría relación con esta tendencia de la hablante a replegarse sobre sí misma, que le permite constituirse en un mundo que se despliega hacia el interior, mientras intenta capturarse en la escritura. Sin embargo, este intento de captura en la escritura supone un fracaso desde el comienzo: la sujeto escarba en el mundo y en los otros buscando dar cuenta de aquello que constituye su “yo cactus”, pero hay una doble dificultad: la imposibilidad de hacer consciente aquello que impulsa la represión, y las carencias que el lenguaje tiene a la hora de representarlo. Esta tensión se manifiesta en los siguientes versos:

Yo no soy moderna
pero tal vez lo soy. Vivo con mi sangre puesta
goteando encima de las cosas
en una absurda imitación del universo.

Yo no llevo guantes ni ropa blanca
cuando toco los metales
cuando escarbo las miradas
y me seduce el olor cuando fermenta.

La palabra es una viga donde posan su alma los
muertos
el verbo una cornisa en movimiento
y mi oscura vitalidad
el camino que no cesa.

Acaso me hablaré desde el silencio

acaso alguna vez poder vestirme del vacío

sonreír desde la mueca.

Acaso cegar el mundo con los ojos abiertos

ser siempre lo que no soy

-muriendo en cada intento-

a espaldas del reloj que avanza (9).

Este es el poema que abre el primer libro de la autora y en él germinan varios de los motivos que ya he tratado hasta ahora. En cada uno de los poemas de la primera sección, en el primer verso la hablante parte de la negación para definirse. Antes dije que Julia Kristeva consideraba que la sujeto femenino se manifestaba como un “otro” ajeno al sistema de pensamiento impuesto por el imaginario del pene (orden que también emerge a través lenguaje). El “ser” se constituye como un pilar indiscutible en este orden, por lo tanto, cuando la hablante se define por negación, manifiesta, por un lado, su inseguridad al tomar la palabra para definirse en un sistema ajeno y, por otro, su propia desconfianza ante el “ser” propiamente tal (lo que Kristeva llama “decepción del vínculo simbólico”). Así, la sujeto, niega adherir a la “ilusión de ser” y pasa a constituirse en su propio devenir en el mundo, el cual se produce en la forma de una constante contaminación entre el adentro y el afuera: su sangre gotea sobre el mundo, lo que implica que el mundo está teñido de su interioridad. Del mismo modo, la hablante, al no protegerse de su contacto con el mundo ni con los otros “con guantes o ropa blanca”, está dispuesta a mancharse en el proceso.

En la poesía de Del Río hay una constante alusión a las vestiduras, lo que Javier Bello llama el “motivo del traje”. Este puede ser leído en relación con la noción de Yo-piel, en la medida en que el traje aquí es aquello que protege del contacto, que previene la disolución del uno

en el otro: los guantes y la ropa blanca recuerdan a los médicos que los utilizan para evitar la contaminación, tanto desde su cuerpo hacia los otros cuerpos, como al revés.

En el poema, además, se manifiesta nuevamente la condición ambivalente del lenguaje: es el lugar de la muerte de la hablante, pero es el medio a través del cual ella busca representarse. El lenguaje como la muerte del sujeto puede entenderse en el sentido de que escribirse supone un sacrificio, tal como desarrollé en el capítulo anterior en relación con la confesión: en toda representación que el sujeto hace de sí mismo hay una pérdida constitutiva que pasa por el hecho de que la escritura solo puede representar a un sujeto estático, no al sujeto en su dinamismo. Más abajo, la hablante se caracteriza a partir de su “oscura vitalidad” como un “camino que no cesa” en contraposición a este lenguaje rígido y ajeno, de modo tal que se enfrenta la experiencia de la sujeto a la posibilidad del lenguaje de capturarla. Finalizando el poema se expone la ambición de la hablante, sobre todo en el verso que dice “acaso alguna vez poder vestirme del vacío”: que no hagan falta ni las palabras ni las vestiduras, que la superficie revele y no oculte.

Esta relación ambigua con el lenguaje pasa por la “desilusión del vínculo simbólico” de la mujer con respecto al significante, que desemboca en una aversión a toda mediación: la sujeto afirma que no “es” y que sólo simula e imita a aquello que sí “es”: el universo, el afuera. Así, se manifiesta en estos poemas una problematización del “yo” que va más allá de su posibilidad de ser o no ser representable en el lenguaje. Pues, es la categoría misma del “yo” como origen, como lugar de lo propio de la sujeto, la que viene a ser puesta en duda a través de la proliferación de voces y desdoblamientos que constituyen a la sujeto en la poesía de Alejandra del Río.

En los primeros poemas del libro analizado se expresa una intención de definición del “yo cactus” de la hablante que pasa por el establecimiento de ciertos límites, que se manifiestan a través de un “yo no soy” anafórico. Sin embargo, estos límites, como los del Yo-piel de Anzieu, no son sólo aquello que delimita al Yo, son también una barrera que regula el paso entre un adentro y un afuera: hay un descubrimiento de la labilidad de los propios límites que lleva a la búsqueda insistente de lo propio, a huir de la mácula y de la madre (como Perséfone) para constituirse como un “yo puro”.

A su vez, el fracaso de la propia definición desborda constantemente la representación, ocultando una tendencia a la disolución de la sujeto; pulsión de muerte encubierta que la lleva de vuelta a la mácula: como Perséfone y su “nupcial sepultura”, o Pasífae en su deseo por lo salvaje, o María Magdalena encarnando en cuerpo y alma la labor revolucionaria de la síntesis. Esta cuestión en *El yo cactus* se traspa al plano de la escritura, que no sólo se manifiesta en la escena quirúrgica de contaminación (“yo no llevo guantes ni ropa blanca”); sino también en la tendencia de la escritura a multiplicar a la sujeto en otros a través de la inserción de un “yo escénico”, como expliqué en el primer capítulo; y, sobre todo, la tendencia de los sujetos gramaticales a diluirse en el proceso del poema, buscando representar el devenir de un mundo del que el “yo” también forma parte, intentando así escapar de la subjetividad como condición para hablar de sí misma.

* * *

Antes de continuar con el análisis, me resulta necesario atraer algunas reflexiones en torno a cómo entiendo la categoría de sujeto y el lugar que en ella ocupa el concepto de “yo”

problematizado hasta ahora, para entrar en la reflexión que, creo, propone el poemario *Dramatis personae*. Tanto Giorgio Agamben como Judith Butler en su reflexión sobre el sujeto parten desde el pensamiento foucaultiano. El filósofo italiano, para definir al sujeto, va a partir del concepto de dispositivo:

Llamaré literalmente dispositivo a cualquier cosa que tenga de algún modo la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes (...)

Resumiendo, tenemos dos grandes clases, los seres vivientes o las sustancias y los dispositivos. Y, entre los dos, como un tercero, los sujetos. Llamo sujeto a lo que resulta de la relación o, por así decir, del cuerpo a cuerpo entre los vivientes y los aparatos. Naturalmente, como en la vieja metafísica, parecen superponerse, pero no completamente. En este sentido, por ejemplo, un mismo individuo, una misma sustancia, puede ser el lugar de múltiples procesos de subjetivación (...)

A la inmensa proliferación de dispositivos que define la fase del capitalismo, hace frente una igualmente inmensa proliferación de procesos de subjetivación. Ello puede dar la impresión de que la categoría de subjetividad de nuestro tiempo, vacila y pierde consistencia, pero se trata, para ser precisos, no de una cancelación o una superposición, sino de una diseminación que acrecienta el aspecto de mascarada que siempre acompañó toda identidad personal (5).

Esta definición de sujeto resulta operativa para mi análisis pues entiende el “ser sujeto” como una puesta en relación que no comienza ni termina en el “ser viviente” o en su cuerpo, si no en un choque que lo determina, que es casi violento: “vivientes” y “dispositivos” sacrifican una parte de sí mismos en el proceso, se determinan el uno al otro en un constante

“hacerse”, que no tiene principio ni fin. Del mismo modo, otorga complejidad a esta relación: un mismo “ser viviente” va a estar cruzado por una multiplicidad de procesos de subjetivación que lo van a configurar como múltiples sujetos, relacionados con las funciones que éste mismo cumple al interior de la sociedad, a partir de las cuales se constituye su identidad. Así, identidad y sujeto estarían de la mano en la definición de Agamben, pero cruzadas por esta proliferación: la identidad guarda profunda relación con la fijación de un sujeto idéntico a sí mismo, noción que se enfrenta con una diseminación de procesos de subjetivación que lo dotan de una multiplicidad de funciones, multiplicidad de nombres y de rostros que exhiben el carácter de “máscara” de toda pretensión de identidad.

Esta concepción de sujeto se corresponde con el análisis que he llevado a cabo hasta ahora, pues se enfoca en la noción de proceso. Un sujeto no es una sustancia en el mundo, sino que surge de una puesta en relación: no hay un antes del sujeto o un momento en el que el sujeto esté terminado. Si para Agamben lo central en la formación del sujeto eran los dispositivos, Judith Butler va a centrarse en los modos en que el poder actúa tanto sobre los cuerpos como sobre las psiques, para preguntarse por las posibles instancias de resistencia ante dicho proceso en su libro *Mecanismos psíquicos del poder*. La reflexión de esta autora guarda relación con la de Agamben, pues no considera que el ser sujeto sea simplemente ser dominado por un poder externo que oprime desde arriba hacia abajo, sino que sujeto y poder son dos partes constitutivas de un proceso que tiene múltiples caras. Ninguno existe separado del otro, por el contrario, cada uno funda una restricción constitutiva en el otro:

Se trata de un tipo de poder que no sólo *actúa* unilateralmente *sobre* un individuo determinado como forma de dominación, sino que también *activa* o forma al sujeto. De ahí que la sujeción no sea simplemente la dominación del sujeto ni su producción,

sino que designe cierta restricción *en* la producción, una restricción sin la cual no puede tener lugar la producción del sujeto, una restricción gracias a la cual tiene lugar dicha producción (96).

De este modo, el sujeto se constituye a partir de la paradoja de que toda imposición, todo poder ajeno a él mismo, es finalmente aquello a partir de lo cual él mismo “es”. Esta paradoja que constituye a los sujetos va a pasar también por una afectividad: en la medida en que el poder forma al sujeto este posee un vínculo emocional con él, pues no puede concebirse a sí mismo fuera de él. Esta relación contradictoria de “ser” gracias a aquello que no permite “ser” es la que, a mí parecer, se asoma en los poemas leídos hasta ahora: una relación ambivalente de angustia y rebeldía con respecto a lo que se es o no se es, o quizás, a la posibilidad misma de “ser” en un sentido metafísico. Ambivalencia que surge en la relación con el “otro” en el poema “Espejo de las almas simples” de *Dramatis Personae*:

Un cuerpo vivo me haces tú

Una armadura de miedo me hago yo

Tú eres el mundo para el efímero

Yo soy efímera en este mundo

Desde lo alto te expandes

Aquí abajo te guardo

Porque tú me inventaste

No puedo formularte

Qué generoso eres cuando me permites

Ser generosa con mis cadenas

Un río constante me haces tú

Un flujo dispuesto, eso soy yo (71).

Este poema recuerda a los que analicé en el primer capítulo, pero con una diferencia: aquí la sujeto afirma: “eso soy yo”. Interpreto el “tú” del poema en el sentido del “otro”, es decir, todo aquello externo a uno mismo a lo que no se es capaz de acceder, el misterio del afuera que en el poema alcanza las proporciones de una divinidad, pero no sólo como entidad, sino que puede ser leída como una fuerza diseminada en el mundo, similar a lo que podría decirse que es el poder para Judith Butler y Agamben a partir de Foucault: la imposición histórica, la contingencia, que impone un modo de ser, sin el cual no somos.

La estructura pareada del poema emula esta relación de dominación del “tú” por sobre el “yo”, pero la respuesta de la hablante ante esto no es sólo de sumisión o sólo de resistencia. Por el contrario, existe un hacer por parte del otro y una respuesta del yo frente a ello. Por ejemplo, en la primera estrofa se contraponen lo que el “otro” le entrega a lo que ella hace con eso: ella es un cuerpo hecho gracias al otro, el miedo proviene desde el “yo” y no desde el “otro”. En la segunda estrofa se define al “tú” como “el mundo” en contraposición a la hablante que es “efímera”; el “otro” es todo lugar y todo tiempo en el que la hablante ha estado y estará, pero no necesariamente es lo absoluto, lo es sólo en la medida en que la hablante es efímera. En la cuarta estrofa surge la problemática que he buscado desarrollar en

el análisis hasta ahora: este otro es quien inventó a la sujeto, es las condiciones en las que la hablante emergió como “yo”, la personificación de la fuerza de la contingencia a la cual la sujeto no es capaz de formular, pero que en la medida en que la ha formulado a ella, es parte de ella misma.

El título del poema “Espejo de las almas simples” da una clave acerca de cómo debe interpretarse esta relación entre el “yo” y el “otro”: se trata de un reflejo, un vínculo especular en el que uno y otro se miran buscando encontrarse. Cuestión que la estructura refuerza, sobre todo en la segunda estrofa, en donde un verso es la inversión del otro, juego de palabras que se repite en la poesía de Del Río. Este poema puede dar una pista al lector acerca de cómo debe entenderse esta representación de múltiples voces en el poemario. En el capítulo anterior dije que la estructura del monólogo dramático tenía que ver con favorecer el efecto de identificación en el lector, pero esta identificación no se daba en función del restablecimiento de una moral. A partir de este poema, creo que la identificación se da hacia la relación especular entre el “yo” y el mundo, el “yo” y los “otros” en aquello que los equipara: la sombra que los constituye. Así, *Dramatis personae* se plantea como un reflejo en el que el lector puede buscarse a sí mismo, elaborando una reflexión en torno a los modos en que el “yo” se constituye en su relación con el “otro” y el papel que juegan estos “otros” en la formación del “yo”: movimiento constante entre inmunidad y disolución del sujeto. Esta reflexión se articula en el último poemario de la autora en torno a la idea de “la persona verdadera”, que se desarrolla en el último poema que da nombre al libro:

La persona verdadera es invisible

su apariencia moderada es un engaño

otras fuerzas la componen

Corriente de carne que entierra

corriente de aire que eleva

y en el centro una voz dice

¡YO! (...) (107).

No es casual que el libro finalice con una reflexión acerca de “la persona verdadera”, en correlación con el título del poemario y del poema “*Dramatis personae*”. Mucho se ha dicho acerca de la etimología de la palabra persona y su relación con el teatro griego, en donde se utilizaban máscaras para retratar tanto las funciones de los personajes como sus emociones en escena. Como se habrá visto hasta ahora, estos sentidos de escena, persona, máscara y representación orbitan en el presente poemario, pero también en la poesía de Alejandra del Río en general. Estos vínculos se expresan en este poema en la figura de la “persona verdadera”, que podría considerarse un oxímoron si el lector toma en cuenta que “persona”, según la RAE, podría provenir del griego πρόσωπον [*prósôpon*]⁷, que significa “delante del rostro” o “máscara”. Así, con el adjetivo “verdadera”, surge una paradoja: aquello que sustituye al sujeto, que lo representa en el mundo, es lo verdadero que hay en él. En este poema de *Dramatis personae* resurge la reflexión en torno al “yo”, pero este no como

⁷ <http://dle.rae.es/?id=SjUIL8Z>

visualidad o como espacio psíquico, sino como voz que grita en el centro del cuerpo a cuerpo que es la experiencia de ser sujeto en el mundo.

Las categorías de “yo” y de sujeto que hasta ahora he desarrollado, pasan por la paradoja de expresar como unidad aquello que es múltiple, fragmentario e incoherente. Es desde este pliegue que las voces que pueblan los poemarios aquí analizados hablan, poniendo énfasis en la afección que esto significa en la experiencia de habitar el mundo. Es la manera de enfrentar esta condición intrínseca de los sujetos la que varía entre un poemario y otro (incluso entre un poema y otro de un mismo conjunto). De este modo, la hablante se encuentra siempre en la tensión entre, por un lado, intentar corresponder las exigencias de unidad del poder, en la medida en que, como dije más arriba, esta restricción que el poder impone en la sujeto es aquello que la ha hecho ser lo que es (quizá incluso es lo que la ha hecho dudar de ser lo que es); y, por otro, la desconfianza, la desilusión ante un orden que se le manifiesta una y otra vez como ajeno. Ante ello, la hablante de este poemario termina volviéndose contra sí misma, exhibiéndose como falsa e imitadora, denunciando su imposibilidad para ser dueña de su propia representación. Esta complejidad se representa en el poema VI de la primera sección en la forma de una discontinuidad entre el “yo” y la materialidad que lo constituye, a través del motivo de “el “yo” como una casa vacía”:

Yo no estoy presente

tras el escudo

una sonrisa enmarañada se abre paso

como un ancho rompecielos

una aguda largaestelas.

Una boca finge devorar

las palabras de un ventrilocuo eficaz.

Más yo no estoy presente:

un cuerpo atravesado por pasillos

un habitante ausente abre puertas

y cuelga calendarios en las paredes.

Habitaciones que llueven, galerías heridas por la luz.

En estrechos umbrales calzan perfectos los recuerdos

en multitud de escaleras hay un pie tatuado

en el último escalón.

Un habitante ausente traba luchas con su eco

le invita a pasar

le prepara un buen lecho

le hace el amor a sus palabras.

Un habitante ausente perdido con su eco en la mano

se esconde en algún hueco

y habita la casa de regalos (14).

El primer y el octavo verso se fundan en una primera persona que surge como irrepresentable: todo lo que podemos saber de ella es que “no está presente” y en su lugar surge una representación material de un cuerpo; en el poema se describen “una boca”, “una sonrisa”, “la voz”, “un cuerpo”, en lugar de “mi boca”, “mi sonrisa”, “mi voz” y “mi cuerpo”, es decir, el yo del poema se ve diferido de su materialidad. Luego se repite la afirmación que abre el poema y adentra al lector en este cuerpo otro: “un cuerpo atravesado por pasillos”, el cual en su interioridad adquiere las características de una estructura arquitectónica. Así, se crea una representación material y topográfica de la psique de la sujeto, similar al Yo-piel, pero que no pasa únicamente por la representación del cuerpo, sino de los modos en que la hablante concibe su propia interioridad: el desdoblamiento de la sujeto es tal que la propia psique se entiende como un lugar ajeno, no tanto como una casa que protege, sino como un laberinto (“atravesado por pasillos”, “habitaciones que llueven”, “multitud de escaleras”) por el cual deambula sin encontrar contacto con el exterior. Los dos planos de la sujeto se manifiestan aislados el uno del otro; el cuerpo parece no tener conexión con la psique y están sólo unidos por la ausencia del “yo” que los constituye. De este modo la hablante no manifiesta únicamente su desposesión, sino también su sentimiento de inmunidad con respecto al mundo. Esta desconexión entre interior y exterior del propio cuerpo lleva a la sujeto a concebir su “fachada” (su cuerpo y sus expresiones) como una mascarada; una superficie que esconde (“tras el escudo”), pero no a su verdadero “yo”, si no que protege únicamente un vacío, una ausencia que sólo deja huellas.

Este desdoblamiento de la sujeto y su relación con las estructuras materiales se repite en varios poemas de otras secciones de *El yo cactus*. Un ejemplo de ello es el poema “Promesa”, en donde la casa pasará a ser esta vez el refugio de la hablante y su desdoblamiento en un

“tú” cuando la otra regrese: “Y si acaso un murmullo te desvía/ gritaré más fuerte para que no erres el camino/ cerraré todas las puertas y llagas/ de una casa donde vivan cactus, calas y nosotras.” (21). Aquí también el motivo del “yo como casa” va a devenir en encierro dentro del “yo”, pero esta vez como lugar en el que es posible dar rienda suelta al deseo por la otra sujeto femenina y por la propia sujeto: homoerotismo y autoerotismo surgen como fantasías de la posibilidad de inmunidad de la sujeto con respecto al mundo: sin deseo por el “otro” no hay necesidad del “otro”.

Como dije más arriba, el poema “*Dramatis personae*”, articula una reflexión que se relaciona de otro modo con las complejidades de la sujeto y el “yo”. En *El yo cactus* esta cuestión se articulaba en la primera persona y, por ello, en la emocionalidad de la hablante, constituyéndose el poemario como un pliegue doloroso en el que confluían estas reflexiones. En cambio, en el último poema de *Dramatis personae*, se desplazan los afectos al lector a través de la configuración de los versos en tercera persona: se oculta al “yo” que emite todo discurso y se articula el ciclo de un sujeto utópico, encarnado en la “persona verdadera”, como se manifiesta en los versos que siguen:

(...) La voz por un tiempo no dice nada

contenta de ser niña

descubrir mundos en el polvo

Luego del asombro

Un muro (...)

La casa está tan sola

hay ventanas sin pestillos

por donde entra un gentío

Son los extraños

comen del mismo plato

se solazan juntos en las mismas grietas

los extraños quieren quedarse

dejar entrar a más extraños

acabar con lo comestible

saquear lo venerable

Habrá que invitarlos a un té

que se queden todavía (...)

Y la voz les habla bajito

también soy extraña

celebremos por lo que hay

aquí todo yo es otro

todo otro es yo (...)

(107- 108 cursivas son del texto).

En los poemas de *El yo cactus* recién analizados, el motivo del “yo como una casa vacía” representaba la tendencia de la sujeto a crear espacios dentro de sí misma, tematizándose la dificultad de comunicación entre un adentro y una afuera de la hablante y, con ello, la materialidad como mascarada que oculta el vacío que la constituye. Antes, dije que en el concepto de “persona verdadera” se ocultaba un oxímoron que podría sintetizarse en “la máscara verdadera”, un significante que revela y no oculta, tal como la ambición de la hablante en el primer poema del primer poemario: “acaso alguna vez poder vestirme del vacío”.

El motivo del “yo como una casa surge” aquí con un tono diferente: hay una despersonalización que no implica desposesión, como sí ocurría en el poema VI; hay un encierro, pero no implica inmunidad, como sí ocurría en “Promesa”. En el poema aparece únicamente la narración del cuento inmemorial de “El sujeto” y sus extraños (que incluyen al “yo” entre ellos) en camino a su propia utopía. En estos versos el tiempo pasa por la casa y nos muestra sus diversos estados: el surgimiento del “yo”, la inocencia de la niñez, el descubrimiento de los propios límites y la frustración que esto conlleva, la aparición de los extraños e incluso la auguración de un futuro de libertad.

Aquí, la figura de la casa sigue planteando un hermetismo del sujeto en la medida en que los “otros” no entran por la puerta, sino que se cuelan por “las ventanas sin pestillos”, pues no hay una puerta directa entre la interioridad y el afuera. Para comprender los modos en que los extraños entran al espacio interior de la sujeto volveré por un momento a *El yo cactus*, pues, allí, así como en el poema VI la sujeto realmente nunca salía de sí misma, nunca nada entra realmente en ella. Los extraños pueblan a la interioridad pero como desdoblamientos, como copias de aquello que habita en el mundo (así como su reflejo en el mundo es sólo una copia del interior), como sucede en el poema “Soporto tu ausencia. Uno se resigna a la ausencia de Dios” en donde el amante ausente aún vive en los pensamientos de la hablante, pero sólo como proyección: “Disfrazado de soledad/ te aferras a los contornos de mi sombra/ somos dos amantes que se aprietan lánguidos/ a su destino de lecho y fosa.”. Aquí la percepción de la hablante invierte el orden de la realidad y la interioridad, en donde vive el amante todavía, para volverse esta última más real que el afuera que en el verso es una apariencia, un disfraz.

De este mismo modo es que creo que los otros entran “al sujeto como casa” en el poema, tal como entran los mitos y la historia al poemario: son representaciones, repeticiones, reflejos de aquello que se percibe y que son reelaboradas en la interioridad a partir de otras repeticiones y otras proyecciones, que ya han perdido todo origen y todo rastro (“aquí todo yo es otro/ todo otro es yo”), todas diferidas entre sí, pero entre mezclándose: comiendo del mismo plato, solazándose en las mismas grietas, saqueando todo lo venerable.

Así, la figura de la casa sigue sirviendo para representar la barrera entre el “yo” y la realidad, pues la psique del sujeto está rodeada por muros por los que las cosas no entran o salen. Pero, en este último poema y en *Dramatis personae* en general, no busca lamentarse

la imposibilidad de encuentro entre el “yo” y el “otro”, sino que más bien dejan lugar en la escritura a una posibilidad secreta de un encuentro utópico, en el que la “persona verdadera” pueda salir a la luz para mostrar su sombra. Pero, como dije en el capítulo anterior, esta posibilidad conlleva un sacrificio, como el de Pasífae y el Minotauro en el poema dedicado a Pasífae en *Dramatis personae*:

Sobre el muro iluminado por el día

Dibujos de Minotauros en diversas actividades

Humanas y animales

Cazar, comer, dormir, danzar, pastar, recoger leña

Actividades hechas en comunión con toros y hombres

Vacas y mujeres

Autorretratos de sangre sobre el muro (28)

El Minotauro como el habitante ausente, recorre los pasillos de un laberinto interminable y si llega a salir de su casa el horror se manifiesta en la mirada de los otros, pues el hijo de Pasífae es el ser más abyecto del poemario: la mácula, entre lo humano y lo salvaje. En la medida en que el Minotauro ocupa el lugar de lo irrepresentable en el sujeto, su avidez de sangre está cruzada por la necesidad de verse a sí mismo, pues “a donde vea no hay otros como él”. Así, representación y muerte están unidos en el poema dedicado a Pasífae, tal y como ocurría con la confesión y el lenguaje como medio de expresión: son la muerte de todo sujeto. El hablar de sí misma de la sujeto supone siempre un sacrificio: es la muerte en la

representación, la disolución en la mácula, la pérdida de lo propio en un orden ajeno y, al mismo tiempo, es la potencia de lo eterno, el surgimiento del límite entre el “yo” y el “tú”, la posibilidad de crear un nuevo orden. En esta ambivalencia se sitúa el lenguaje poético de Alejandra del Río cuando representa a una sujeto a partir del “yo” en la escritura, y es a través de ella que se interpela al lector a la propia escritura, pues, quizás, en la poesía todavía quede esperanza:

La persona verdadera es invisible

más no inexistente

algún día libertará la voz de las ciudades

a la niña de sus mansiones

Dicen que entonces los poemas pasarán

ya no harán falta (109).

CONCLUSIÓN: LA ESCRITURA DEL DESEO.

“Yo no soy un cuerpo abandonado”

Alejandra del Río, *El yo cactus*.

Todo yo, todo sujeto y todo lenguaje pasan necesariamente por un deseo. Eso es lo que Kristeva y Cixous afirman. Pero, a lo largo de la historia, todo deseo femenino se ha desplazado al lugar de lo irrepresentable; de lo que no debe poseer existencia manifiesta. La invisibilización de este deseo por parte del poder ha venido a fijar sus límites, apropiándose de ellos, a esto se refiere Judith Butler cuando afirma: “entendemos el poder como algo que también *forma* al sujeto, que le proporciona la misma condición de su existencia y la trayectoria de su deseo” (12). Pues, no basta con dar rienda suelta al deseo para ejercer resistencia frente a un poder que forma al sujeto, en la medida en que sus residuos son también su producto, sino que también hace falta conocer y conocerse, hacerse la pregunta dolorosa: ¿cuánto de este orden (que hoy en día está asentado en el placer), que todo sujeto rechaza una y otra vez, está fijando la trayectoria de su deseo?

Toda posibilidad de hablar de uno mismo se sitúa en este pliegue de tensiones ineludibles, que trae consigo una palabra desgarrada, un texto que jadea ante la ansiedad del propio desconocimiento: una sujeto que se vuelve contra sí misma porque encuentra en su germen el principio de lo ajeno, situándose desde entonces y para siempre desde la desconfianza hacia el “otro” que vive dentro de ella. Desde este lugar surge *El yo cactus*, de modo tal que la autoconsciencia de la hablante y su búsqueda de representación la llevan a los pasadizos de la escritura de ficción, permitiéndole articular un mundo interior que se vuelve más real que todo orden externo: un espejeo constante entre un adentro y un afuera (del sujeto, del

“yo”, del poema) que nunca llegan a tocarse, pues sus muros son intraspasables por la materialidad del mundo. Así, en la lectura de estos poemas surge la pregunta ¿cómo es que ha llegado el “otro” hasta el interior del “yo”? El psicoanálisis tantea una respuesta: lo que es real para los sentidos es real para la psique, así como es real para el pensamiento; y, además, nada desaparece dentro del sujeto, todo se acumula, se reelabora y se repite. Estas son las sentencias de Freud: la condena al retorno constante sobre todo lo ajeno que constituye al “yo”, cuyos principios se mantienen para él en su propia sombra.

El psicoanálisis en algún momento planteó que el remedio para esta opacidad del sujeto era la articulación de un relato coherente sobre sí mismo, para arrepentirse rápidamente. La autora que convoca esta tesina tiene sus propias teorías al respecto. Alejandra del Río, además de poeta, se formó como pedagoga de la poesía y como terapeuta de la escritura. Para ello se basa en las relaciones ocultas en el uso poético del lenguaje que explota sus dimensiones arcaicas: hay un vínculo secreto entre imagen y sonido que no es solo arbitrario, sino que viene a ser dado por experiencias que escapan a la racionalidad de la articulación significante/significado. La posibilidad de la representación a través del lenguaje poético supera su uso estético. Por ende, ella entiende cuatro usos no literarios de la poesía: uso terapéutico, uso pedagógico, uso social y uso mágico. El acento está en todo aquello que el proceso de escritura trae consigo: cuando hablas de ti mismo en la escritura surge la obligación de situar tu propia mirada contra ti. Así, la página de pronto te refleja en un intento de subsanar el punto ciego que te constituye.

Es en todos estos sentidos que se articulan los tres ejes de esta tesis: sujeto, lenguaje y deseo. Todos ellos se manifiestan en la contradicción de buscar representar lo indecible, proliferando la ambigüedad, la frustración, el fracaso; exhibiendo la condición de mascarada

que acompaña todo uso del lenguaje, todo establecimiento de un sujeto. Cuestiones que competen al sujeto en todas sus dimensiones, pero que cuando se trata de una sujeto femenina, como desarrollé en el primer y segundo capítulo de este informe, las dificultades se superponen. Sin embargo, el hecho de que estas cuestiones se planteen a través de la escritura poética tiene mucho que decir al respecto: la dificultad se vuelve una ventaja si lo que se busca es la resistencia. El deseo se constituye como resistencia no por pertenecer a lo irrepresentable. Si fuera por ello buscar su representación se transformaría en un acto reivindicador del orden. La potencia del deseo está en su capacidad transformativa:

El aparato disciplinario fracasa a la hora de reprimir la sexualidad precisamente porque el aparato mismo es erotizado, convirtiéndose en ocasión de una *incitación a la sexualidad* y, por lo tanto, una anulación de sus propios fines represivos (Butler 115).

En los poemas de Alejandra del Río el lenguaje es erotizado, sin buscar la representación de escenas eróticas propiamente tal. Por ello, la resistencia muchas veces está en la forma: en la proliferación de voces, en la polisemia que oculta las reverberaciones de toda palabra, en la alteración de la sintaxis que diluye a los sujetos, en la preferencia de la articulación de imágenes con palabras. Pero, a veces, hace falta claridad en la interpelación: en *Dramatis personae* el uso del lenguaje deja atrás su condición laberíntica y prefiere el desplazamiento a la palabra del otro: todo “yo” es “otro” en este poemario y sacrifica parte de sí mismo en la elaboración de un relato sobre su propio deseo, sin reducirlo, a través de la confesión, poniendo el acento en la importancia de la representación.

En ambos poemarios se configura una búsqueda de modos de decir, una apropiación de un orden ajeno que se desestabiliza en la escritura e interpela a mirar en la poesía aquello de lo que se huye. Por ello en la poesía de Alejandra del Río se reivindica la labor poética más allá del placer estético. Al elaborar una reflexión en torno al propio proceso de escritura y la posibilidad de representación, insta al lector a negociar sus propios límites a través del lenguaje poético, no sólo para reflejarse a sí mismo (pues quizás el “otro” también se encuentre en esas palabras), sino que para encontrarse en el mundo: para esto hace falta representarse en él, tomar el disfraz de la escritura, abrazar la máscara que sustituye. Quizás, si se sigue este camino, algún día la superficie revele y no oculte. Esto es lo que Alejandra del Río también anuncia.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía básica:

Del Río, Alejandra. *El yo cactus* (1994). Santiago: Universidad de Chile. Vicerrectoría Académica y Estudiantil. Departamento Técnico de Investigación.

_____. *Dramatis Personae* (2018). Valparaíso: Editorial UV de la Universidad de Valparaíso.

Bibliografía Crítica:

Bello, Javier. Prólogo. *Dramatis personae* (2018). Valparaíso: Editorial UV de la Universidad de Valparaíso. (7-15).

_____. “Introducción” y “La poesía de Alejandra del Río: la boda indecible y el sujeto mesiánico”. *Memoria y negatividad en la poesía chilena de postdictadura (1990-2005). Cinco autores de la década del noventa: Antonia Torres, Andrés Andwanter, David Preiss, Alejandra del Río y Germán Carrasco.* (2011). Tesis Doctoral. Universidad de las Palmas de Gran Canaria.

_____. “‘Una muerta solo emigra’. Disolución de la sujeto y restitución del país: el problema de la admisibilidad en la poesía de Alejandra del Río”. *Taller de letras.* N°59 (2016): 37-60. PDF.

Cea, Karen y Salomone, Alicia. “Memoria poética e infancia en la escritura de Antonia Torres y Alejandra del Río”. *Aisthesis.* N° 54 (2013): 353-369.
<http://revistaaithesis.uc.cl/index.php/rait/article/view/222/206> . 29-09-2018.

- Fernandez Bárbara. “Introducción” “La lectura feminista y el desafío al psicoanálisis: los enfoques de Luce Irigaray y Judith Butler”. *El imaginario de la subversión femenina poética en el uso del erotismo y la pornografía: una mirada postmoderna*. (2011) Tesis de Magister. Universidad de Chile.
- Ortega, Julio. “Alejandra del Río”. *Caja de Herramientas. Prácticas culturales para el nuevo siglo chileno* (2000). Santiago: Lom.
- Morales, Andrés. “Breve visión de la poesía chilena actual”. *La estafeta del viento*. Otoño Invierno. Número dedicado a la poesía chilena. (2004).Google. <http://www.laestafetadelviento.es/monograficos/chile/breve-vision-de-la-poesia-chilena-actual>. 12-09-2018.
- Sepúlveda, Magda. “Hospederías y naufragios: poetas de los noventa” “En la disco: poetas del 2000”. *Ciudad Quiltra. Poesía Chilena (1973- 2013)*. (2013). Santiago: Cuarto Propio.
- _____. “El territorio y el testigo en la poesía chilena de la transición”. *Estudios Filológicos*. N° 45 (2010).Scielo. https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132010000100007. 29-09-2018.
- Torres, Antonia. “Alejandra del Río. El sujeto articulado por el lenguaje”. *Las trampas de la nación. La nación como problema en la poesía de la postdictadura. Lenguaje, sujeto, espacio*. (2013). Tesis doctoral. European University Student. Frankfurt: Peter Lang.

Bibliografía teórica:

- Agamben, Giorgio. “¿Qué es un dispositivo?”. En Libertad de palabra. Web 20 de junio. 2018. <http://ayp.unia.es/r08/IMG/pdf/agamben-dispositivo.pdf>>.
- _____. “El autor como gesto” (2005). *Profanaciones*. Córdoba: Adriana Hidalgo Ediciones. (81-94).
- Anzieu, Didier. “Dos precursores del Yo-piel: Freud, Federn”. *El Yo-piel* (1998). Rógar: Biblioteca nueva. (81-104)
- Benveniste, Emile. “De la subjetividad en el lenguaje”. *Problemas de lingüística general* (1974). Vol I. Madrid: Siglo XXI. (180 – 188)
- Butler, Judith. “Introducción” “Sometimiento, resistencia, resignificación. Entre Freud y Foucault” “Comienzos Psíquicos. Melancolía, ambivalencia, cólera”. *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción* (2001). Madrid: Ediciones Cátedra. (11-39 ; 95-117 ; 181-212)
- _____. “Dar cuenta de sí mismo” “Psicoanálisis” “El ‘yo’ y el ‘tú’”. *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad* (2009). Buenos Aires: Amorrutu., (13- 60; 73-93; 94-115)
- Cixous, Helene. “La joven nacida. II Salidas”. *La risa de la Medusa* (1999). Barcelona: Editorial Anthropos. (13- 107).
- Freud, Sigmund, “El yo y el ello”. *Obras completas* (1992). Vol XX. Buenos Aires: Amorrortu Editores.(13-66).
- Kristeva, Julia. “Lo sagrado y la rebedía. Algunas lógicas” y “De la extrañeza del falo o lo femenino entre ilusión y desilusión”. *Sentido y sin sentido de la rebeldía. Literatura y psicoanálisis* (1995). Santiago: Cuarto propio. (43-61;166-186)

Bibliografía General:

- Cuvaradic, Dorde. “El monólogo dramático en el discurso poético”. *Kañina*. Vol. 40, num. 1 (2016): Web. 15 de noviembre.2018. <http://www.scielo.sa.cr/pdf/kan/v40n1/2215-2636-kan-40-01-00149.pdf>
- Sancho Fibla, Sergi. “Introducción”. *Escribir y meditar. La obra de Marguerite d’Oingt, caruja del siglo XIII*. Madrid: Siruela, 2018. http://www.siruela.com/archivos/fragmentos/Escribir_y_meditar.pdf
- Ríos, Felipe. “Hexágono de la intertextualidad: la literatura como disciplina histórica”. *Revista Grifo*. N°19 (2010): 4-7. Pdf.